





**LA PÉRIODE HÉROÏQUE DU  
MOUVEMENT MODERNE : LES  
ANNÉES 1910, 1920 ET 1930.**

**Théorie de l'architecture III**

Professeur Bruno Marchand

Assistant : Pierre Lauper

mai 2005

EPFL - ENAC - IA - LTH2



## Sommaire

1. La destruction de la boîte. Frank Lloyd Wright, les maisons de la prairie et l'architecture organique . . . . . 8
2. Le plan centrifuge. Walter Gropius et le Bauhaus. . . . . 20
3. Le plan libre. Le Corbusier et les cinq points de l'architecture nouvelle. . . . . 32
4. Le plan libre, espaces clos et ouverts. Ludwig Mies van der Rohe et l'art de bâtir . . . . . 44
5. Le Raumplan. Adolf Loos et les principes de la tradition. . . . . 56
6. Le plan rationnel. L'esthétique du taylorisme . . . . . 70
7. Le plan flexible, le Dom-ino, le Citrohan. La Weissenhof-siedlung de Stuttgart (1927) . . . . . 82
8. La suprématie de la dynamique. Les expériences architecturales des avant-gardes soviétiques . . . . . 94
9. Alvar Aalto et l'approche humaniste du fonctionnalisme . . . . 110
10. Giuseppe Terragni et l'architecture rationaliste italienne. . . . . 122



**LA PÉRIODE HÉROÏQUE DU  
MOUVEMENT MODERNE : LES  
ANNÉES 1910, 1920 ET 1930.**

Introduction

**VERSION EN ÉLABORATION**

*Nota Bene*

*Afin de ne pas surcharger les notices bibliographiques, l'année d'édition originale est indiquée entre parenthèses, sans précision de l'éditeur et du lieu d'édition.*

# 1

LA DESTRUCTION DE LA BOÎTE.  
FRANK LLOYD WRIGHT, LES MAISONS  
DE LA PRAIRIE ET L'ARCHITECTURE  
ORGANIQUE





## FRANK LLOYD WRIGHT

«J'aimais d'instinct la prairie – comme une grande chose simple – les arbres, les fleurs, le ciel lui-même, passionnant par contraste.»

F.L. Wright, *Mon Autobiographie* (1931), p. 111

Durant toute sa vie, Frank Lloyd Wright a été un adepte de la vie originelle rurale – celle des pionniers américains – qu'il a le sentiment d'expérimenter lorsqu'il travaille dans la ferme de son oncle James, durant le printemps et l'été des années 1877 à 1885. Cet attrait pour la vie rurale va de pair avec un refus des valeurs de la ville. Lors de son arrivée à Chicago en 1887, Wright s'exclame :

«C'était si froid, si noir, si bleu-blanc, et si mouillé ! L'affreux éclat bleu-blanc des lampes à arc dominait tout. Je frissonnais. J'avais faim. (...) Chicago... des courants contraires de chevaux, de camions, de tramways grinçants sur des rails durs, mêlés à des êtres humains, en une confusion et une clameur apparentes... Terne, sombre, noirci de fumée. Terni par la fumée et fumant... C'était terrible, le grincement de cet entassement de forces aveugles. S'il y avait ici une logique, qui pouvait la saisir ?»

*Ibidem*, p. 113



C'est pourtant dans cette ville que Wright va travailler avec Louis Sullivan, après un passage de quelques mois chez Joseph Lyman Silsbee – un spécialiste du *Shingle Style* qui va lui apporter une bonne connaissance des exigences programmatiques des maisons d'habitation. Sullivan va devenir un véritable maître pour Wright – qui reconnaîtra toujours sa dette de reconnaissance envers celui qu'il appelle avec affection *Lieber Meister*. Il va non seulement consolider sa culture architecturale mais aussi l'introduire à une pratique professionnelle empreinte d'un esprit critique, logique et basée sur la recherche constante de principes.



En 1883, Wright quitte Adler & Sullivan pour s'installer à son propre compte. Il va dorénavant se consacrer essentiellement à un programme considéré comme mineur au sein du bureau : les maisons individuelles. Dans la banlieue d'Oak Park, où il s'installe avec sa famille, Wright est confronté au modèle courant de maison suburbaine, ces bâtiments «élevés et serrés (...) dont l'universelle "cave" se manifestait au-dessus du sol», avec ses murs surmontés «de corniches qui rejoignaient la toiture élevée, compliquée à profusion et à dessein.» (*Ibidem*, p. 113). A la place, il développe une grammaire architecturale inspirée de la vie rurale et stable des pionniers et du paysage de la Prairie de Chicago, qu'il va progressivement mettre au point entre 1893 et 1909 lors de la construction de centaines de maisons, désignées justement par «maisons de la Prairie».

## FRANK LLOYD WRIGHT

### LES MAISONS DE LA PRAIRIE : CARACTÉRISTIQUES PRINCIPALES



Quels sont donc les principes majeurs qui président à la conception des maisons de la Prairie ? Pour Wright, «la première chose à faire, dans la construction de la maison nouvelle, c'est de se débarrasser de la mansarde et, partant, des lucarnes. Se débarrasser des fausses hauteurs inutiles qui se trouvent plus bas. Puis se débarrasser du sous-sol malsain – oui, absolument – dans toute maison construite sur la prairie.» (*Ibidem*, p. 113) Mais d'autres points méritent d'être énoncés, parmi lesquels :



– **l'accentuation de l'horizontalité de la forme.** Pour Wright «la ligne horizontale est la ligne domestique par excellence. Quelques pouces de hauteur acquièrent une force extraordinaire par rapport à la même dimension développée au sol. (...) Lorsque l'on examine les formes et types de ces constructions, il faut garder à l'esprit le fait que ce sont pratiquement des bâtiments pour la prairie; les prairies plates ou légèrement ondulantes du *Middle West*, les grandes plaines où chaque détail d'élévation devient exagéré; où chaque arbre est une tour dont les surfaces fleuries surplombent les vastes plaines paisibles qui s'étalent, sereines, sous la merveilleuse immensité du ciel» (F. L. Wright, *Projets et réalisations de Frank Lloyd Wright*, Les Editions Herscher, Paris, 1896, p. 24.). La prédominance de cette horizontalité provient à la fois de la faible hauteur des espaces et de l'élanement des lignes du toit, accentuées par de grands porte-à-faux censés favoriser le contrôle de la lumière et protéger les façades des intempéries.



– **la centralité de la cheminée,** à partir de laquelle rayonnent les espaces. Souvent de grandes proportions, les cheminées des maisons de la Prairie sont le symbole d'un ancrage dans le sol et de la présence d'une masse importante dans un intérieur spatial fluide. A ce propos, Wright affirme qu'au «lieu de maigres souches de cheminées en briques (...) je ne vis la nécessité que d'une seule souche – large et généreuse – ou tout au plus de deux. Celles-ci maintenues basses, sur des toits en pente douce, ou peut-être plats. (...) Cela me reconfortait de voir le feu brûler, bien enfoncé dans la maçonnerie solide de la maison elle-même – sentiment qui ne se démentit pas.» (F. L. Wright, *Mon Autobiographie*, op.cit.,p. 113)



– **le rapport intérieur-extérieur.** Wright cherche à établir des relations intenses entre l'intérieur de la maison et son environnement direct, notamment à partir du travail sur la façade et les ouvertures. Pour lui, le mur de façade «n'était plus la paroi d'une boîte. C'était une clôture de l'espace, donnant, seulement lorsqu'il en était besoin, une protection contre la tempête ou la chaleur. Mais elle devait aussi faire entrer dans la maison le monde extérieur et permettre à l'intérieur de la maison d'aller au dehors.» (*Ibidem*, p. 114). Cette interaction ne s'est pourtant jamais faite au détriment d'un sentiment d'abri et d'intimité. Alors que les toits en porte-à-faux, le nombre important de portes-fenêtres et de larges terrasses accentuent cette dilatation de l'espace vers l'extérieur, d'autres éléments comme le décor appliqué aux vitres créent, au contraire, un sentiment de clôture et d'intériorité.

– **la destruction de la boîte,** enfin, point qui mérite un développement particulier.

LA DESTRUCTION DE LA BOÎTE

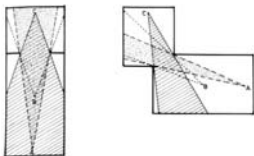


A plusieurs reprises Wright critique la disposition intérieure des maisons traditionnelles de banlieue. Selon ses termes, «les habitations de cette époque étaient divisées, délibérément et complètement. (...) Les intérieurs consistaient en boîtes à côté de boîtes, ou à l'intérieur de boîtes, dénommées pièces. Toutes ces boîtes étaient contenues dans une boîte extérieure compliquée. (...) Je voyais peu de sens à cette inhibition. (...) C'est pourquoi je déclarai que tout l'étage inférieur serait une seule pièce. (...) Ensuite, je séparai par des écrans diverses portions de la grande pièce, en vue de certaines fonctions ménagères telles que les repas, la lecture, la réception des visiteurs. (...) Ce fut l'aube des intérieurs spacieux.» (*Ibidem*, p. 114)

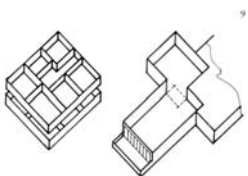


L'historienne américaine H. Allen Brooks a effectué une saisissante analyse de ce procédé – intitulé la destruction de la boîte – à partir de la comparaison entre une maison *Shingle Style* de l'architecte Bruce Price (Kent House, Tuxedo Park, 1885) et la Ross House que Wright a construite en 1902 à Delavan Lake (H. Allen Brooks, «Frank Lloyd Wright and the Destruction of the Box», *Journal of the Society of Architectural Historians*, n° 1, mars 1979, pp. 7-14). Ces maisons sont toutes les deux cruciformes, ont la même disposition intérieure et une même véranda typique en forme de U sur le pourtour.

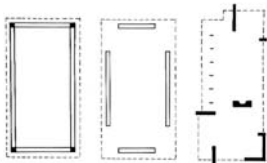
Les différences les plus notoires introduites par Wright sont :



– *la dissolution de l'angle et l'interpénétration des espaces.* Par ce biais, Wright fait communiquer les espaces entre eux et rend leur perception dépendante de la position et du mouvement de l'observateur. En effet, la vue privilégiée est maintenant diagonale – contrairement au *Shingle Style* qui créait de grandes ouvertures axiales – ce qui augmente à la fois la variété des perceptions et le sentiment de privacité.



– *l'évidement de l'angle extérieur de la maison.* A la Ross House, Wright dissocie la façade de la structure – en introduisant un porte-à-faux – ce qui lui permet de vitrer complètement l'angle.

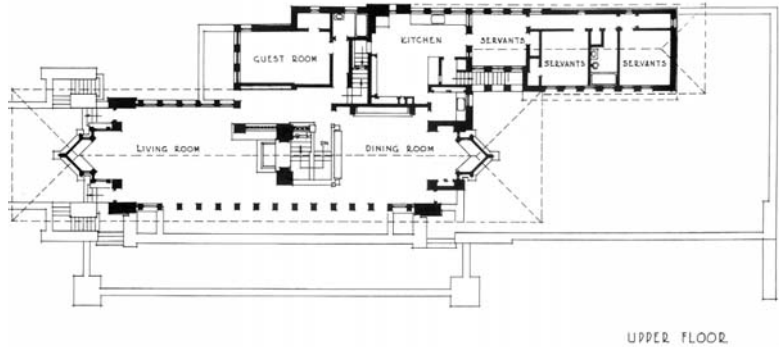


– *la hauteur différenciée des espaces.* Se libérant de la superposition traditionnelle des espaces, conditionnée notamment par la continuité statique des murs porteurs, Wright attribue des hauteurs différentes aux espaces domestiques, ou à des parties distinctes à l'intérieur d'un même espace. A l'intérieur du salon, il arrive ainsi à distinguer une partie centrale dont le plafond est élevé – pour signifier l'endroit où l'on se tient debout – d'une partie latérale plus basse, situé en face des fenêtres ou devant la cheminée – là où l'on s'assied pour lire par exemple en plus grande intimité.

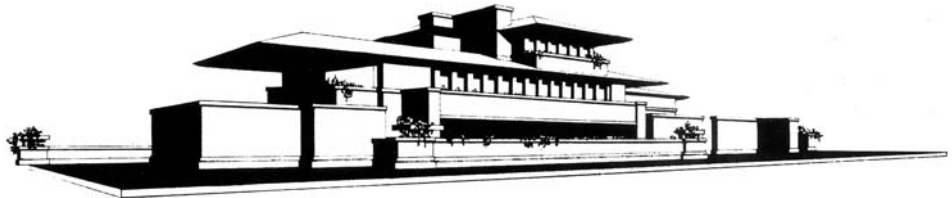
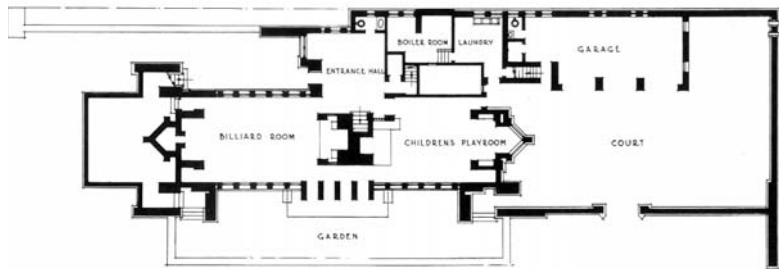
– *la libération des contraintes structurelles.* Wright ne suit pas toujours une logique structurelle et constructive. Dans beaucoup de maisons, la structure est ainsi conçue par rapport au potentiel de dynamique spatiale, de mise en relation entre l'intérieur et l'extérieur et d'apport de lumière qu'elle peut induire.

# FRANK LLOYD WRIGHT

## Robie House, Chicago (1909)



UPPER FLOOR.



Dans la maison Robie « le rez-de-chaussée, perdu dans l'ombre, est occupé par une entrée (sur l'arrière), une salle de billard, une salle de jeux pour les enfants, des locaux techniques et un garage avec sa cour de service cachée par un long mur. L'étage noble est constitué de deux volumes en longueur, parallèles mais soudés l'un à l'autre : sur l'avant, les salles de séjour diurnes, et sur l'arrière, ripée en partie dans la cour de service, l'aile des domestiques. Par-dessus, un volume perpendiculaire pour les chambres principales (...) la projection du toit de l'étage noble, côté sud, est relativement modeste mais exactement suffisante quand le soleil est au zénith ; en revanche, à l'est et à l'ouest, des porte-à-faux spectaculaires protègent du soleil comme de la pluie. » (D. Treiber, *Frank Lloyd Wright*, Fernand Hazan, Paris, 1986, p. 20.) De plus, « les longues lignes horizontales formées en dessous par le balcon et au-dessus par le toit dominant la composition : pourtant, un élément cruciforme se projette vers l'avant dans les niveaux supérieurs pour fournir, moins symétriquement que dans ses maisons de plan cruciforme, quelque chose (d'une) plasticité abstraite. » (H.-R. Hitchcock, *Architecture: Dix-neuvième et vingtième siècles* (1958), Pierre Mardaga éditeur, Bruxelles, Liège, 1981, p. 459.)

FRANK LLOYD WRIGHT



## FRANK LLOYD WRIGHT



### UNE PUBLICATION RETENTISSANTE

Fin 1909, Wright quitte sa famille et traverse l'Atlantique accompagné de la femme d'un de ses anciens clients. Le prétexte de ce départ précipité en l'Europe est la publication d'un recueil de ses projets et réalisations par l'éditeur berlinois Ernst Wasmuth.

Intitulé *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*, l'ouvrage paraît en octobre 1910 et rencontre d'emblée un succès considérable. Luxueux, il comprend septante-deux planches illustrant – par le biais de plans, coupes, façades, perspectives et photos – un total de septante œuvres conçues et réalisées entre 1893 et 1909.

L'originalité du travail de Wright est d'abord soulignée par l'architecte hollandais Hendrick P. Berlage, lors d'une série de conférences qu'il tient à Zurich en 1911. L'impact de l'ouvrage s'étend ensuite rapidement aux membres du mouvement néerlandais *De Stijl* (R. van't Hoff, J.J.P. Oud, H. Th. Wijdeveld), alors que, pour sa part, Mies s'enthousiasme pour la liberté formelle de ces projets lorsqu'il les découvre dans l'atelier de Behrens (voir cours sur Mies). Plus tard, les autrichiens R. Schindler et Richard Neutra quitteront le bureau de Loos pour aller travailler pour Wright, avant d'entamer des carrières professionnelles exceptionnelles aux Etats-Unis.

### Un retour fracassant à la fin des années 1930

Lors de son retour aux Etats-Unis, banni par la société de Chicago, Wright va tourner définitivement le dos aux banlieues élégantes des villes pour entamer un retour aux sources rurales. Il va construire Taliesin sur les terrains de ses ancêtres, donnant ainsi une forme à une sorte de communauté idéalisée qui mélange des activités domestiques, d'atelier et d'exploitation agricole.

L'incendie de Taliesin, en 1914, l'amène à accepter au Japon – pays qu'il connaît depuis 1905 et où sa renommée, déjà bien établie, est encore renforcée par la traduction du recueil de Wasmuth, en 1916 – un mandat prestigieux : la construction de l'Impérial Hôtel. A la fin de son séjour au Japon, en 1921, Wright passe deux ans en Californie du Sud, construisant quelques maisons d'inspiration pré-colombienne.

A la fin des années 1930, Wright effectue un retour fracassant, réduisant au silence tous ceux qui l'estimaient dépassé. Il réalise deux chefs-d'œuvre témoignant d'un souffle artistique nouveau : la Fallingwater (1937-1938) et le Johnson Wax Administration Building. Ces deux réalisations donnent des indications précises sur l'évolution de la pensée organique de Wright.

### LES DIFFÉRENTES MANIFESTATIONS DE L'ARCHITECTURE ORGANIQUE

Durant toute sa vie Wright a manifesté une adhésion inconditionnelle à une pensée organique et explicite la démarche de l'artiste à partir de l'observation des formes organiques: «La connaissance de la relation de cause à effet en matière de ligne, de couleur et de forme dans la nature organique, donne les lignes directrices qui serviront de trame à l'artiste pour dégager les matériaux, mettre les motifs à l'épreuve et orienter ses efforts, et ainsi repousser en bloc la base rationnelle de ses idées et de ses idéaux. Les grands artistes le font d'instinct.» (F. L. Wright, *Projets et réalisations de Frank Lloyd Wright*, op. cit., p. 18).

Il faut néanmoins reconnaître que, pour Wright, la référence à la nature se fait souvent à partir d'un discours de nature mystique qui ne repose pas toujours sur une définition rigoureuse des termes. Il faut donc se référer à des textes parus à des périodes différentes et admettre que l'architecture organique de Wright prend ainsi différentes formes qui lui sont inspirées par la nature, parmi lesquelles :

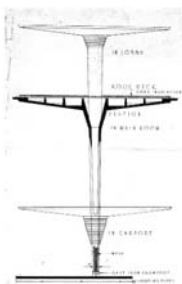
#### – la métaphore de l'arbre



«Imaginez à présent qu'un bâtiment entier puisse s'élever et se développer à partir de certaines conditions, de même qu'une plante s'élève et se développe à partir du sol, tout en étant libre d'être lui-même, "de vivre sa vie propre, suivant la nature de l'homme", possédant toute la dignité d'un arbre parmi la nature, mais enfant de l'esprit humain. Je propose à présent un idéal pour l'architecture de l'ère des machines, pour le bâtiment américain idéal. Qu'il croisse à cette image – l'arbre. Mais je n'entends point suggérer l'imitation de l'arbre.»

F. L. Wright, *Mon Autobiographie*, op. cit., p.!!!!!!! .

#### – la colonne-champignon



« Dans le Johnson Wax Administration Building, cette métaphore organique se manifesta par de longues et minces colonnes en forme de champignon effilées à la base, formant le support essentiel d'un espace de bureaux à plan ouvert de neuf mètres de haut. Ces colonnes se terminent au niveau du toit par de grandes feuilles de nénuphar en béton entre lesquelles est "tissée" une membrane en tubes de verre pyrex. Ces plafonniers sont supportés délicatement par les colonnes elles-mêmes (dont les troncs creux servent pour l'écoulement des eaux de pluie et dont la base articulée est goupillée dans une semelle de bronze).»

K. Frampton, *L'Architecture moderne. Une histoire critique*, Philippe Sers, Paris, 1985 (1980), p.!!!!!!! .

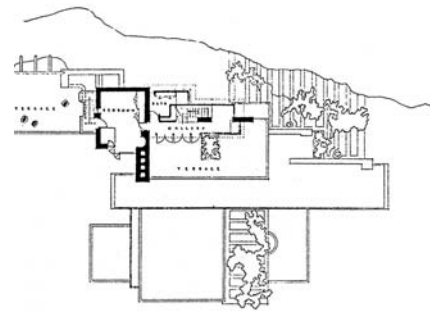
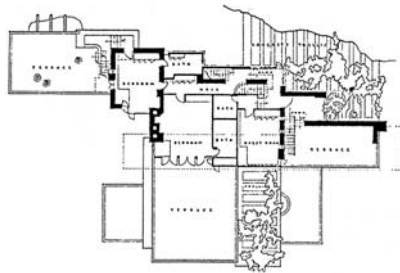
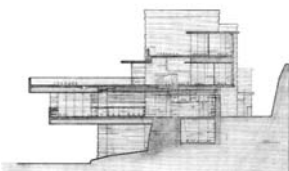
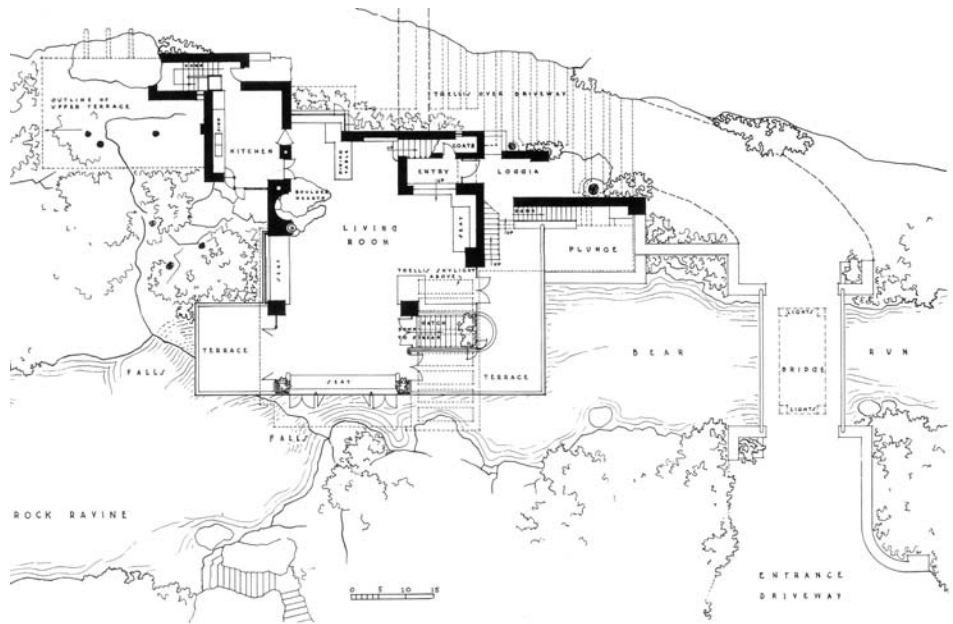
#### – l'encorbellement en béton



« Pour Wright, le mot "organique" (qu'il fut le premier à appliquer à l'architecture en 1908) allait signifier l'utilisation de l'encorbellement en béton comme s'il était une forme naturelle comme les arbres. (K. Frampton, *L'Architecture moderne. Une histoire critique*, op. cit., p. 164.) C'est le cas de la fameuse Fallingwater, construite dans un milieu naturel exceptionnel, au-dessus d'une cascade de la rivière Bear Run et qui déploie ses terrasses en porte-à-faux, exploitant les portées structurelles du béton armé.

# FRANK LLOYD WRIGHT

## Fallingwater, Bear Run (1935-39)



«Fallingwater comporte une section arrière construite en pierres brutes qui s'élève comme une tour à partir des rives du Bear Run. À partir de ce noyau vertical massif saillent une série de dalles de béton délimitées en bordure par de simples parapets. Ceci produit une composition horizontale très complexe (...) L'espace de séjour entièrement unifié est enfermé par des murs de pierre du côté interne ou côté salle à manger. Il s'étend également par-dessus la cascade; de ce côté, les murs entièrement en verre coupés par de minces meneaux métalliques semblent à peine séparer l'espace intérieur de l'espace extérieur des terrasses ouvertes. Une relation similaire existe entre les chambres à coucher et leurs terrasses aux étages supérieurs. Jamais jusqu'ici Wright n'avait exploité avec une telle audace les possibilités structurales du béton. Dans cette composition étonnamment plastique – si «plastique» est le mot qui convient à quelque chose d'aussi léger et comme suspendu – il semblerait qu'il se soit déterminé à surenchérir sur les mises des architectes européens de la deuxième génération moderne.» (H.-R. Hitchcock, *Architecture : Dix-neuvième et vingtième siècles* (1958), Pierre Mardaga éditeur, Bruxelles, Liège, 1981, p. 466.)



FRANK LLOYD WRIGHT



**FRANK LLOYD WRIGHT**

**Bâtiment Larkin, Buffalo (1903-05)**



**Unity Temple, Chicago (1904-07)**



## Bibliographie

## Ecrits et publications de F.L. Wright

- *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*, Port-folio Wasmuth, Berlin, 1910. Edition française : *Projets et réalisations de Frank Lloyd Wright*, Editions Hascher, Paris, 1986.
- *Ausgeführte Bauten von Frank Lloyd Wright*, monographie Wasmuth, Berlin, 1911.
- *An Autobiography*, Duell, Sloan & Pearce, New York, 1931. Traduction française : *Mon Autobiographie*, Librairie Plon, Paris, 1955.
- *The Early Work of Frank Lloyd Wright: the "ausgeführte Bauten" of 1911*, Dover publications, New York, 1982.
- *Collected Writings* (introduction de K. Frampton), Rizzoli, New York, 1992.

## Ecrits et publications sur Frank Lloyd Wright

- H. R. Hitchcock, *In the nature of materials: the buildings of Frank Lloyd Wright*, Trewin Copplestone, London, 1942.
- Grant, Carpenter, Manson, *Frank Lloyd Wright to 1910, the First Golden Age*, Van Nostrand, New York, 1958.
- R. Cormac, Mc., «The anatomy of Wright's aesthetic», *The Architectural Review*, n° 852, 1968.
- J. Castex et Ph. Panerai, «La logique de l'espace chez Louis Kahn et F.L. Wright», *Neuf*, Bruxelles, sept.-oct. 1970.
- V. Scully, *Frank Lloyd Wright*, G. Braziller, New York, 1975.
- H. Allen Brooks, «Frank Lloyd Wright and the destruction of the box», *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. XXXVIII, n° 1, 1979.
- E. Tafel, *Apprentice to Genius, Years with Frank Lloyd Wright*, Mac Graw Hill, New York, 1979.
- G. Manson, «Sullivan and Wright, an uneasy union of Celts», *Architectural Review*, n° 707, 1985.
- D. Treiber, *Frank Lloyd Wright*, Editions Hazan, Paris, 1986.
- J. Castex, *Frank Lloyd Wright, le printemps de la prairie house*, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1987.
- Pfeiffer, Bruce, Brooks, *Frank Lloyd Wright Monograph*, A.D.A Edita, Tokyo, 1988.
- Donald, Leslie, Johnson, *Frank Lloyd Wright versus America*, Cambridge Mass., MIT Press, London, 1990.
- P. Laseau, *Frank Lloyd Wright, Between Principle and Form*, Van Nostrand Reinhold cop, New York, 1992.
- N. Levine, *The Architecture of Frank Lloyd Wright*, Princeton University Press, New Jersey, 1996.

## A propos de la Robie House

- D. Hoffmann, *Frank Lloyd Wright's Robie House*, Dover Publications, New York, 1984.

## A propos du Johnson Wax

- J. Lipman, *Frank Lloyd Wright and the Johnson Wax Buildings* (introduction de Kenneth Frampton), Architectural Press, London, 1986.

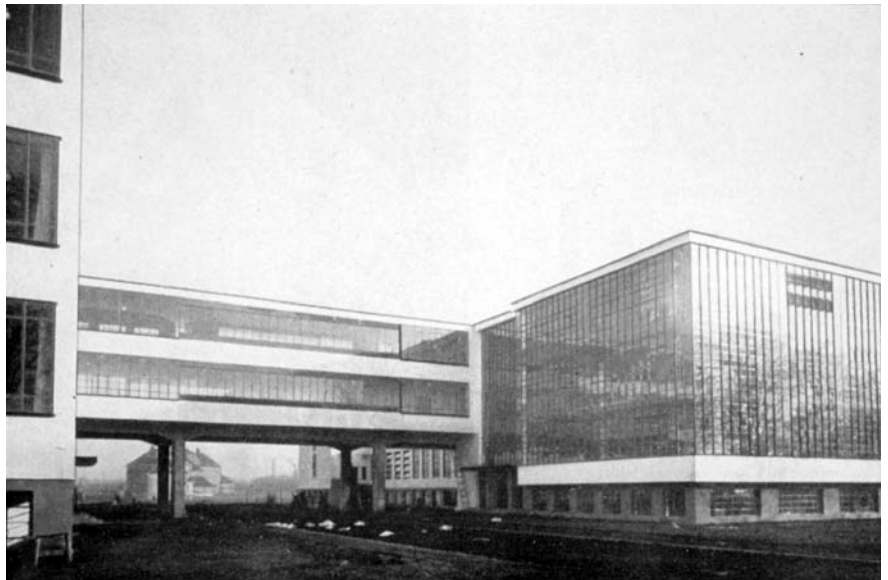
## Biographie



- 1869** – Naissance de Frank Lloyd Wright.
- 1877** – Durant six ans, Wright travaille printemps et été à la ferme de son oncle James.
- 1855** – Wright est étudiant en génie civil à l'Université de Madison et dessinateur à mi-temps chez l'ingénieur A. Conover.
- 1887** – Wright entre chez Adler et Sullivan.
- 1893** – Rupture avec Sullivan; Wright s'installe à son compte, à 24 ans.
- 1901** – Début de la série des «maisons de la prairie».
- 1909** – Malgré le succès et une production intense (env. 130 réalisations), Wright rompt avec son milieu; abandonne sa femme, ses enfants, son atelier et part en Europe pour préparer les monographies Wasmuth (1910-1911).
- 1911** – De retour aux Etats-Unis, Wright commence «Taliesin», qui subira deux incendies et autant de reconstructions.
- 1915-1921** – Séjour au Japon en compagnie de sa seconde femme, pour construire l'Hôtel Impérial. Séjour de Wright en Californie du Sud : «maisons Mayas».
- 1932** – Transformation de l'atelier de Wright en école d'architecture, le «collège de Taliesin». Première édition de *L'Autobiographie*.
- 1936** – Construction, à 67 ans, de deux œuvres majeures : la « maison sur la cascade » et les bureaux de la Johnson Wax Company. Début de la série des maisons usoniennes.
- 1943** – Seconde édition, révisée, de *L'Autobiographie*. Début du projet du musée Guggenheim, dont la construction commence en 1956 et s'achève en 1959, après la mort de l'architecte.
- 1957** – Il rédige et fait publier une de ses œuvres les plus profondes et importantes : *A Testament*.
- 1959** – Agé de 90 ans, Wright s'éteint le 9 avril, laissant plus de 400 réalisations.

# 2

LE PLAN CENTRIFUGE.  
WALTER GROPIUS  
ET LE BAUHAUS



« Les œuvres typiques de la Renaissance ou du Baroque avaient une façade symétrique et leur approche se faisait à partir d'un axe central (...) Un bâtiment conçu selon l'esprit de notre époque n'adopte plus le modèle contraignant de la façade symétrique. Il faut se déplacer autour du bâtiment pour apprécier son « caractère corporel » (*corporeality*) et comprendre le fonctionnement de ses différentes parties »

W. Gropius cité par D. Sharp, *Bauhaus, Dessau*, Phaidon Press Limited, Londres, 1993, p. xxx.

La carrière architecturale de Walter Gropius semble en effet marquée par le bâtiment du Bauhaus dont la renommée architecturale se rapporte à celle de l'enseignement qu'il a lui-même fondé en 1919 et qu'il a largement contribué à développer, d'abord à Weimar jusqu'en 1923, puis à Dessau à partir de 1925. Le Bauhaus va lui donner l'occasion de construire le véritable manifeste architectural qui a inspiré à Sigfried Giedion sa comparaison célèbre avec *L'Arlésienne* de Picasso. Un bâtiment, en tout cas, dont le caractère exceptionnel tire ses sources de l'intérêt que Gropius manifeste, à partir des années 1910, pour la forme artistique des bâtiments utilitaires, dans la lignée de l'art monumental de l'architecte berlinois Peter Behrens.

### L'influence conjointe de Behrens et de Wright

En effet, comme Mies van der Rohe, Walter Gropius a travaillé entre 1907 et 1910 chez Behrens, au moment où ce dernier tenait le rôle de conseiller artistique de l'Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (A.E.G. – Société Générale d'électricité). Et comme Mies, il découvre avec enthousiasme l'œuvre de Wright à travers la publication des Editions Wasmuth, parue en 1910. Les propos de Gropius témoignent de ses liens étroits avec Behrens :

« Jusqu'à ces derniers temps, les maîtres d'ouvrage suffisamment prévoyants pour prendre conseil auprès d'un architecte de formation artistique, avant de construire leurs bâtiments industriels, restent des cas isolés. Mais il semblerait déjà que leurs larges vues confèrent à ces devanciers des mérites d'une portée évidente. Leur renommée augmente rapidement dès que les cercles cultivés entendent parler, tout à fait en dehors de la vie des affaires, de leur action qui poursuit des buts idéaux au-delà de la satisfaction matérielle du public. La Société générale d'Electricité AEG a fait le premier et le plus grand pas dans cette voie en nommant Peter Behrens son conseiller artistique pour l'ensemble de son activité industrielle. (...) Avec les simples moyens d'une tectonique élémentaire sont nés des bâtiments d'une physionomie vraiment classique qui dominant souverainement leur environnement. L'AEG a construit avec eux des monuments nobles et puissants devant lesquels personne ne passe plus avec indifférence. »

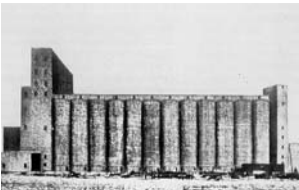
W. Gropius, « L'évolution de l'architecture industrielle moderne » in W. Gropius, *Architecture et société*, Editions du Linteau, Paris, 1995 (1913), pp. 32-33.

## WALTER GROPIUS

### L'ART MONUMENTAL ET LA FORME ARTISTIQUE DE LA CONSTRUCTION INDUSTRIELLE



S'installant à son propre compte à partir de 1910, avec Adolf Meyer comme collaborateur, Gropius s'est rapidement profilé comme un spécialiste de l'architecture industrielle, mettant à profit l'expérience acquise dans le bureau de Behrens. Deux réalisations vont lui valoir, en un temps record, une renommée internationale : l'usine Fagus (1911) à Alfeld an der Leine et le bâtiment de l'exposition du Deutscher Werkbund à Cologne (1914).



Sur les traces de Behrens, Gropius affirme qu'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. » (W. Gropius, « L'art monumental et la construction industrielle » (1911) in W. Gropius, *Architecture et société*, op. cit., pp. 32-33)



Dans le cas des nouveaux bâtiments industriels, le travail de l'architecte consiste à « illustrer le sens du processus de fabrication tout en traduisant dignement la valeur interne de l'installation et de la méthode de travail (...) La forme exactement consacrée, ne laissant aucune place au hasard, les contrastes clairs, l'agencement des structures, l'emboîtement des éléments semblables, l'unité de forme et de couleur vont devenir le bagage esthétique de l'architecte moderne, conformément à l'énergie et à l'économie de notre vie publique. » (W. Gropius, « L'évolution de l'architecture industrielle moderne » (1913) in W. Gropius, *Architecture et société*, op. cit., p. 31)

Pour Gropius, le modèle provient à la fois de l'abstraction géométrique de l'art monumental égyptien et du vernaculaire industriel américain : ces « silos à grain du Canada et d'Amérique du Sud, les silos à charbon des grandes lignes de chemin de fer et les plus modernes ateliers des trusts nord-américains (qui) soutiennent presque la comparaison avec les constructions de l'ancienne Egypte. (...) L'évidence de ces édifices ne repose pas sur la supériorité matérielle de leurs volumes – ce n'est sûrement pas là qu'il faut chercher la raison de leur effet monumental. Il semble plutôt que, chez leurs constructeurs, le sens naturel de la forme grande, sobre et stricte, soit resté libre, intact et pur. Voilà pour nous une précieuse directive : ignorons à jamais les nostalgies historiques ou autres tergiversations intellectuelles qui troublent notre création européenne moderne et se mettent en travers de la naïveté artistique. » (*Ibidem*, p. 34)

La commande de l'usine Fagus est l'occasion pour Gropius d'utiliser des nouvelles techniques et d'atteindre une nouvelle expression architecturale : en effet « c'est justement parce que Gropius sut mettre en lumière et visualiser la valeur artistique et les potentialités de matériaux issus de la technique, tels que le fer et le verre auxquels on contestait jusqu'à alors toute qualité esthétique et tout caractère propre, que les usines Fagus marquent un tournant dans l'histoire de l'architecture moderne. » (W. Nerdinger, « Walter Gropius, de l'américanisme au nouveau monde » in J. L. Cohen et H. Damisch, *Américanisme et modernité*, Flammarion, Paris, 1993, p. 150)



L'usine Fagus représente aussi l'occasion pour Gropius d'affirmer une modernité à partir d'une série de reversements stylistiques par rapport à la Turbinehalle (1908) de Behrens: là où ce dernier accorde à l'angle un sentiment de masse et de stabilité (donné par des panneaux horizontaux à grandes assises en béton, bien qu'ils soient dépourvus de toute fonction porteuse), le premier évide l'angle, rejoignant une « honnêteté constructive » et accentuant l'effet de transparence et de légèreté; alors que les pans vitrés de la Turbinehalle sont légèrement inclinés et les piliers métalliques droits, à la Fagus, c'est le contraire: ce sont les panneaux de verre qui sont verticaux, en saillie par rapport aux piliers en brique légèrement inclinés vers le haut, ce qui donne l'impression, comme le signale Frampton, que la façade métallique « est miraculeusement suspendue au bandeau, au niveau du toit » (K. Frampton, *L'Architecture moderne. Une histoire critique*, Philippe Sers, Paris, 1985 (1980), p. 101); enfin, Gropius abandonne la symétrie utilisée par Behrens au profit d'une asymétrie créée par l'introduction, dans la façade frontale, d'un pan vertical excentré en maçonnerie, qui contient l'entrée.

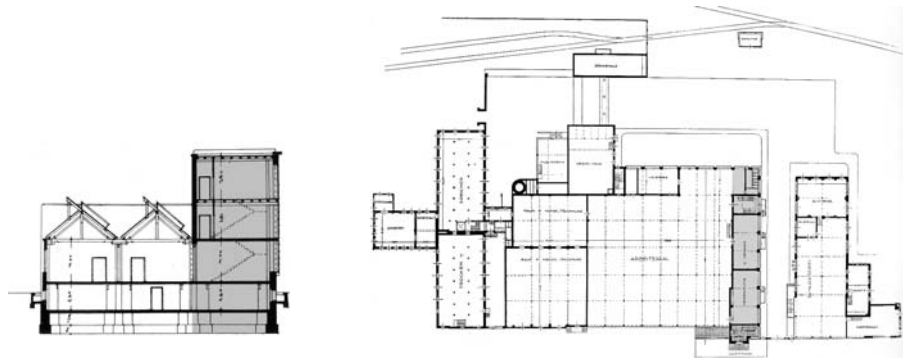
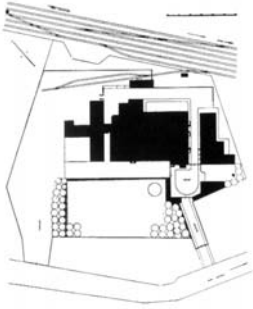
Par rapport à cette radicalité expressive, l'historien américain Henry-Russell Hitchcock considère que le bâtiment construit par Gropius à l'exposition du Deutscher Werkbund à Cologne, en 1914, « fut à maints égards moins avancé » (H.-R. Hitchcock, *Architecture: dix-neuvième et vingtième siècles*, Pierre Mardaga Editeur, Bruxelles-Liège, 1981 (1958), p. 516). Malgré le fait qu'il soit conçu comme le prototype d'un nouveau style monumental, son langage architectural ressort en effet de l'emprunt simultané d'éléments traditionnels et contemporains: « la façade de ce complexe rigoureusement symétrique faisait songer aux pilastres assyriens, l'entrée évoquait l'architecture égyptienne, les cages d'escalier flanquaient le tout, semblables à des tours d'angle et la maçonnerie de brique s'agrémentait de détails empruntés à l'architecture classique (...); la conception fondamentale de l'édifice provenait toutefois de Frank Lloyd Wright. » (W. Nerdinger, « Walter Gropius, de l'américanisme au nouveau monde » in J. L. Cohen et H. Damisch, *Américanisme et modernité*, op. cit., p. 151)

Mais comme l'a aussi signalé Hitchcock, « la façade vitrée de l'étage principal (...) et plus encore les tours d'escalier vitrées aux angles arrondis ne furent en rien tributaires de l'influence de Wright; elles firent progresser l'expression de l'architecture comme volume transparent déjà manifeste dans l'Usine Fagus et, bien qu'à une échelle modeste, s'approchèrent effectivement de très près du concept abouti du mur-rideau. » (H.-R. Hitchcock, *Architecture: dix-neuvième et vingtième siècles*, op. cit., p. 516)



## WALTER GROPIUS

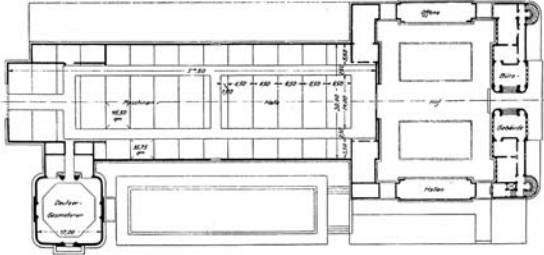
### Usine Fagus, Alfeld an der Leine (1910-1914)



« L'usine d'embauchoirs que Gropius construisit pour Fagus en 1911 à Alfeld sur la Leine marque la révélation aussi spontanée qu'inattendue, d'un nouveau langage architectural. Behrens avait dressé des murs monumentaux à droite et à gauche de la paroi vitrée de son célèbre hall des turbines. Chez Gropius, ces murs monumentaux ont disparu. On voit, à présent, que la paroi n'a plus aucune fonction portante mais qu'elle est un simple revêtement et une protection contre les intempéries. [...] Lors de l'exposition du Deutscher Werkbund à Cologne, en 1914, Gropius montra une usine modèle comportant un important bâtiment administratif. Sur les toits de l'usine une terrasse couverte était prévue pour des soirées dansantes ; on y voyait également une salle des machines et un garage ouvert, donnant sur l'arrière du bâtiment. L'usine se caractérisait également par des éléments architecturaux entièrement nouveaux. Déjà, pour les usines Fagus, Gropius, évitant d'enfermer la cage d'escalier dans une maçonnerie massive, comme c'était alors la règle, avait remplacé cette maçonnerie par un revêtement en verre et en acier. Il observa le même principe dans sa construction de Cologne, mais en l'appliquant d'une façon toute nouvelle. L'escalier en colimaçon y était entièrement entouré de verre et donnait l'impression d'un mouvement fixé et immobilisé dans l'espace. »  
(Giedion, *Espace, temps, architecture*)



Usine modèle de l'exposition du Werkbund, Cologne (1914)



### LE PLAN CENTRIFUGE – LE BAUHAUS ET LA NOUVELLE ARCHITECTURE



L'installation du Bauhaus à Dessau, en 1925, va donner l'occasion à Gropius de construire un édifice qui se veut un manifeste. Un manifeste à la fois par son programme inédit – en plus de ses fonctions d'enseignement, le bâtiment abrite des espaces communs et pourvoit à l'hébergement des étudiants –, par son implantation urbanistique dissociée des règles urbaines traditionnelles et son nouveau rapport avec le contexte environnant, et enfin par son langage architectural particulier : une école qui s'apparente à une usine et dont le caractère repose sur l'emploi de façades en verre et sur le traitement différencié des différents volumes, reliés entre eux par des passerelles et des corps bas, selon une figure particulière en double L ou en aile-de-moulin.

Pour Argan, cette figure en double L – déjà adoptée par Mies dans son projet de Maison à la campagne en béton (1923) – suggère une « rotation idéale, qui s'entend toujours comme la rupture d'un équilibre statique et le point de départ du mouvement, confiée à un système de forces (« la tension interne et réciproque des masses ») qui se développe à partir de la situation spatiale et de l'identité des blocs. » Par la recherche du potentiel d'une telle figure, Gropius semble prendre « conscience de l'insuffisance de la notion habituelle d'espace, basée sur la géométrie euclidienne, et de la nécessité affirmée déjà par la relativité einsteinienne d'étendre les limites de l'idée d'espace, du monde des concepts au monde des phénomènes qui est justement celui des fonctions, du mouvement, des possibilités. » (G. C. Argan, *Walter Gropius et le Bauhaus*, op. cit., pp. 118-119)

On peut établir aussi une relation évidente avec les recherches que Klee et Kandisky menaient dans leur enseignement au Bauhaus, le premier sur les mouvements à partir d'un point, ligne et surface, le deuxième sur la théorie des tensions. Dans tous les cas « c'est la forme qui, comme telle, exerce une force, transforme une idée de mouvement en une impulsion effective, suscite et impose à la conscience un rythme générateur ou constructif d'espace. Ainsi, le pavillon du réfectoire-auditorium et la passerelle qui traverse la rue sont en fait les deux arbres de transmission du mouvement. Ils s'articulent dans le pivot du système, mais se développent en directions orthogonales et sur différents niveaux. » (*Ibidem*, pp. 118-119)

#### L'espace-temps et la transparence réelle et virtuelle

Le bâtiment du Bauhaus, par sa complexité formelle, n'est véritablement perçu qu'à vue d'avion. Giedion, quant à lui, voit dans cette complexité la transcription architecturale de la nouvelle conception de l'espace – l'espace-temps – et affirme : « Le complexe du Bauhaus n'avait pas de façade principale. Le jeu des murs vitrés, des passerelles, des éléments transparents ou saillants, des plans horizontaux et verticaux dont l'entrecroisement déconcertait souvent le regard, tout cela dégagait une simultanété, conforme à la conception de l'espace-temps. » (S. Giedion, *Espace, temps, architecture*, Editions Denoël, Paris, 1990 (1941), p. 289) De même, Giedion met en exergue la notion de transparence induite, selon lui, par le pouvoir de dématérialisation du verre, notamment dans les ateliers, là où :

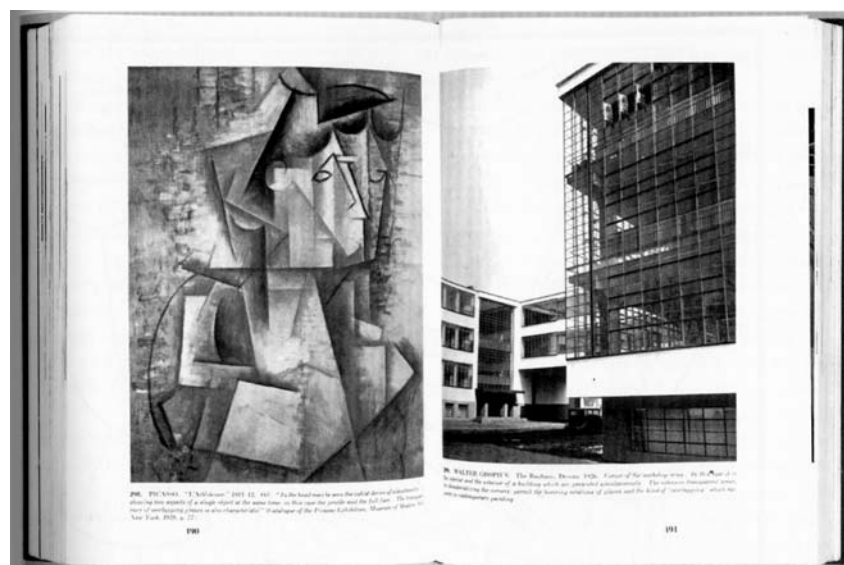
« les murs vitrés se fondaient les uns dans les autres, sans jointure aux endroits où l'œil s'attend à rencontrer le soutien d'un pilier. On découvrait ici pour la première fois, comme s'il s'agissait d'un véritable manifeste, l'interprétation, dans un grand ensemble architectural, de l'espace intérieur et de l'espace extérieur. Cette même interprétation apparaît dans *L'Arlésienne* de Picasso, de 1911-1912, qui rompt également avec le point de vue unique en représentant un visage simultanément de profil et de face. »

*Ibidem*, p. 289

Cette comparaison est contestée au début des années 1960 par l'historien anglais Colin Rowe. Avec Robert Slutzky, il écrit un essai dans lequel, après avoir distingué la transparence réelle, issue de la propriété inhérente à un matériau comme le verre, de la transparence virtuelle en tant que qualité particulière du mode d'organisation de l'espace, il affirme, se référant à l'analyse de Giedion :

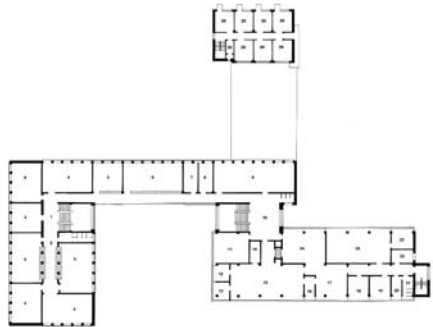
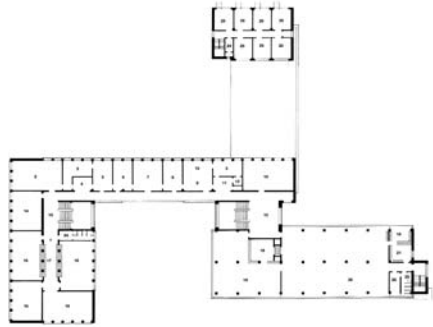
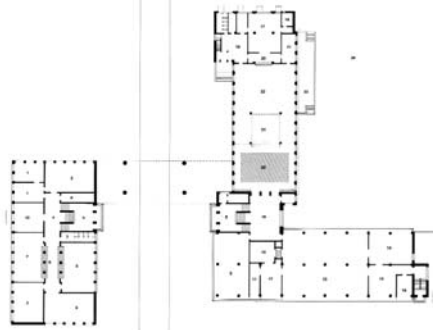
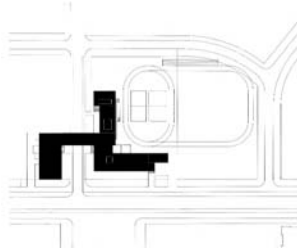
« Il est exact que l'on peut trouver cette « transparence de plans superposés » dans *L'Arlésienne* de Picasso, tableau qui conforte visuellement ces conclusions. Picasso peint des surfaces qui ont l'aspect du celluloïd. Le spectateur a effectivement l'impression de voir à travers. Ces impressions sont sans aucun doute identiques à celles qu'un spectateur éprouve devant l'aile des ateliers du Bauhaus. On se trouve en effet confronté, dans les deux cas, à une transparence du matériau. Mais dans la construction transversale de son tableau, en accumulant les formes de petite et de grande taille, Picasso offre des possibilités de lecture illimitées. La paroi de verre du Bauhaus, une surface sans ambiguïté aucune, placée devant un espace lui aussi sans ambiguïté aucune, n'a nullement cette qualité. »

C. Rowe et R. Slutzky, *Transparence réelle et virtuelle*, Les Editions du Demi-Cercle, Paris, 1992 (1964), pp. 54-58.



## WALTER GROPIUS

### Bâtiment du Bauhaus, Dessau (1925-26)

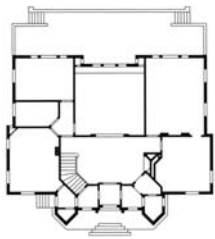


« Le Bauhaus, avec ses célèbres parois de verre, comprenait des ateliers, des salles de conférence et d'exposition que l'on pouvait combiner partiellement. La maison des étudiants, appelée la Prellerhaus, formait un bloc plus élevé avec six étages et vingt-huit studios. Ceux-ci étaient spacieux, de conception très simple, pouvant servir à la fois de chambre et d'atelier. Chaque studio donnait sur un petit balcon constitué d'une plaque de béton en surplomb. La maison des étudiants était reliée au bâtiment central, le véritable Bauhaus, par une sorte de pont, bâtiment à un étage construit sur pilotis, qui contenait la cantine, le théâtre, la salle des fêtes et débouchait dans le hall du bâtiment principal. Il était facile de réunir beaucoup de salles entre elles. Une passerelle, avec des bureaux administratifs, rejoignait à angle droit l'école de perfectionnement. C'est ainsi que naquit cet ensemble original construit à partir de deux corps de bâtiments en forme de L qui se recoupaient et s'emboîtaient à des niveaux différents. Ces passerelles sur des piliers lui donnaient de la légèreté (elles étaient destinées à relier rapidement et directement entre elles les diverses ailes du bâtiment). Les parois de verre du Bauhaus soulignaient cet effet de légèreté. » (Giedion, Espace, temps, architecture)

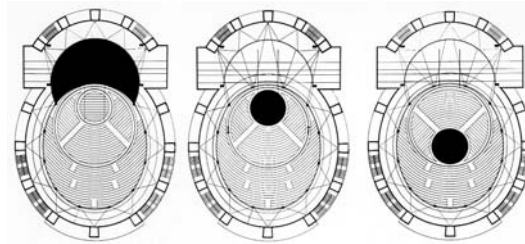
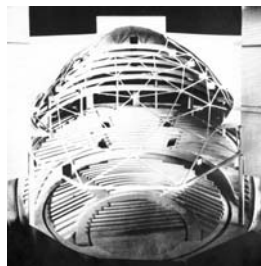
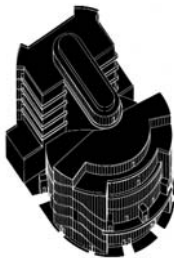


**WALTER GROPIUS**

**Villa Sommerfeld, Berlin (1920-21)**



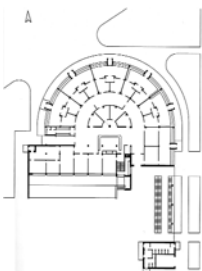
**Projet Théâtre total (1927)**



**Maison Gropius, Dessau (1925-26)**



**Office du travail, Dessau (1927-29)**



## Bibliographie

### Ecrits de Walter Gropius

- *The New Architecture and the Bauhaus*, Faber & Faber Limited, Londres, 1935
- *Die Neue Architektur und das Bauhaus; Grundzüge und Entwicklung einer Konzeption*, F. Kupferberg, Mainz, 1961.
- *Apollon dans la démocratie. La nouvelle architecture et le Bauhaus*, La connaissance SA, Bruxelles, 1969.
- *Architecture et société* (textes choisis), Lionel Richard, Editions du Linteau, Paris, 1995.

### Ecrits et publications sur Walter Gropius

- S. Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, Cambridge, 1941. Traduction française: *Espace, temps, architecture*, Denoël, Paris, 1990.
- Argan, Giulio, Carlo, *Gropius und das Bauhaus*, F. Vieweg, Braunschweig, 1983. Traduction française:
- P. Berdini, *Walter Gropius*, Artemis, Zurich, 1984.
- M. De Michelis et Kohlmeyer, "Walter Gropius 1907-1934", *Rassegna*, n° 15, 1983.
- J. Ficht, *Walter Gropius*, Il saggiatore, Milano, 1961.
- S. Giedion, *Walter Gropius, L'homme et l'œuvre*, Albert Morancé, Paris, 1954.
- R. Isaacs, *Walter Gropius: der Mensch und sein Werk*, Gebr. Mann Verlag & Co., Berlin, 1983.
- G. Herbert, *The dream of the factory-made house: Walter Gropius and Conrad Wachsmann*, MIT Press, Cambridge Mass., 1984.
- W. Nerdinger, *Bauhaus Archiv*, Mann, Berlin, 1985.
- W. Nerdinger, *Der Architekt Walter Gropius*, Harvard Uni. Art Museum, Cambridge Mass., 1985.
- H. Probst, Schädlich Christian, *Walter Gropius: der Architekt und der Theoriker*, Werkverzeichnis, Berlin, 1986.
- K. Wilhelm, *Walter Gropius, Industriearchitekt*, F. Vieweg, Braunschweig, 1983.
- H.-M. Wingler, *Walter Gropius – die neue Architektur und das Bauhaus*, Berlin, 1965.

### A propos de l'usine Fagus

- A. Jaegi, *Fagus – Industrial Culture from Werkbund to Bauhaus*, Princeton Architectural Press, New York, 2000.

### A propos du bâtiment du Bauhaus

- D. Sherp, *Bauhaus, Dessau, Walter Gropius*, Phaidon Press Limited, Londres, 1993.

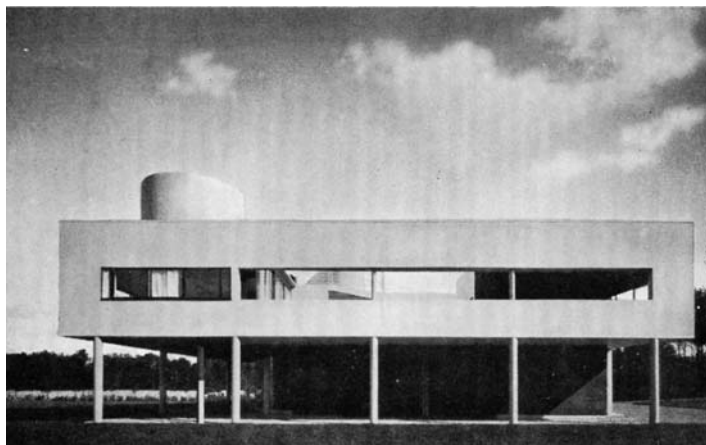
## Biographie



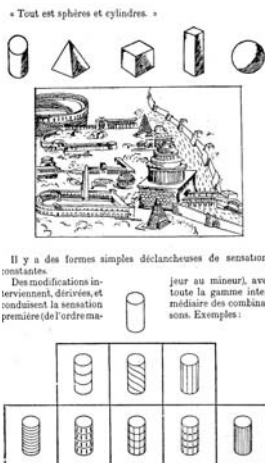
**1883** – Walter Gropius naît à Berlin. **1903-1907** – Etudes d'architecture à Munich puis à Berlin. **1907-1910** – Assistant dans le bureau de Peter Behrens où il fait la connaissance de A. Meyer. **1910** – Gropius entame sa propre carrière en tant qu'architecte et styliste industriel. Construction de l'usine Fagus, à Alfeld an der Leine. **1911** – Il entre dans le Deutscher Werkbund, dont il construit, pour l'exposition de Cologne en 1914, le bâtiment des services administratifs. **1915** – Il est directeur de la Kunstgewerbeschule et de la Hochschule für bildende Künste. En 1919, il cumule ces deux fonctions sous le nom du Staatliches Bauhaus in Weimar. Il fut d'abord directeur à Weimar de 1919 à 1926, puis à Dessau de 1926 à 1928. **1928** – Architecte à Berlin, il donne de nombreuses conférences à propos de la nouvelle construction et du Bauhaus. **1934-1937** – Bureau commun avec Maxwell Fry à Londres. Nomination à la Graduate School of Design à Harvard/Etats-Unis. Directeur de la section d'architecture de cette même école à partir de 1938. **1938-1941** – Bureau d'architecture commun avec Marcel Breuer; fondation du bureau "The architects collaborative" à Cambridge, Mass. **1964** – Projet pour le Bauhaus-Archiv à Darmstadt qui sera réalisé à Berlin en 1976-79. **1969** – Gropius meurt à Boston.

# 3

LE PLAN LIBRE. LE CORBUSIER  
ET LES CINQ POINTS DE  
L'ARCHITECTURE NOUVELLE







«L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière. Nos yeux sont faits pour voir les formes sous la lumière; les ombres et les clairs révèlent les formes; les cubes, les cônes, les sphères, les cylindres ou les pyramides sont les grandes formes primaires que la lumière révèle bien; l'image nous en est nette et tangible, sans ambiguïté. C'est pour cela que ce sont de belles formes, les plus belles formes. Tout le monde est d'accord en cela, l'enfant, le sauvage et le métaphysicien. C'est la condition même des arts plastiques.»

Le Corbusier, *Vers une architecture*, Crès, Paris, 1923, p. 16

Cette affirmation est située au début du chapitre «Le volume» de *Vers une architecture*, le volume étant le premier des «Trois rappels à messieurs les architectes», ces architectes qui ont perdu le sens de la conception des formes primaires, représentées à la fois par les silos et certaines usines américaines et par les formes pures typiques de l'architecture égyptienne, grecque ou romaine – notamment les volumes simples de la «Leçon de Rome», appréhendés lors de voyages formateurs.

### De quelques influences et voyages formateurs

La formation de jeunesse de Le Corbusier est en effet enrichie à la fois par une série de voyages et par la rencontre de personnalités remarquables. L'itinéraire du voyage en Italie en 1907 suit les conseils de Charles L'Eplattenier, maître des années de formation à La Chaux-de-Fonds, comme le confirme Le Corbusier : «jusqu'en 1907, dans ma ville natale, j'ai eu le bonheur d'avoir un maître, L'Eplattenier, qui fut un pédagogue captivant; c'est lui qui m'a ouvert les portes de l'art.» (Le Corbusier et P. Jeanneret, *Œuvre Complète* (O.C.) 1910-1928, Girsberger, Zurich, 1937, p. !!!!!!!)

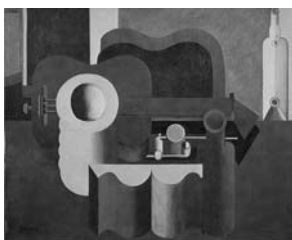
Une autre personnalité, Auguste Perret, fut un véritable mentor pour le jeune architecte, l'introduisant à la culture classique française et aux nouveaux matériaux comme le béton armé. «En 1908-1909, Perret jouait un rôle héroïque en prétendant construire en ciment armé et en affirmant – après de Baudot – que ce procédé de construction nouveau allait apporter une nouvelle attitude architecturale. Auguste Perret occupe dans l'histoire de l'architecture moderne une place très précise, de très haut rang. C'est un "constructeur" » (*Ibidem*, p.!!!!!!).

Lors du voyage en Orient de 1911, Le Corbusier découvrira successivement Constantinople, le mont Athos et l'Acropole. Ce voyage est un acte décisif dans la maturité qui le conduira vers son installation définitive à Paris où, en 1917, Auguste Perret lui présente le peintre Amédée Ozenfant. Ensemble, ils vont publier des ouvrages tels qu'*Après le Cubisme* (Ed. des Commentaires, Paris, 1918) ou *La Peinture moderne* (Crès, Paris, 1925) et éditer, avec Paul Dermée, la revue *L'Esprit Nouveau* (1920-1925). Ozenfant a joué un rôle important dans la carrière de l'architecte «en lui révélant non seulement ses qualités occultées de peintre, mais aussi en impulsant la période de maturité des années vingt, qui correspond au développement de l'esthétique puriste». (F. Ducros, «Ozenfant (Amédée) (1886-1966)» in J. Lucan (dir.), *Le Corbusier, une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987, p. 279)



## LE CORBUSIER

### L'ARCHITECTE ET LE PEINTRE

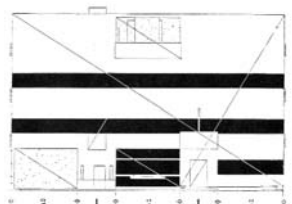
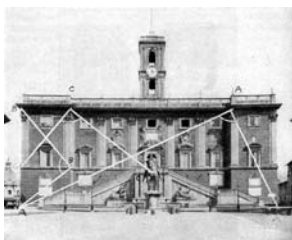


Dans un de ses essais sur Le Corbusier, Bruno Reichlin a analysé les connexions entre sa peinture puriste et les projets architecturaux qu'il effectuait à la même période. (B. Reichlin, «Jeanneret-Le Corbusier, painter-architect» in E. Blau, N. J. Troy, *Architecture and Cubism*, Centre Canadien d'Architecture, Montréal, 1997, pp. 195-218.) Le Corbusier et Ozenfant concevaient en effet leur peinture dans les trois dimensions et non comme une surface, établissant ainsi un lien direct avec l'architecture, ceci autour du concept d'espace. Reichlin a mis en exergue les traits caractéristiques correspondant aux différentes étapes de l'évolution de la composition de ces peintures : d'une part, le remplacement progressif d'une centralité unique par une texture constituée d'une multitude de centralités, sans hiérarchie apparente; d'autre part, la concentration d'événements vers la périphérie du tableau, créant par là un mouvement centrifuge dans la composition des tableaux; enfin, la perception simultanée d'une multitude d'événements, les objets étant situés à la fois dans des plans différents, devant ou à l'arrière, horizontaux ou verticaux.



Si, à partir de ces principes, nous nous référons maintenant aux projets architecturaux, on peut constater que plusieurs villas puristes de Le Corbusier – comme la Villa Stein (1926-1928) à Garches, par exemple – se caractérisent aussi par une composition polycentrique. De même, la position centrale de la salle-de-bains dans l'étage supérieur de la Villa Besnus (1922-1923) à Vaucresson induit un mouvement périphérique continu et une vue toujours changeante des espaces. Enfin, la multitude d'événements fait écho à la notion de «promenade architecturale» (voir plus loin, page 39) et à la perception spatiale conditionnée par le mouvement et son déroulement dans le temps.

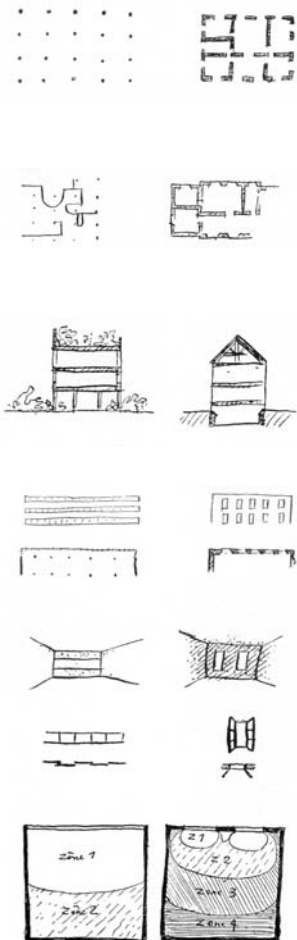
### Les tracés régulateurs



La composition de plusieurs des peintures de Le Corbusier de la période puriste était contrôlée par la méthode des tracés régulateurs, pratique étendue aux projets d'architecture et «présentée pour la première fois en 1921 dans le numéro 5 de *L'Esprit Nouveau*: le recours à une règle mathématique pour l'architecture est conçu comme un procédé inhérent à l'activité créatrice.» (D. Matteoni, «Tracés régulateurs» in J. Lucan (dir.), *Le Corbusier, une encyclopédie*, op. cit., p. 409.)

Le contrôle des proportions des dessins par des tracés régulateurs était une pratique courante pour des architectes comme Auguste Perret. Pour Le Corbusier, dans la méthode de projet, l'utilisation d'un «module mesure et unifie; un tracé régulateur construit et satisfait. Un tracé régulateur est une assurance contre l'arbitraire.» (Le Corbusier, *Vers une architecture*, op. cit., p.!!!!!!) D'autre part, et dès le moment que «(...) la chose technique précède et est la condition de tout, (...) elle porte des conséquences plastiques impératives et (...) entraîne parfois à des transformations esthétiques radicales, il s'agit ensuite de résoudre le problème de l'unité, qui est la clef de l'harmonie et de la proportion. Les tracés régulateurs servent à résoudre le problème de l'unité.» (Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne*, Crès, Paris, 1926, p.!!!!!!)

LES CINQ POINTS D'UNE ARCHITECTURE NOUVELLE



En 1927, Le Corbusier publie simultanément dans une publication sur ses maisons réalisées au Weissenhof de Stuttgart (*Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Zwei Wohnhäuser*, durch Alfred Roth, Akadem. Verlag Dr. Fr. Wedekind & Co., Stuttgart, 1927) et dans la revue *L'Architecture Vivante* (n° 17, 1927) les éléments d'un «code nouveau de l'architecture» qu'il intitule «Les cinq points d'une architecture nouvelle» :

«1. Les pilotis. (...) La maison sur pilotis! La maison s'enfonçait dans le sol : locaux obscurs et souvent humides. Le ciment armé nous donne les pilotis. La maison est en l'air, loin du sol; le jardin passe sous la maison, le jardin est aussi sur la maison, sur le toit.

2. Les toits-jardins. (...) Le ciment armé est le nouveau moyen permettant la réalisation de la toiture homogène. Des raisons techniques, des raisons d'économie, des raisons de confort et des raisons sentimentales nous conduisent à adopter le toit-terrasse.

3. Le plan libre. Jusqu'ici : murs portants; partant du sous-sol, ils se superposent, constituant le rez-de-chaussée et les étages, jusqu'aux combles. Le plan est esclave des murs portants. Le béton armé dans la maison apporte le plan libre ! Les étages ne se superposent plus par cloisonnements. Ils sont libres. Grande économie de cube bâti, emploi rigoureux de chaque centimètre. Grande économie d'argent. Rationalisme aisé du plan nouveau !

4. La fenêtre en longueur. La fenêtre est l'un des buts essentiels de la maison. Le progrès apporte une libération. Le ciment armé fait révolution dans l'histoire de la fenêtre. Les fenêtres peuvent courir d'un bord à l'autre de la façade. La fenêtre est l'élément mécanique-type de la maison; pour tous nos hôtels particuliers, toutes nos villas, toutes nos maisons ouvrières, tous nos immeubles locatifs ...

5. La façade libre. Les poteaux en retrait des façades, à l'intérieur de la maison. Le plancher se poursuit en porte-à-faux. Les façades ne sont plus que des membranes légères de murs isolants ou de fenêtres. La façade est libre; les fenêtres, sans être interrompues, peuvent courir d'un bord à l'autre de la façade.»

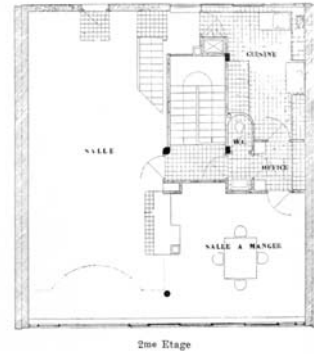
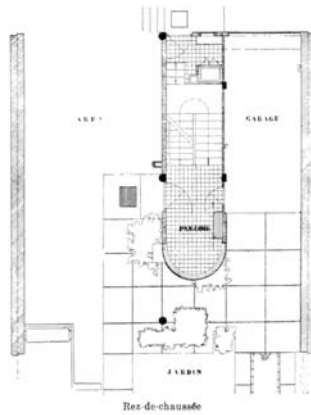
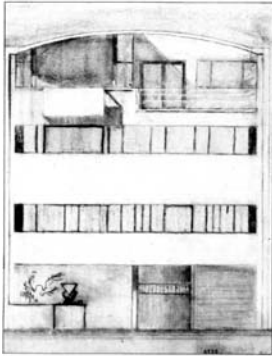
Le Corbusier et P. Jeanneret, *O.C. 1910-29*, op. cit., p. 128

L'intérêt principal des «Cinq points» réside dans le fait qu'ils constituent une tentative inédite de codifier le langage architectural selon un principe de renversement des valeurs classiques, ce qu'Alan Colquhoun intitule le «déplacement de concepts.» (A. Colquhoun, «Déplacements des concepts chez Le Corbusier» in A. Colquhoun, *Recueil d'essais critiques. Architecture moderne et changement historique*, Pierre Mardaga Editeur, Bruxelles, Liège, 1985, pp. 59-74.)

Dans cette optique, le pilotis apparaît comme le retournement du socle classique, le vide à la place du plein; la façade libre remplace l'organisation régulière des ouvertures par une surface librement composée; le plan libre contredit le principe canonique de l'assujettissement des pièces à la disposition des murs porteurs; la fenêtre en longueur apparaît comme l'inverse de la fenêtre verticale, anthropomorphique; enfin, le toit terrasse s'impose à la place des mansardes, les chambres de bonne et les étendages étant remplacés par des pièces de réception «en contact direct avec le jardin supérieur».

## LE CORBUSIER

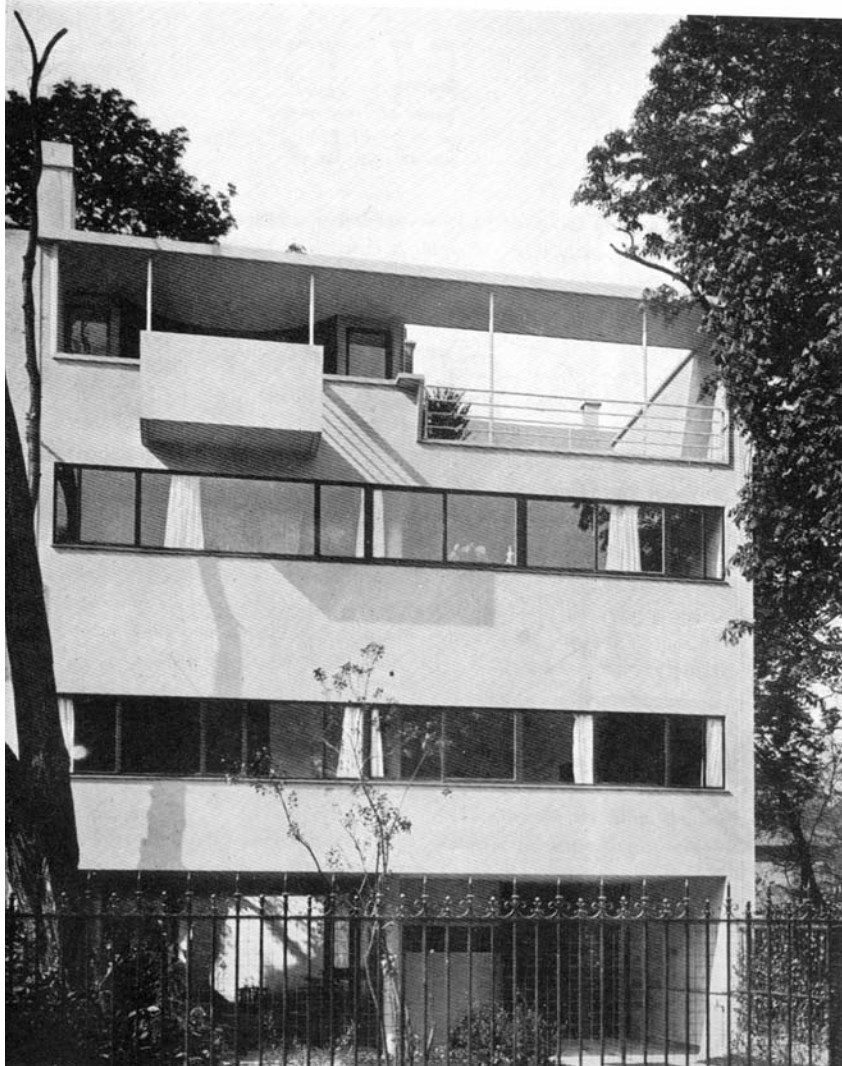
### Villa Cook, Boulogne-sur-Seine (1927)



« Ici sont appliquées très clairement, les certitudes acquises jusqu'ici ; les pilotis, le toit-jardin, le plan libre, la façade libre, la fenêtre en longueur coulissant latéralement. Le tracé régulateur est ici un « tracé automatique » fourni par les simples éléments architecturaux à échelle humaine tels que la hauteur des étages, les dimensions des fenêtres, des portes, des balustrades. Le plan classique est renversé ; le dessous de la maison est libre. La réception est au sommet de la maison. On sort directement sur le toit-jardin d'où l'on domine les vastes futaies du Bois de Boulogne; on n'est plus à Paris, on est comme à la campagne. » (Le Corbusier, Oeuvres complètes)

« Dans la maison Cook, à Boulogne-sur-Seine, (Le Corbusier) tire les conséquences du procédé de la maison sur pilotis : une partie seulement, la cage d'escalier-vestibule, est enserrée dans des murs. A l'étage supérieur, les parois non-porteuses font leur apparition, et l'alignement des fenêtres en continu va jusqu'au bout de la logique. (...) Cet ouvrage est le seul à voir maison et toit s'interpénétrer totalement. La grande pièce de la maison prend sur la surface du toit jusqu'à la hauteur du baldaquin qui a pour fonction de protéger de la pluie. Un escalier conduit de la grande pièce à un cabinet de travail plus petit, lequel, au niveau du toit, constitue l'élément intermédiaire d'un engrenage qui lie inséparablement intérieur et extérieur. » (S. Giedion, Construire en France, Construire en fer, Construire en béton (1928), Les Editions de la Villette, Paris, 2000, p. 96.)

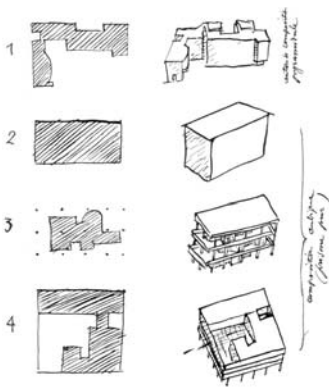
LE CORBUSIER



## LE CORBUSIER

### LES QUATRE COMPOSITIONS

Parallèlement à l'énoncé des «Cinq points» Le Corbusier a procédé à une classification des formes extérieures de ses villas puristes – apportant ainsi la preuve que la forme ne résulte pas uniquement de l'intérieur, comme la stricte application des «Cinq Points» pourrait le laisser croire – qu'il différencie selon quatre types :



«Le premier type montre chaque organe surgissant à côté de son voisin, suivant une raison organique le "dedans prend ses aises, et pousse le dehors qui forme des saillies diverses." Ce principe conduit à une composition "pyramidale", qui peut devenir tourmentée si l'on n'y veille (Auteuil).

Le second type révèle la compression des organes à l'intérieur d'une enveloppe rigide, absolument pure. Problème difficile, peut-être délectation de l'esprit; dépense d'énergie spirituelle au milieu d'entraves qu'on s'est imposées (Garches).

Le troisième type fournit, par l'ossature apparente, une enveloppe simple, claire, transparente comme une résille; il permet, à chaque étage diversement, d'installer les volumes utiles des chambres, en forme et en quantité. Type ingénieux convenant à certains climats; composition très facile, pleine de ressources (Tunis).

Le quatrième type atteint, pour l'extérieur, à la forme pure du deuxième type; à l'intérieur, il comporte les avantages, les qualités du premier et du troisième. Type pur, très généreux, plein de ressources lui aussi (Poissy).»

Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Crès, Paris, 1930, p.!!!!!!

On peut constater que la classification de Le Corbusier repose essentiellement sur deux modèles de base opposés : le modèle pittoresque de la tradition *Arts and Crafts* anglo-saxonne (illustré par le premier type) et le modèle classique de la villa palladienne (illustré par le deuxième type). Ce dernier – «problème difficile» – conduit à deux expressions possibles d'un prisme pur : la définition d'une masse construite compacte et centrale, qui irradie de façon centrifuge dans une résille de piliers (Villa Blaizeau, Carthage, 1928); ou alors la délimitation d'une limite précise, construite, à l'intérieur de laquelle des vides sont creusés (Villa Savoye, Poissy, 1928-1930).

Peut-on néanmoins prétendre que les exemples sont disposés selon un ordre progressif, la maison Savoye représentant ainsi une sorte d'aboutissement ? Malgré le fait que cette réalisation représente la fin du cycle des villas puristes, on peut logiquement en douter. On sait que Le Corbusier reprend à plusieurs reprises des schémas esquissés à des années de distance dont la validité et pertinence lui semblent toujours d'actualité.

### LA PROMENADE ARCHITECTURALE



C'est à propos de la Villa La Roche (1923-1925) que le Corbusier explicite pour la première fois la notion de promenade architecturale. «On entre: le spectacle architectural s'offre de suite au regard; on suit un itinéraire et les perspectives se développent avec une grande variété; on joue avec l'afflux de la lumière éclairant les murs ou créant des pénombres. Les baies ouvrent des perspectives sur l'extérieur où l'on retrouve l'unité architecturale» (Le Corbusier et P. Jeanneret, *O.C. 1910-1928*, op. cit., p.!!!!!!!)

Cette description nous renvoie à la fois aux parcours et à la multiplicité des points de vue du «pittoresque dans l'art grec» caractéristique de la composition de l'Acropole d'Athènes analysée par Auguste Choisy et aux jeux d'effets et de simultanéité des objets des peintures puristes. Dans les villas puristes, «selon l'itinéraire de la promenade, le visiteur expérimente (...) "les caractéristiques constantes et invariables" de l'objet architectural. L'espace de la peinture est virtuel et dans ce cas le point de vue extérieur est unique (...). Par contraste, la compréhension de l'architecture demande l'intégration réciproque, durant la durée réelle d'une promenade, d'une multiplicité de vues depuis différents points de vues.» (B. Reichlin, «Jeanneret-Le Corbusier, painter-architect», op. cit., p. 205.)



La promenade architecturale réapparaît de façon magistrale dans les esquisses préliminaires de la Villa Stein, notamment dans le parcours extérieur de la «pièce à l'air libre» juxtaposée à la maison. Elle est à nouveau évoquée lors de la description que Le Corbusier fait du parcours à l'intérieur de la Villa Savoye, dont le support principal est la rampe située au milieu de la maison et qui relie verticalement tous les étages selon le mode suivant :



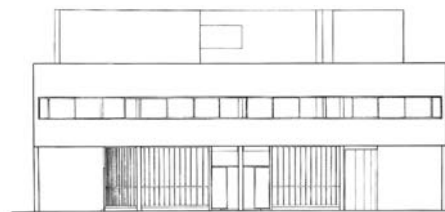
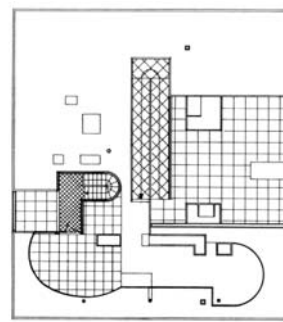
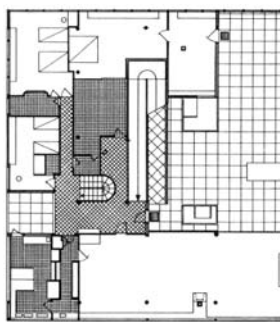
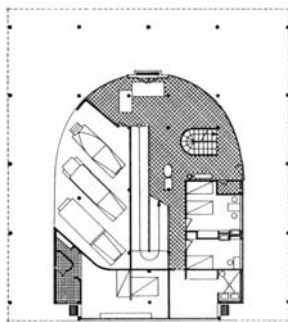
«De l'intérieur du vestibule, une rampe douce conduit, sans qu'on s'en aperçoive presque, au premier étage, où se déploie la vie de l'habitant : réception, chambres, etc. Prenant vue et lumière sur le pourtour régulier de la boîte, les différentes pièces viennent se couder en rayonnant sur le jardin suspendu qui est là comme un distributeur de lumière appropriée et de soleil (...) mais on continue la promenade. Depuis le jardin à l'étage, on monte par la rampe sur le toit de la maison où est le solarium. L'architecture arabe nous donne un enseignement précieux. Elle s'apprécie à la marche, avec le pied; c'est en marchant, en se déplaçant que l'on voit se développer les ordonnances de l'architecture. C'est un principe contraire à l'architecture baroque qui est conçue sur le papier, autour d'un point fixe théorique. Je préfère l'enseignement de l'architecture arabe. Dans cette maison-ci, il s'agit d'une véritable promenade architecturale, offrant des aspects constamment variés, inattendus, parfois étonnants. Il est intéressant d'obtenir tant de diversité quand on a, par exemple, admis au point de vue constructif, un schéma de poteaux et de poutres d'une rigueur absolue.»



Le Corbusier et P. Jeanneret, *O.C. 1929-1934*, Girsberger, Zurich, pp. 24-25.

## LE CORBUSIER

### Villa Savoye, Poissy (1929-31)



« Cette villa a été construite dans la plus grande simplicité, pour des clients dépourvus totalement d'idées préconçues : ni modernes, ni anciens. Leur idée était simple : ils avaient un magnifique parc formé de prés entourés de forêts ; ils désiraient vivre à la campagne ; ils étaient reliés à Paris par 30 kilomètres d'auto.

On va donc à la porte de la maison en auto, et c'est l'arc de courbure minimum d'une auto qui fournit la dimension même de la maison. L'auto s'engage sous les pilotis, tourne autour des services communs, arrive au milieu, à la porte du vestibule, entre dans le garage ou poursuit sa route pour le retour : telle est la donnée fondamentale.

La maison se posera au milieu de l'herbe comme un objet, sans rien déranger. Le véritable jardin de la maison ne sera pas sur le sol, mais au-dessus du sol, à trois mètres cinquante : ce sera le jardin suspendu dont le sol est sec et salubre, et c'est de ce sol qu'on verra bien tout le paysage, beaucoup mieux que si l'on était resté en bas.

La construction est faite sur un jeu de poteaux équidistants, portant des chevalets qui, eux-mêmes, supportent des poutrelles régulières et égales : ossature indépendante, plan libre. » (Le Corbusier, Oeuvres complètes)

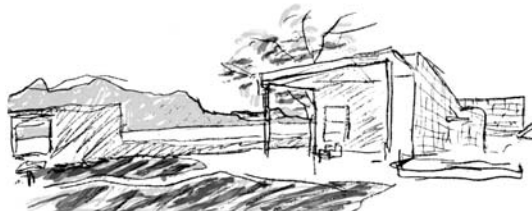
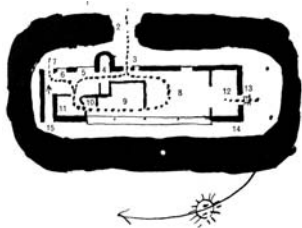


LE CORBUSIER



## LE CORBUSIER

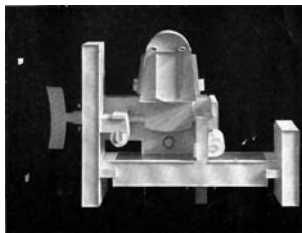
Une petite villa au bord du lac Léman,  
Corsier (1925)



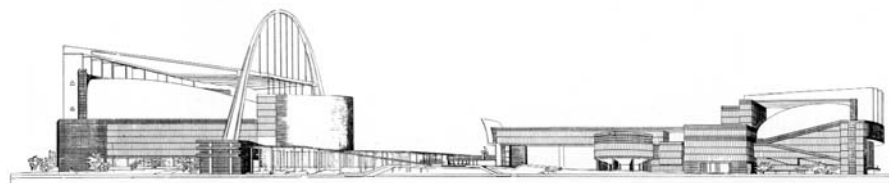
Concours pour le Palais des Nations,  
Genève (1927-28)



Centrosoyouz, Moscou (1928)



Concours pour le Palais des Soviets,  
Moscou (1931)



## Bibliographie

### Ecrits de Le Corbusier

- *Voyage d'orient, carnets*, Feuille d'avis de la Chaux-de-Fonds (articles), 1911; réédition : Electa, Milan, 1987.
- *Vers une architecture*, Crès (Coll. de l'Esprit Nouveau), Paris, 1923; réédition : Paris, Arthaud, 1977.
- *Manière de penser l'urbanisme*, Gonthier / Denoël, Paris 1977.
- *Almanach d'architecture moderne*, Crès (Coll. de l'Esprit Nouveau), Paris, 1926; réédition en fac-similé Turin, Bottega d'Erasmus, 1975, et Paris, Connivences, 1989.
- *Une maison, un palais : à la recherche d'une unité architecturale*, Crès (Coll. de l'Esprit Nouveau), Paris, 1928; réédition en fac-similé : Turin, Bottega d'Erasmus, 1975, et Paris, Connivences, 1989/84 ?
- *Une petite maison*, Girsberger (carnet de la recherche patiente), Zurich, 1954; réédition : 1987.
- *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, éditeur, lieu, 1930; réédition en fac-similé : Paris, Vincent Féral, 1960, et Paris, Editions Altamira, 1994.
- Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-1929*, Artemis, Zurich 1984.

### Ecrits et publications sur Le Corbusier

- S. Von Moos, *Le Corbusier, l'architecte et son mythe*, Horizons de France, Paris, 1971.
- E. Kaufman, *De Ledoux à Le Corbusier : origine et développement de l'architecture autonome*, L'Equerre, Paris, 1981.
- H. Allen Brooks, *The Le Corbusier archive* (32 volumes), Fondation Le Corbusier à Paris, Paris, 1984.
- *L'Esprit nouveau, Le Corbusier et l'industrie 1920-1925*, Ernst & Sohn, Berlin, 1987.
- *Le Corbusier à Genève 1922-1932 : projets et réalisations*, Payot, Lausanne, 1987.
- *Le Corbusier et la Méditerranée*, Editions Parenthèses, Musée de Marseille, Marseille, 1987.
- J. Lucan, *Le Corbusier, une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987.
- M. Besset, *Qui était le Corbusier?*, Genève, Skira, 1968; réédition : 1987.
- Baker Geoffrey Howard, *Le Corbusier. An Analysis of a Form*, Van Nostrand Reinhold, London, 1989.
- Ch. Sumi, *Immeuble clarté Genf 1932 von Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, GTA, Zurich, 1989.

### A propos de la villa Cook

- T. Benton, *Les villas de Le Corbusier, 1920-1930*, La Villette, Philippe Sers, Paris, 1984.

### A propos de la villa Savoye

- *Le Corbusier. Villa Savoye*, A.D.A Edita, Tokyo.

## Biographie



- 1887** – Naissance de Charles-Edouard Jeanneret à la Chaux-de-Fonds.
- 1907** – Voyage d'Italie.
- 1908-1909** – Travaille à Paris chez Auguste Perret.
- 1910-1911** – Travaille à Berlin chez Peter Behrens.
- 1911** – Voyage d'Orient.
- 1917** – Charles-Edouard Jeanneret s'installe à Paris.
- 1918** – Fait la connaissance du peintre Amédée Ozenfant et expose ses premières peintures.
- 1919** – Fonde, avec le poète Paul Dermée, la revue *L'Esprit Nouveau* (27 numéros de 1920 à 1925).
- 1920** – Charles-Edouard Jeanneret prend le pseudonyme de Le Corbusier pour signer ses articles parus dans *L'Esprit Nouveau*.
- 1922** – Ouvre son atelier d'architecture 35 rue de Sèvres à Paris et s'associe avec son cousin Pierre Jeanneret (avec qui il travaillera jusqu'en 1940).
- 1923** – Publication de *Vers une architecture*.
- 1927** – A l'occasion de la réalisation de deux maisons dans la cité expérimentale du Weissenhof à Stuttgart, il formule les «Cinq points d'une architecture nouvelle».
- 1928** – A son initiative, création des Congrès internationaux d'Architecture moderne (CIAM).
- 1929** – Voyage en Amérique du Sud, où il donne une série de conférences, réunies l'année suivante dans *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*.
- 1933** – Quatrième congrès des CIAM à Athènes : à partir des résolutions du congrès, Le Corbusier rédige la Chartes d' Athènes.
- 1935** – Voyage aux USA, qui lui donnera l'occasion de publier, en 1937, *Quand les cathédrales étaient blanches*; voyage au pays des timides.
- 1945** – Reçoit la commande de l'Unité d'habitation de Marseille (achevée en 1952).
- 1951** – Est appelé en Inde pour concevoir la capitale du Pendjab, Chandigarh.
- 1965** – Le Corbusier meurt le 27 août, alors qu'il se baigne au Cap Martin.

# 4

LE PLAN LIBRE, ESPACES CLOS ET OUVERTS. LUDWIG MIES VAN DER ROHE ET L'ART DE BÂTIR

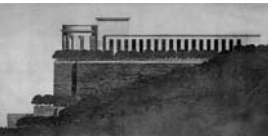


« L'architecture commence quand deux briques sont soigneusement assemblées. L'architecture est un langage qui a la discipline d'une grammaire. Le langage peut être employé pour des besoins quotidiens, comme la prose. Mais si vous y excellez, vous pouvez être un poète. »

W. F. Wagner, Jr., "Ludwig Mies van der Rohe: 1886-1969", *Architectural Record*, n° 146, 1969.

Cette affirmation témoigne de la valeur accordée par Ludwig Mies van der Rohe à la construction, attitude redevable certainement à l'éducation de son père Michael Mies, maçon et tailleur de pierres et à ses expériences de jeunesse dans les chantiers d'Aix-la-Chapelle. Mais entre 1906, année où il commence à travailler dans l'agence de l'architecte berlinois Bruno Paul, et 1913, où il s'établit indépendant à Steglitz, Mies va acquérir une expérience nourrie par des influences diverses et décisives.

### Les années de formation : de quelques influences décisives



La première rencontre décisive est celle de Peter Behrens, architecte chargé par la direction de l'AEG d'établir un programme total de construction et rénovation de bâtiments industriels et de dessiner les produits annexes (affiches, etc.). Behrens non seulement initie Mies au néo-classicisme de Karl-Friedrich Schinkel – dont l'architecture le fascinera durant toute sa carrière – mais lui fait aussi découvrir l'importance du langage industriel dans un nouveau contexte émergent, celui de la métropole.



Les rapports avec Behrens ont parfois été tendus, notamment lors d'échanges à propos de « l'honnêteté constructive » de l'architecte hollandais Berlage, comme en témoignent ces propos : « La Bourse de Berlage m'a énormément impressionné, Behrens était d'avis que tout cela appartenait au passé. Moi non, et je le lui dis : « il est possible que vous vous trompiez complètement » ; ce qui le mit en fureur, on aurait dit qu'il allait me frapper. Ce qui m'intéressait le plus chez Berlage était le soin apporté à la construction, honnête jusqu'à la moelle. Sa pensée n'avait rien à voir avec le classicisme, non plus qu'avec les styles historicistes. Après Berlage j'ai lutté moi-même pour me sortir du classicisme de Schinkel .» (« Mies Speaks. « I Do Not Design Buildings, I Develop Buildings » », *The Architectural Review*, n° 144, 1968, p. 451)

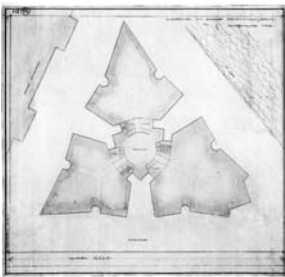
La découverte, en 1910, du recueil des œuvres de Frank Lloyd Wright (voir cours n° 1) va aussi marquer fortement Mies : « L'œuvre de ce grand maître proposait un monde architectural d'une force inattendue, d'une grande clarté de langage, d'une richesse formelle déconcertante. Voilà un maître constructeur dont l'inspiration jaillit de la source vive de l'architecture, et dont les créations s'éclairaient de son indéniable originalité. Avec lui enfin, l'architecture authentique s'épanouissait. Plus nous nous plongeons dans l'étude de ses créations, plus grandissait notre admiration devant son incomparable talent, la hardiesse de ses conceptions, l'indépendance de sa pensée et de ses réalisations. L'impulsion donnée par son œuvre a dynamisé toute une génération. Même lorsqu'elle ne se manifestait pas de manière visible, son influence restait des plus fortes. » (P. Johnson, *Mies van der Rohe*, New York, 1953, p. 201).

## LUDWIG MIES VAN DER ROHE

### MÉTROPOLE, GRATTE-CIEL, LE VERRE ET LE JEU DE RÉFLEXIONS

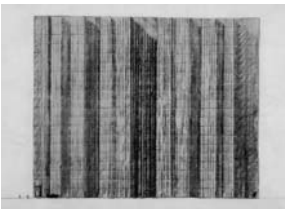
En 1922, Mies participe au concours pour un gratte-ciel à la Friedrichstrasse, à Berlin. Il inaugure ainsi une série de projets théoriques pour la métropole évoquée par Behrens.

Le projet se distancie pourtant nettement du langage tectonique de Behrens : de forme prismatique, le gratte-ciel est complètement recouvert de grandes surfaces en verre, sans socle ni couronnement, et ne traduisant pas en façade la complexité du programme. L'utilisation d'un seul matériau amène Mies à délaissier le langage traditionnel des pleins et des vides, pour se concentrer sur les effets de réflexion obtenus à partir des caractéristiques spécifiques du verre.



« J'ai disposé les murs de verre en angle biais pour éviter la monotonie de trop grandes surfaces. En travaillant sur des maquettes de verre, j'ai découvert que ce qui importait était le jeu de réflexions et non pas celui des effets d'ombre et de lumière comme dans les constructions traditionnelles. Le résultat de ces expériences peut être vu dans la première esquisse du projet de gratte-ciel en verre. Au premier point de vue, le plan des façades peut paraître arbitraire, mais il a été déterminé par trois facteurs : la luminosité de l'intérieur, le volume du bâtiment vu de la rue, et enfin le jeu des reflets. »

Mies van der Rohe, *Frühlicht*, n° 1, 1922, pp. 122-124.



Dans les années 1920, le verre industriel devient en effet un des matériaux de construction représentatifs de la modernité par l'effet de transparence et le nouveau langage architectural (la surface homogène, continue et légère, contraire au registre traditionnel des pleins et des vides) qu'il engendre. Certes, les qualités de dématérialisation et spirituelles de ce matériau sont déjà célébrées depuis le début du XXème siècle, notamment par le poème en prose de Scheerbart, *Glasarchitektur* et par le Pavillon de Verre réalisé par l'architecte allemand Bruno Taut à l'exposition du Deutscher Werkbund à Cologne, en 1914. Mais le génie de Mies a consisté à utiliser ce matériau à l'échelle d'un gratte-ciel et à comprendre, avec acuité, les propriétés simultanées de transparence et d'opacité du verre. Comme l'affirme Kenneth Frampton, dans ces années-là « une construction en hauteur, sans structure évidente, à la façade entièrement en verre, était tout à fait révolutionnaire, comme l'était la perception du matériau en tant que substance ». Et à ce propos, d'évoquer la grande perspective au fusain qui « nous confronte, comme le verre lui-même, avec le paradoxe d'une dématérialisation matérialisée ou d'une matérialisation dématérialisée, dépendant, littéralement, du point de vue ». (K. Frampton, « Modernisme et tradition dans l'œuvre de Mies van der Rohe 1920-1968 » in *Mies van der Rohe. Sa carrière, son héritage et ses disciples*, Editions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1987, p. 44.)



LUDWIG MIES VAN DER ROHE



## LUDWIG MIES VAN DER ROHE

### FORME ET CONSTRUCTION



Dès 1923, le discours de Mies se radicalise, conséquence de sa participation active à la revue *G, Material für elementare Gestaltung* – dont il partage la rédaction avec Hans Richter, El Lissitzky et Werner Gräff –, où il a l'occasion de faire valoir ses positions théoriques, notamment son intérêt pour la construction et son refus de toute recherche exclusivement formelle. Dans le premier numéro de *G*, Mies affirme : « Nous refusons toute spéculation esthétique toute doctrine et tout formalisme » (*G*, n° 1, juillet 1923, in F. Neumeyer, *Mies van der Rohe – Réflexions sur l'art de bâtir*, Editions du Moniteur, Paris, 1996), affirmation sur laquelle il revient dans le numéro suivant :

“ Pour nous, il n'y a pas de forme, mais seulement des problèmes de construction. La forme n'est pas le but, mais le résultat de notre travail. (...) Il nous importe précisément de libérer la construction de toute spéculation esthétique et d'en faire à nouveau ce qu'elle devrait être à l'exclusion de tout autre chose, à savoir du BATIR.”

“ Bauen”, *G*, n° 2, 1923, in F. Neumeyer, *Mies van der Rohe – Réflexions sur l'art de bâtir*, op. cit.

Mies se réfère ici certainement à « l'honnêteté constructive » de Berlage tout en se situant clairement dans la ligne des rationalistes structurels comme Viollet-le-Duc à qui il semble par ailleurs emprunter cette affirmation : ‘Toute forme, qui n'est pas ordonné par la structure doit être repoussé.’ (sic, en français, [citation de Viollet-le-Duc?], notes de conférence, vers 1950, in F. Neumeyer, *Mies van der Rohe – Réflexions sur l'art de bâtir*, op. cit.)

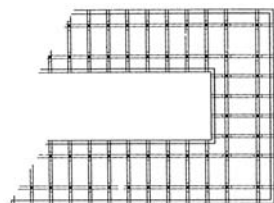
### L'ossature en béton armé, le bâtiment de bureaux

Cette valorisation des problèmes de construction et de l'expression de la tectonique est particulièrement bien illustrée par un projet dessiné en 1922-1923 et resté au stade du papier : l'immeuble de bureaux en béton. Dans cette proposition, inspirée semble-t-il de l'immeuble Larkin de Frank Lloyd Wright, la forme simple et rationnelle du bâtiment découle essentiellement de l'exploitation des propriétés du béton armé. Pour Mies,

“ les bâtiments en béton armé sont par essence des bâtiments à ossature. Ni pâte molle, ni cuirassés. Des constructions de poteaux et poutres, sans murs porteurs. Donc des bâtiments à ossature et peau”

*G*, n° 1, 1923, in F. Neumeyer, *Mies van der Rohe – Réflexions sur l'art de bâtir*, op. cit.

L'immeuble de bureaux en béton est en effet constitué de « deux rangées de colonnes centrales sur une travée de huit mètres, avec quatre mètres en porte-à-faux de chaque côté. Les poutres sont espacées de cinq mètres. Elles supportent les dalles de plancher qui, à l'extrémité des porte-à-faux, sont remontées perpendiculairement pour fermer l'enveloppe de l'édifice. Des meubles de rangement sont disposés le long de murs afin de per-



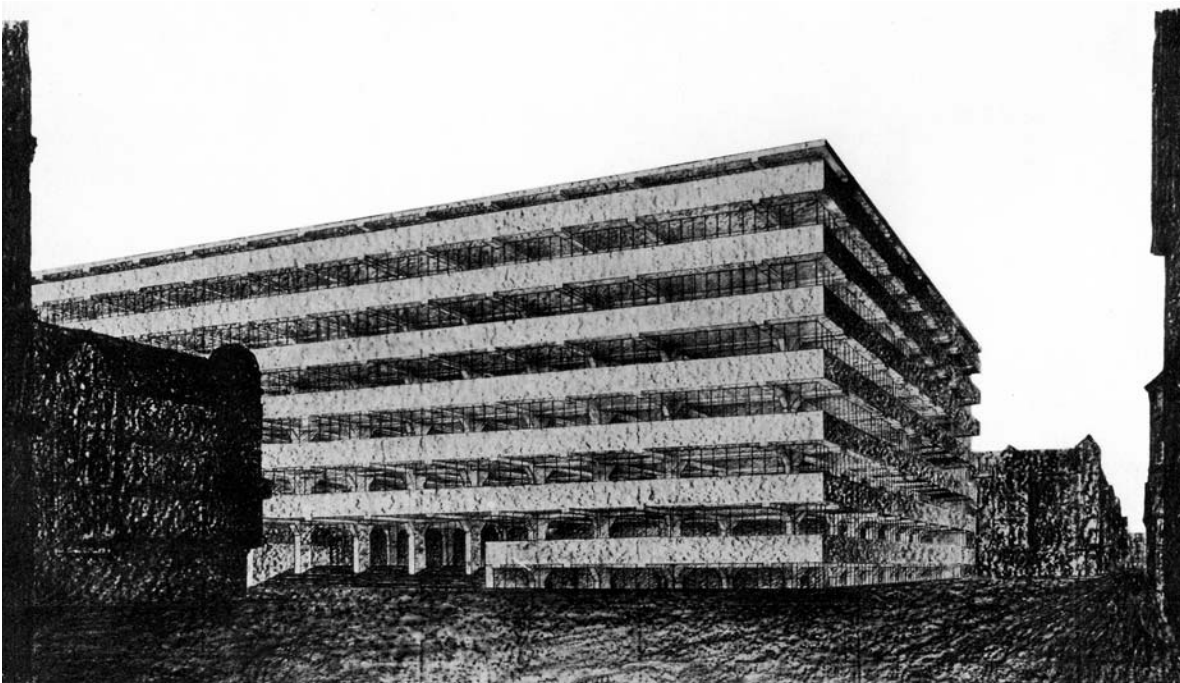


## LUDWIG MIES VAN DER ROHE

mettre une visibilité complète au centre des pièces. Au-dessus de ces meubles de rangement qui ont deux mètres de haut, court une bande vitrée continue. » (G, n° 1, 1922, p. 1)

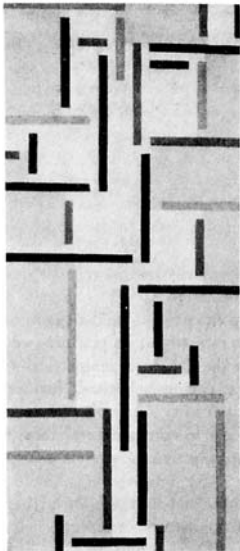
L'expression du bâtiment repose sur l'alternance de bandes en béton surmontées de bandes vitrées continues sur le pourtour de la façade. Derrière l'aspect unitaire et homogène de la façade, transparait néanmoins un certain ordre classique : un socle évidé – signifié par une fente vitrée obtenue par le porte-à-faux –, un corps de bâtiment dont la régularité est juste contrariée par un léger fruit des dalles vers l'extérieur, enfin, un couronnement exprimé par une dalle fine de couverture.

Par rapport au gratte-ciel en verre, le discours de Mies semble se recentrer maintenant sur la tectonique et la matérialité de la structure en béton, délaissant l'effet de dématérialisation du verre. Se référant à Sullivan, il s'exclame : "Sullivan croyait encore à la façade. Il était de l'ancienne école. Il ne pensait pas que la structure suffise. A présent nous marchons avec notre temps, et nous pouvons faire de l'architecture avec la seule structure." (Entretien avec P. Blake, *Architectural Design*, n° 31, mars 1961, cité par D. Spaeth, in *Mies van der Rohe. Sa carrière, son héritage et ses disciples*, op. cit., p. 27).



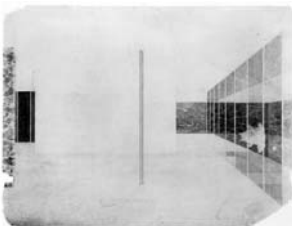
### LE PLAN LIBRE DE MIES

La Maison de campagne en briques (1923) représente un autre moment important dans l'évolution vers la libération des méthodes de projet conventionnelles et l'adoption du plan libre. Se référant à ce projet non réalisé, Mies affirme: « (...) j'ai abandonné le principe habituel des volumes clos à une série de pièces distinctes j'ai substitué une suite d'espaces ouverts. La paroi perd ici son caractère de clôture et ne sert plus qu'à l'articulation organique de la maison. » (« A propos de la Maison de campagne en briques », manuscrit de conférence, 1924, in F. Neumeyer, Mies van der Rohe – Réflexions sur l'art de bâtir, op. cit.)



Dans ce projet, en effet « les murs ne définissent pas l'espace, mais bien plutôt leur propre manière d'être, c'est-à-dire leur capacité à porter et à diviser » (P. Eisenmann, « Lire la MimESIS: cela ne veut rien DIRE » in *Mies van der Rohe. Sa carrière, son héritage et ses disciples*, op.cit., p. 95). Traduisant à nouveau l'influence de Frank Lloyd Wright, le plan de cette maison est composé d'une série de murs qui orientent l'espace sans le contenir et mettent l'intérieur en relation dynamique avec l'extérieur. La figure particulière de ce dessin a amené plusieurs critiques à le comparer avec le tableau peint par Van Doesburg en 1918, *Rythme de danse russe*. Mies a toujours renié cette comparaison alors que Peter Eisenmann fait ressortir plutôt des différences, notamment la présence d'un fond pour la figure des murs dans la peinture de van Doesburg, point absent dans le projet architectural.

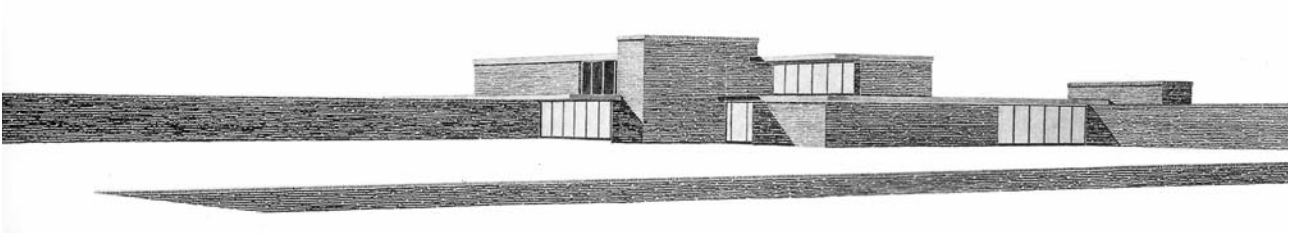
En 1927, Mies commence les esquisses pour le Pavillon de l'Allemagne à l'exposition de Barcelone. A cette occasion, il affirme: « Un soir, comme je travaillais encore dessus [le Pavillon], je me suis mis à esquisser un mur auto-portant et j'eus un choc. Je venais de trouver un principe nouveau. » (« 6 Students talk with Mies » in *North Carolina University State College of Agriculture and Engineering, School of Design Student Publication*, n° 2, 1952, p. 28)



On peut s'étonner que Mies estime comme nouveau un principe de projet qui renvoie au plan libre énoncé par Le Corbusier quelques années auparavant. Il n'en demeure pas moins que dans le pavillon de Barcelone, le principe de dissociation entre la structure ponctuelle, les murs en onyx et la façade ont été appliqués de façon remarquable. Il subsiste certes plusieurs ambiguïtés: comme le signale Robin Evans, les murs finissent par porter la toiture et les colonnes sont tellement minces qu'elles semblent plutôt travailler en tension, comme des tirants, maintenant « la toiture sur les murs comme si elle risquait de s'envoler. Ils la retiennent bien plus qu'ils ne la supportent » (R. Evans, « Les symétries paradoxales de Mies van der Rohe », *Le visiteur*, n° 4, 1999, p. 54).

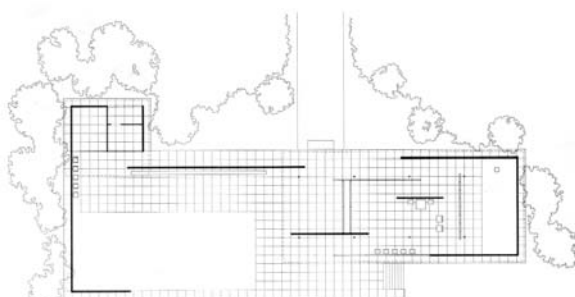
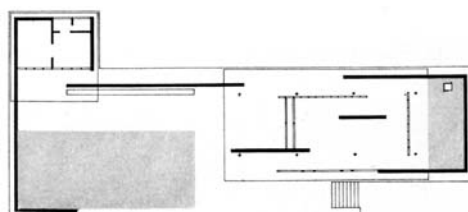
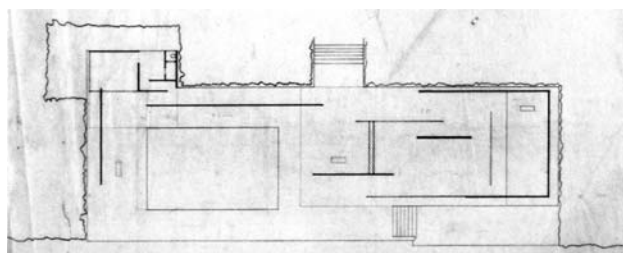
Le discours de Mies dans cet objet semble multiple: l'arrêter à la structure et à l'honnêteté constructive ne résiste pas à une analyse approfondie, et on y retrouve même la fascination pour les jeux de reflets déjà dénotés avec les gratte-ciel en verre. Mais c'est justement dans cette multiplicité que réside l'intérêt de l'exercice.

LUDWIG MIES VAN DER ROHE



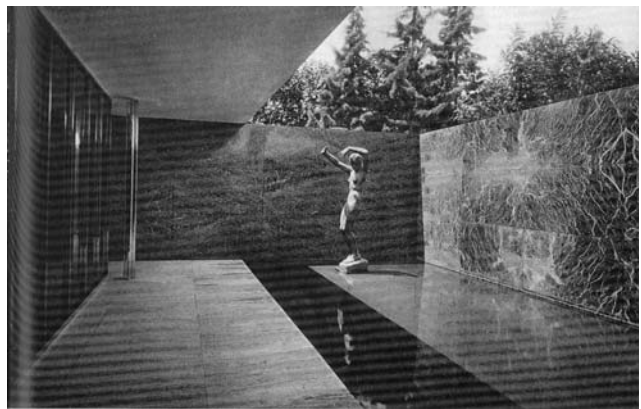
## LUDWIG MIES VAN DER ROHE

### Pavillon allemand, exposition universelle de Barcelone (1929)



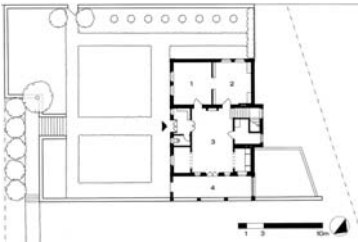
Le plan libre de Mies repose certes sur la dissociation déjà évoquée mais aussi sur la présence simultanée de plusieurs figures contraires mais complémentaires. « Les huit colonnes espacées régulièrement sur une ossature carrée et de manière symétrique par rapport à la dalle plate qu'elles soutiennent, peuvent être interprétées comme la métaphore d'un belvédère classique, alors que la figure spatiale suggérée par les murs libres et asymétriques et par les cloisons de verre, peut au contraire être interprétée comme une forme écrasée et allongée de la Maison Arts and Crafts, telle qu'elle a été illustrée par la Maison Robie réalisée par Frank Lloyd Wright en 1908 à Chicago, et que Mies connaissait certainement. » (Kenneth Frampton, « Modernisme et tradition dans l'œuvre de Mies van der Rohe 1920-1968 », op. cit., p. 47.) A cela peut encore s'ajouter le principe de fermeture induite par les murs latéraux qui renvoient à la typologie à cour que Mies développera par la suite, dans les années 1930.

LUDWIG MIES VAN DER ROHE

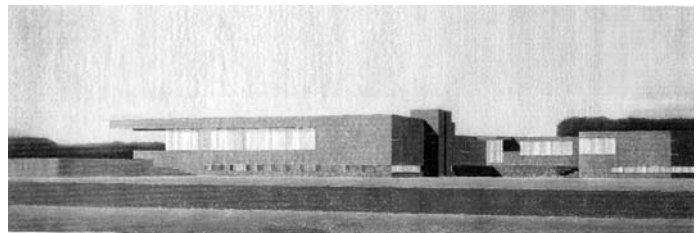
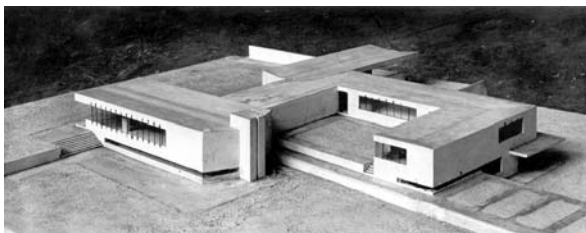


LUDWIG MIES VAN DER ROHE

Villa Riehl, Potsdam (1906-07)



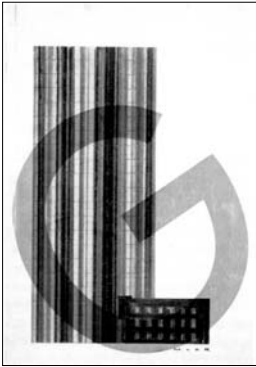
Maison de campagne en béton (1923)



Villa Wolf, Gubin (1925-27)



## Bibliographie



## Ecrits et publications sur Mies van der Rohe

- P. Johnson, *Mies van der Rohe*, New York, Museum of Modern Art, 1947 (1ère édition; avec un recueil de quelques écrits de L. Mies van der Rohe).
- *L'Architecture d'aujourd'hui*, Boulogne, n° 79, septembre 1958: "L'œuvre de Mies van der Rohe"; avec notamment quelques écrits de L. Mies van der Rohe et: C. Norberg-Schulz, "Rencontre avec Mies van der Rohe".
- W. Blaser, *Mies Van der Rohe. Die Kunst der Struktur*. Zurich 1965.
- W. Blaser, *Mies Van der Rohe*, Artemis, Zurich, 1968.
- W. Blaser, *Mies Van der Rohe*, Artemis, Zurich 1968.
- L. Glaeser, *Ludwig Mies Van der Rohe. Furniture and Furniture Drawings From the Design Collection of the Museum of Modern Art*, catalogue de l'exposition, New York 1968.
- A. J. Spenger, *Mies Van der Rohe*, The Art Institute of Chicago, Chicago 1968.
- M. Pauley, *Mies Van der Rohe*, Thames and Hudson, London 1970.
- P. Carter, *Mies van der Rohe At Work*, Pall Mall Press, London, 1974.
- W. Blaser, *Mies Van der Rohe, Lehre und Schule*, Birkhäuser Verlag, Basel 1977.
- W. Tegetoff, *Mies van der Rohe – Die Villen und Landhausprojekte*, Essen, Verlag Richard Bacht GmbH, 1981.
- W. Blaser, *Mies Van der Rohe, Continuing the Chicago School of Architecture*, Birkhäuser Verlag, Basel 1981.
- F. Schulze, *A Critical Biography*, Chicago Un. Press, Chicago, 1985.
- F. Schulze, *Mies van der Rohe, a Critical Biography*, Chicago & Londres, The University of Chicago Press, 1985.
- D. Spaeth, *Mies Van der Rohe*, (préface par K. Frampton) Rizzoli, New York, 1985.
- W. Blaser, *Mies Van der Rohe, Less is More*, Waser Verlag, Zurich, 1986.
- F. Neumeyer, *Mies van der Rohe, das Kunstlose Wort, Gedanken zur Baukunst*, Wolf Jobst Siedler, Berlin, 1986.
- *Mies Van der Rohe. European Works*, Academy editions, London, 1986.
- *Mies van der Rohe. Sa carrière, son œuvre, son héritage et ses disciples*, Editions du Centre Pompidou, CCI, Paris, 1987.
- F. Schulze, *Mies van der Rohe. Critical Essays*, MOMA, New York, 1989.
- F. Neumeyer, *The artless word: Mies Van der Rohe On the Building Art*, MIT Press, Cambridge Mass. 1991.
- J.-L. Cohen, *Mies van der Rohe*, Hazan, Paris, 1994.
- F. Neumeyer, *Mies van der Rohe. Das Kunstlose Wort – Gedanken zur Baukunst*, Wolf Jobst Siedler GmbH, Berlin, 1986. Traduction française: *Mies van der Rohe – Réflexions sur l'art de bâtir*, Paris, Editions du Moniteur, 1996 (avec un recueil des notes et écrits complets de Ludwig Mies van der Rohe).

## A propos du pavillon de Barcelone

- J. P. Bonta,
- J. Quetlas, *Fear of Glass. Mies van der Rohe's Pavillon in Barcelone*, Birkhäuser, Bâle, 2001.

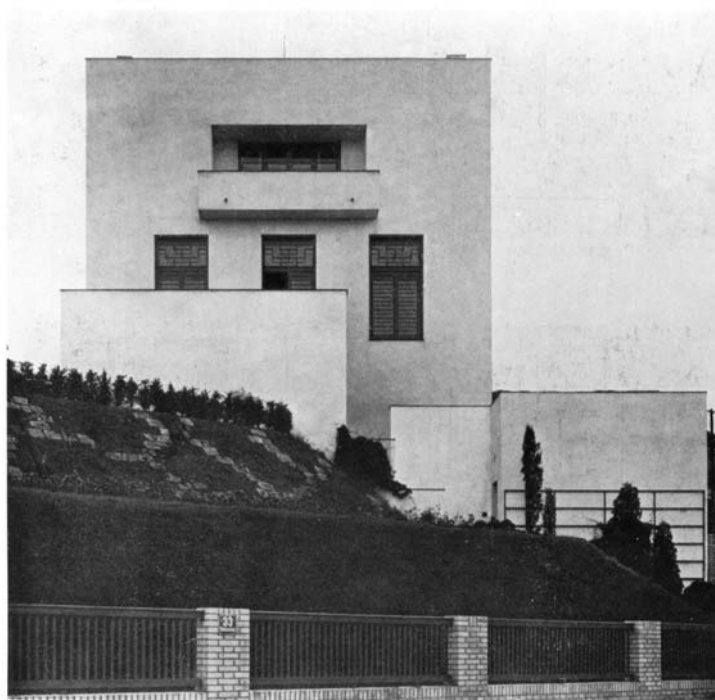
## Biographie



- 1886** – Naissance de Ludwig Mies à Aix-la-Chapelle, d'un père maçon.
- 1905** – L. Mies se rend à Berlin où il travaille chez Bruno Paul (1905-1907) puis chez Peter Behrens (1908-1911).
- 1912** – Ouverture de son bureau d'architecte à Berlin.
- 1913** – L. Mies prend le nom de Mies van der Rohe.
- 1919-1924** – Premiers projets novateurs (gratte-ciel, structures en acier et parois de verre). Président du "Deutscher Werkbund".
- 1926** – Nommé architecte en chef de l'exposition du Werkbund allemand, "Die Wohnung" (l'habitation), au Weissenhof à Stuttgart.
- 1927** – Instigateur de l'exposition du Deutscher Werk-bund "Die Wohnung" à Stuttgart (Weissenhofsiedlung).
- 1929** – Architecte du Pavillon de l'Allemagne à l'Exposition Internationale de Barcelone.
- 1930** – Après Gropius et Meyer, il devient le troisième directeur du Bauhaus, d'août 1930 à la dissolution définitive de l'institution, en juillet 1933.
- 1937/8?** – Emigre à Chicago; il est nommé directeur de la section d'architecture de "l'Armour Institute", le futur "Illinois Institute of Technology", qu'il dirige de 1938-1958.
- 1969** – Meurt à Chicago.

# 5

LE *RAUMPLAN*. ADOLF  
LOOS ET LES PRINCIPES  
DE LA TRADITION



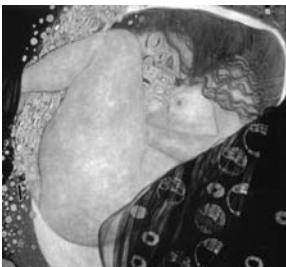


« L'architecte est un maçon qui a appris le latin ». Cette fameuse expression définit parfaitement la vision que Loos a de l'architecte : un maître bâtisseur qui a acquis une culture, notamment classique, de l'architecture. En tant que maître bâtisseur, il accorde une grande importance à la nature des matériaux et à leur façonnage et mise en œuvre qu'il contrôle dans les chantiers sur lesquels il se rend fréquemment. Un architecte qui a appris aussi la grammaire latine, à laquelle « nous devons la discipline de l'âme et la discipline de la pensée ». Un architecte dont l'éducation, comme nous le verrons, repose sur le respect de la tradition et sur la formation classique.

### De l'Amérique à la Vienne de Freud et de Klimt

Loos a été l'un des premiers architectes modernes à effectuer le voyage aux Etats-Unis, où il a séjourné de 1893 à 1896. L'architecte et critique italien Aldo Rossi considère qu'il est « l'un des très rares architectes à avoir compris l'architecture américaine ». Au lieu de s'enthousiasmer pour le romantisme naturaliste de Wright, Loos, plutôt impressionné par New York, « parcourt les rues de *down town* et tombe en admiration devant les énormes et sombres immeubles de Broadway, avant de rejoindre les perspectives de Wall Street. » (A. Rossi, « Introduction à Adolf Loos » in *Adolf Loos 1870-1933*, Pierre Mardaga, Liège-Bruxelles, s.d., p. 29).

Le séjour américain lui a aussi permis de se familiariser avec la tradition des arts et métiers anglo-saxons, d'où provient, paraît-il, « son obsession pour les plafonds en demi-charpente de type richardsonien [et] les inévitables hottes droites de cheminées en brique avec leur niche. » (K. Frampton, « Adolf Loos : l'architecte comme maître bâtisseur » in R. Schezen, *Adolf Loos. Architecture 1903-1932*, Editions du Seuil, 1996, p. 179.)



Séduit par l'esprit pratique et les aspirations égalitaires de la société américaine – « il admirait tout ensemble l'esprit américain et l'esprit anglais, le premier pour sa simplicité, le second pour sa discrétion » (P. Tournikiotis, *Loos*, Editions Macula, Paris, 1991, p. 14) – Loos rentre à Vienne où, selon ses propres termes, il commence « à introduire la culture occidentale en Autriche », notamment à travers l'édition d'une revue intitulée *Das Andere*, dont deux numéros seulement seront publiés. Vienne où « l'atmosphère créée par la crise des valeurs morales et sociales, par la mise en question de l'ego libéral engendra un intérêt profond pour les forces inconscientes, l'Eros, la Mort – et l'on vit ces thèmes travailler la plupart des domaines de création. » (P. Tournikiotis, *Loos*, op. cit., p. 10.) C'est en effet l'époque de l'avènement de la psychanalyse de Freud et de l'obsession décorative de la Sécession (l'Art Nouveau autrichien) de Gustav Klimt et de Josef Hoffmann.

## ADOLF LOOS



### « MA PROPRE THÉORIE : LA TRADITION »

Loos, semble-t-il, considérait les Américains comme les Romains de notre époque et affirmait que « notre culture se construit sur la connaissance de la grandeur mémorable de l'Antiquité classique » (A. Loos cité dans F. Kurrent, « 10 approches d'Adolf Loos » in *Adolf Loos 1870-1933*, op. cit., p. 26). Dans cette optique on peut mieux comprendre la référence à la colonne triomphale de Trajan, modèle utilisé par Fischer von Erlach et C. F. Schinkel aux XVIIIème et XIXème siècles et repris par Loos à l'occasion du concours du Chicago Tribune de 1922.

Pour Loos, les architectes doivent respecter la tradition, d'où émanent les formes, tradition dont il fait lui-même une théorie : « à la place du mode de construction enseigné dans nos universités, qui consiste pour une part dans l'adaptation des styles du passé à nos besoins vitaux, pour une autre dans la recherche d'un style nouveau, je veux introduire ma propre théorie : la tradition. » (Adolf Loos, « Mon école du bâtiment » (1913) in *Ornement et crime*, Rivage poche, 2003, p. 146.)

Le respect de la tradition ne se fait pourtant pas dans un esprit passéiste. Il doit se faire en parallèle avec une attention constante à son époque, aux nouveaux besoins, et à l'identification de nouvelles techniques qui justifient l'emploi de nouvelles formes. « Car, pour Loos, n'était moderne que ce qui appartenait à son temps et, par conséquent, à la tradition, au passé – un passé toujours vivant et actuel. » (P. Tournikiotis, *Loos*, op. cit., p. 34.)

### Ornement et crime

Loos est souvent connu à travers le titre du texte « Ornement et crime » écrit en 1908 et dans lequel il déclare :

« Je suis arrivé à la conclusion suivante, dont j'ai fait don au monde : l'évolution de la culture va dans le sens de l'expulsion de l'ornement hors de l'objet d'usage (...) la grandeur de notre temps vient de ce qu'il n'est pas en mesure de produire un nouvel ornement. Nous avons dépassé l'ornement, nous nous sommes élevés jusqu'au point où nous pouvons nous passer d'ornement. »

A. Loos, « Ornement et crime » (1908) in *Malgré tout* (1900-1930), Editions Champ Libre, Paris, 1994, p. 199.

Cette affirmation a donné lieu à plusieurs interprétations erronées. En effet, Loos ne condamnait pas d'une façon générale l'ornementation qu'il considérait comme une expression de certaines civilisations. Revenant en 1924 sur cette question il affirme : « je n'ai jamais pensé que l'ornement devait être systématiquement aboli. Ce n'est que là ou l'action du temps l'a fait disparaître qu'il n'est pas possible de le faire renaître. » (A. Loos, « Ornement et Education » (1924) in *Malgré tout* (1900-1930), op. cit., p. 289.)

Pour Loos, la critique de l'ornementation ne s'adresse pas uniquement à des considérations stylistiques. Il dénonce plutôt sa non adéquation à la culture – dont elle n'est plus l'expression –, le gaspillage de la force de travail et l'utilisation peu judicieuse des matériaux qu'elle engendre.

## LE PRINCIPE DU REVÊTEMENT



« Au commencement, il y eut le vêtement. L'homme était en quête d'une protection contre les rigueurs du climat, cherchait protection et chaleur dans le sommeil. Il avait besoin de se couvrir. La couverture est la plus ancienne expression de l'architecture. A l'origine elle consistait en peaux de bêtes ou en tissages. La couverture devait être fixée quelque part pour offrir à la famille une protection suffisante, d'où les murs. C'est ainsi que se développa l'idée de construction. (...) Le revêtement est plus ancien que la construction. »

A. Loos, « Le principe du revêtement » (1898) in *Paroles dans le vide*, Editions Champ Libre, Paris, 1994, p. 72.

Dans cet article Loos se réfère de façon directe à l'ouvrage fondamental de Gottfried Semper, *Le Style*, dont le chapitre consacré à « L'habillement en architecture » affirmait déjà que les débuts de l'architecture coïncidaient avec ceux du textile et que le principe de l'habillement a exercé depuis toujours une grande influence sur le style architectural. Semper et Loos partagent par ailleurs la conviction que la couverture et la cloison, en tant que formes distinctes du revêtement, façonnent l'espace habitable, et ils considèrent que la découverte de la structure adéquate « constitue la seconde tâche de l'architecte ».

## Architecture utile et œuvre d'art



Dans « Architecture », texte daté de 1910, Loos fait une distinction saisissante entre une sphère domestique et de la vie quotidienne, qui répond à l'utilité et au besoin, et une sphère collective davantage ouverte à l'œuvre d'art.

« La maison doit plaire à tout le monde. C'est ce qui la distingue de l'œuvre d'art, qui n'est obligée de plaire à personne. L'œuvre d'art est l'affaire privée de l'artiste. La maison n'est pas une affaire privée. L'œuvre d'art est mise au monde sans que personne n'en ressente le besoin. L'artiste n'est responsable envers personne. L'architecte est responsable envers tout le monde. L'œuvre d'art arrache les hommes à leur commodité. La maison ne sert qu'à la commodité. L'œuvre d'art est par essence révolutionnaire, la maison est conservatrice. L'œuvre d'art pense à l'avenir, la maison au présent. Nous aimons tous notre commodité. Nous détestons celui qui nous arrache à notre commodité et vient troubler notre bien-être. C'est pourquoi nous aimons la maison et détestons l'art. Mais alors la maison ne serait pas une œuvre d'art ? L'architecture ne serait pas un art ? Oui c'est ainsi. Il n'y a qu'une faible partie du travail de l'architecte qui soit du domaine des Beaux-Arts : le tombeau et le monument commémoratif. Tout le reste, tout ce qui est utile, tout ce qui répond à un besoin, doit être retranché de l'art ».

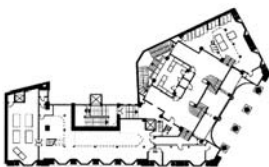
A. Loos, « Architecture » (1910), in *Malgré tout*, op. cit., p. 226.



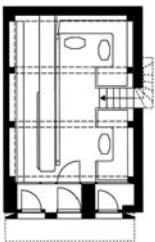
Pourtant, comme l'a fort justement remarqué Frampton, « en dépit des efforts de Loos pour séparer architecture et art, ses intérieurs domestiques relèvent invariablement des deux » (K. Frampton, « Adolf Loos : l'architecte comme maître bâtisseur », op. cit., p. 17). Ce qui n'est pas surprenant lorsqu'on se rend compte que la majorité des œuvres réalisées par Loos sont des aménagements d'intérieurs – appartements, magasins, cafés.

ADOLF LOOS

Aménagement du magasin Goldman & Salatsch, Vienne (1909-1911)

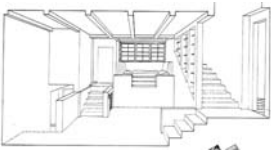


Kärtner bar («American Bar»), Vienne (1908)



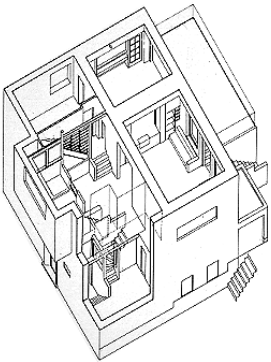
## ADOLF LOOS

### LE RAUMPLAN – UN PLAN DANS L'ESPACE



Dans beaucoup de ses projets, notamment ses villas, Loos va mettre au point une méthode particulière de conception basée sur l'organisation des espaces en trois dimensions et qu'il intitule le Raumpfan – le plan dans l'espace. « Le raumpfan est certainement un concept typologique, mais doit être vu non seulement comme formel et compositif, mais également comme support du nouveau mode de vie de l'homme moderne. » (F. Fanuele, « Trotzdem » in *Adolf Loos 1870-1933*, op. cit., p. 12.)

La première définition du Raumpfan a été faite par Heinrich Kulka en 1931 :



« A travers Loos, une conception plus neuve et plus élaborée de l'espace s'est imposée au monde : le libre jeu de la pensée dans l'espace, la planification d'espaces disposés à différents niveaux et qui ne sont pas rattachés à un étage couvrant toute la surface du bâtiment, la composition des différentes pièces en relation entre elles en un tout harmonieux et indissociable qui est en même temps une structure fondée sur l'économie d'espace. Les pièces ont, selon leur destination et leur signification, non seulement des dimensions mais aussi des hauteurs différentes. Loos peut ainsi, à partir des mêmes moyens de construction, créer plus d'espace car il peut de cette manière, dans le même volume, sur la même surface au sol, sous le même toit, entre les mêmes murs extérieurs, introduire plus de pièces. Il exploite au maximum les possibilités offertes par le matériau et le volume habitable. On pourrait dire d'une autre manière : l'architecte qui ne pense qu'horizontalement a besoin d'un plus grand espace de construction pour créer la même surface habitable. »

H. Kulka, *Adolf Loos, Das Werk des Architekten*, "Der Raumpfan", cité par P. Tournikiotis, *Loos*, op. cit., p. 204.

Se plaignant de ne pas être invité au Weissenhof de Stuttgart, Loos affirme :

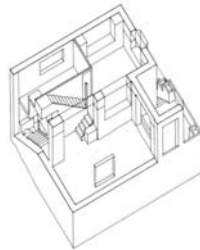
« Pourtant j'aurais eu quelque chose à exposer, à savoir la solution qui consiste à répartir les pièces à habiter dans l'espace, et non étage après étage dans le plan, comme cela s'est fait jusqu'à présent. Avec cette invention, j'aurais épargné à l'humanité, dans son évolution, beaucoup de temps et travail (...) Car telle est la grande révolution en architecture : la résolution d'un projet dans l'espace ! Avant Emmanuel Kant, l'humanité n'était pas encore capable de penser dans l'espace et les architectes étaient obligés de faire les toilettes aussi hautes que la salle. Ce n'est qu'en divisant en deux qu'ils pouvaient obtenir des pièces basses. Et de même que l'humanité sera capable un jour de jouer aux échecs dans le cube, de même, les autres architectes sauront à l'avenir résoudre un projet dans l'espace. »

A. Loos, « Josef Veillich » (1929) in *Ornement et crime*, op. cit., pp. 196-197.

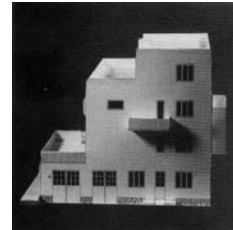
LE RAUMPLAN – PRINCIPES FONDATEURS

Si nous nous référons à la description du Raumplan énoncée par Heinrich Kulka, nous pouvons caractériser cette notion par les principes de projet suivants :

– *Projeter en trois dimensions.* « J'apprends ainsi à mes élèves à penser dans les trois dimensions, en cubes. » (A. Loos, « Mon école d'architecture », in *Malgré tout*, op. cit., p. 233)



– *Utiliser des volumes réguliers et compacts,* « dont la configuration géométrique élémentaire repose sur des règles de composition classique » (P. Tournikotis, *Loos*, op. cit., p. 10)



– *Attribuer à chaque pièce une hauteur appropriée à sa fonction.*

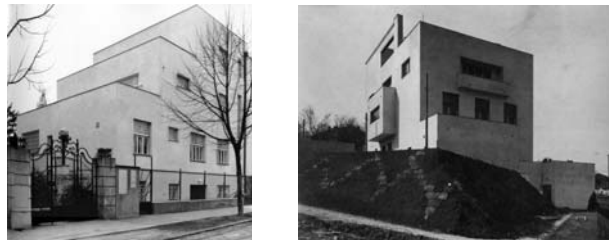


## ADOLF LOOS

– *Etablir un modèle spatial centrifuge, déterminé souvent par des rotations axiales et qui « donne lieu à une multitude d'annexes en forme de niches, de part et d'autre des différents espaces »* (J. van de Beek, « Adolf Loos – Modèles de villas » in *Raumplan versus Plan libre*, version française, p. 20) ainsi que des points de vue diversifiés, accentués par des symétries partielles ou des asymétries.



– En effet, à partir d'un volume prismatique, *travailler par l'addition ou la soustraction de volumes simples*, subordonnée à l'organisation intérieure des espaces.

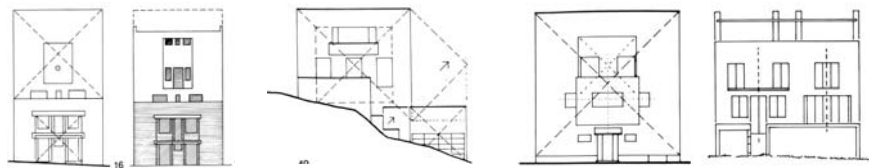


– *Procéder de l'intérieur vers l'extérieur*. Pour Loos « les murs, les plafonds, les planchers, l'enveloppe matérielle déterminant les espaces de la vie quotidienne constituaient l'élément premier; les façades l'élément second. Mais dans cette hiérarchie de la conception, « second » ne signifie pas superflu: il désigne la seconde phase, ce qui se produit dans un second temps. » (P.Tournikiotis, *Loos*, op. cit., p. 67)





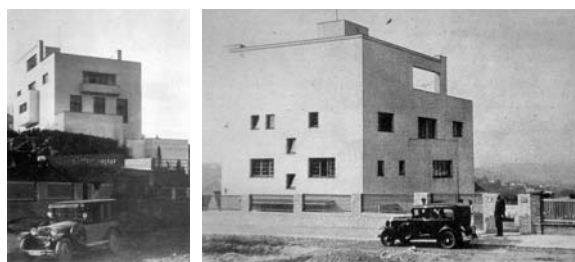
– *Dessiner la façade selon des règles compositives, la forme et la disposition des ouvertures ne suivant pas des impératifs fonctionnels.*



– *Etablir un seuil entre les étages par des circulations verticales souvent différenciées.* En effet, « l'escalier ou plutôt les escaliers sont souvent des éléments de transition, non pas dans le sens fonctionnel, mais formel, entre les différentes parties compositives, entre les différentes centralités. L'escalier purement fonctionnel, lien direct entre les différents lieux, est toujours cloisonné. » (Felice Fanuele, « Trotzdem » in *Adolf Loos 1870-1933*, op. cit., p. 10) Dans la majorité de ses villas, Loos caractérise de façon spécifique le changement d'étage par des escaliers différenciés – à une volée unique, à double volée, etc. – et orientés de plusieurs manières. Dans ce sens, il contribue à ce que le parcours à la verticale, du rez à l'attique, soit vécu comme une série d'expériences diverses.

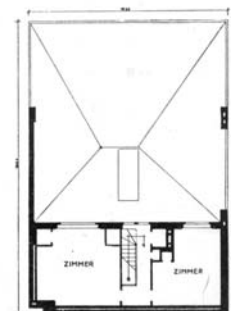
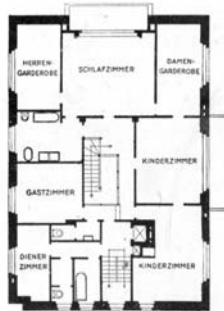
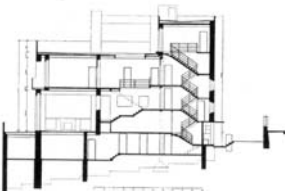
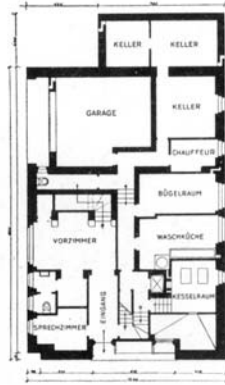
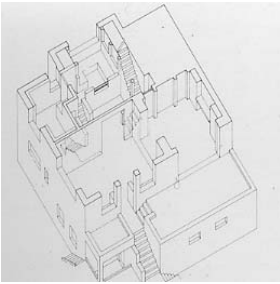


– Enfin, *adopter un langage architectural basé sur des murs crépis, lisses et sans ornement.* C'est le principe de discrétion et de simplicité car « une maison moderne ne devait pas se distinguer, forcer l'attention. N'avais-je pas formulé cette règle : l'homme le mieux habillé, le costume le plus moderne est celui qui attire le moins l'attention ? » (A. Loos, « Architecture », op. cit., p. 224)

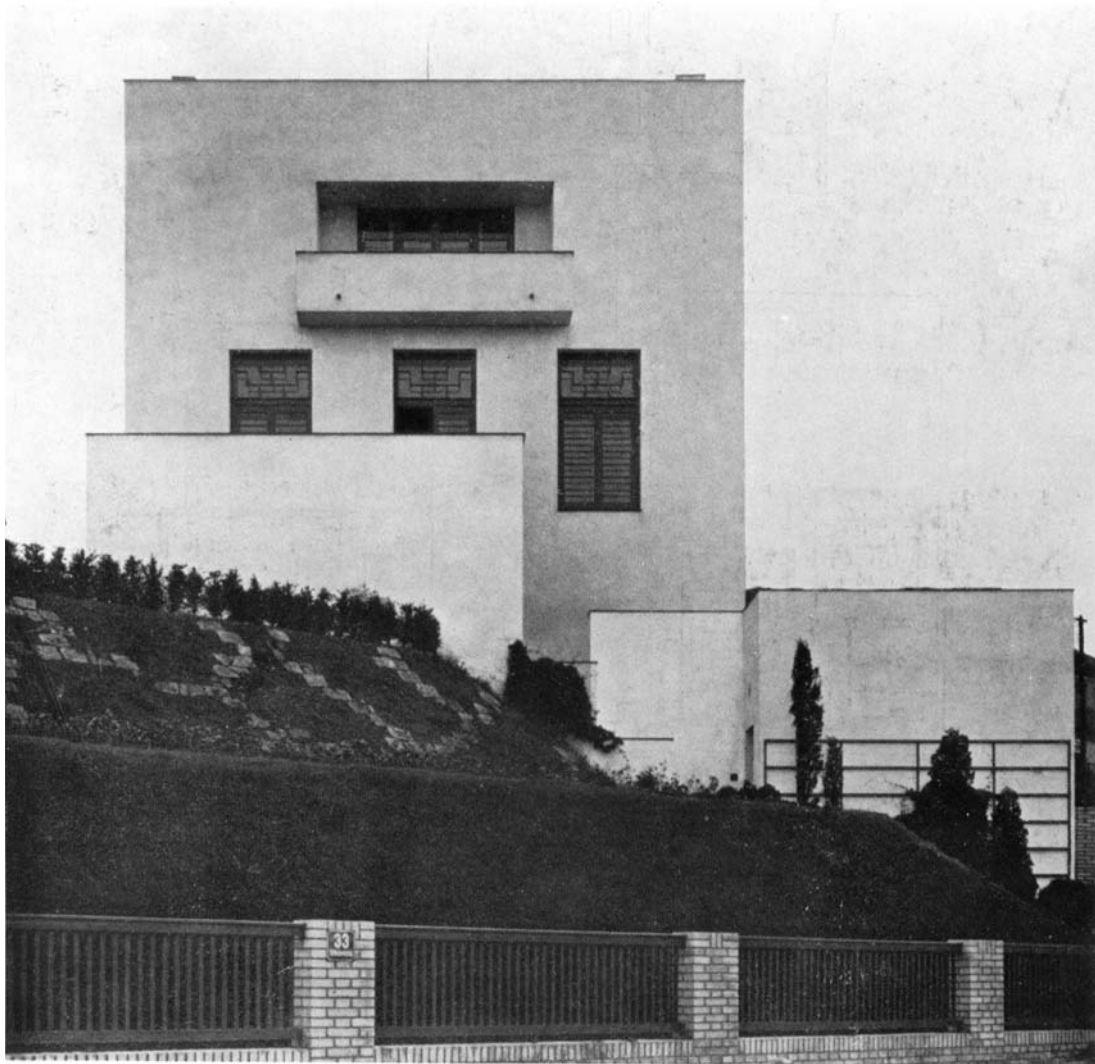


# ADOLF LOOS

## Villa Müller, Prague (1928-1930)

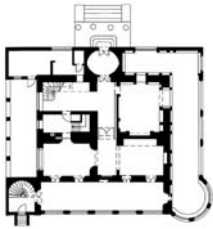


« La maison de l'ingénieur Frantisek Müller et de son épouse est (...) d'aspect cubique, blanche, dépouillée, et sa façade latérale offre la saillie d'un prisme suspendu. L'entrée donne, comme toujours, sur un vestibule avec lavabo et W.-C. On accède à la zone de séjour par un escalier en « chicanne » et l'on doit redescendre deux fois quatre marches pour obtenir, en fin de parcours, une vue en surplomb de la salle de séjour. Six autres marches mènent à cette dernière et il faut ensuite en monter deux pour se rendre dans la salle à manger. Cette différence de niveau constitue la seule séparation entre les deux espaces. En remontant les huit marches on gagne le boudoir de Mme Müller et on en redescend quatre pour atteindre la bibliothèque de M. Müller. Le boudoir lui-même est divisé en deux parties : un coin pour l'intimité, qui communique avec la salle de séjour par une fenêtre oblongue ; et un coin pour écrire, trois marches plus bas, d'où l'on descend directement dans la salle de séjour. La bibliothèque, lieu de travail de M. Müller, est la seule pièce qui soit séparée de ce continuum de la vie diurne. Les chambres se trouvent à l'étage supérieur. Un ascenseur facilite les communications. » (Tournikiotis, Loos)

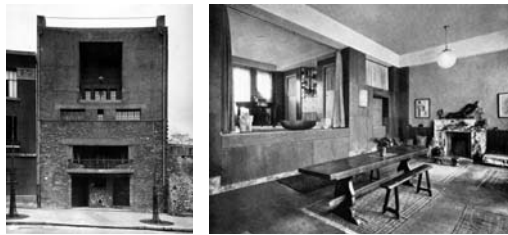


**ADOLF LOOS**

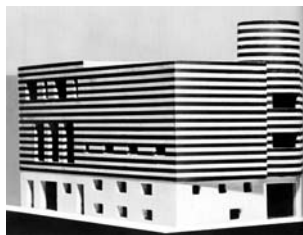
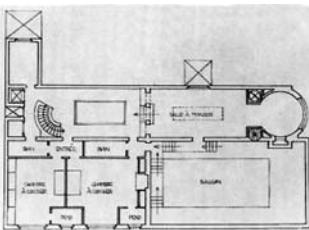
**Villa Karma, Clarens (1903-06)**



**Villa Tzara, Paris (1925-26)**



**projet villa Baker, Paris (1927)**



**Villa Moller, Vienne (1927-28)**



## Bibliographie



## Ecrits d'Adolf Loos

- *Ins leere gesprochen* (essais 1897-1900), Paris-Zürich, 1921.
- *Trotzdem* (essais 1900-1930), Innsbruck, 1931.
- *Sämtliche Schriften* (en deux tomes), Franz Glück, Munich, 1962.
- *Paroles dans le vide*, suivi de *Malgré tout*, Editions champs libre, Paris, 1979.
- *Ornements et crimes*, Petite bibliothèque, Editions Payot et Rivages, Paris, 2003.

## Ecrits et publications sur Adolf Loos

- H. Kulka, *Adolf Loos, Das Werk des Architekten*, Editeur, Lieu, 1931.
- L. Muenz, *Der Architekt Adolf Loos: Darstellung seines Schaffens nach Werkgruppe*, Verlag Anton Schroll, Wien, 1964.
- M. Kubinszky, *Adolf Loos*, Henschelverlag, Berlin, 1970.
- H. Czech, *Das Looshaus*, Verlag Löcker und Wegenstein, Wien, 1977.
- Gebogenes Holz, *Konstruktive Entwürfe, Wien 1840-1910*, Künstlerhaus, Wien, 1979.
- Collectif, *Adolf Loos 1870-1933*, Mardaga, Liège, 1983.
- B. Gravagnuolo, *Adolf Loos, teoria e opere* (préface d'Aldo Rossi), Idea Books, Milano, 1982.
- B. Rukschcio & R. Schachel, *La Vie et l'œuvre d'Adolf Loos*, Mardaga, Bruxelles, 1987.
- M. Risselada, *Raumplan versus plan libre*, Delftse Universitaire Pers, Delft, 1988.
- Traduction française: *Raumplan versus plan libre*, TU Delft, EAPB, s. d.
- W. Oechslin, « Architecture versus plan libre », *Daidalos*, n° 42, Berlin, 1991.
- P. Tournikiotis, *Loos*, Macula, Paris, 1991.
- R. Schezen, *Adolf Loos – Architecture 1903-1932*, Editions du Seuil, Paris, 1996

## A propos de la villa Müller

- L. van Duzer, K. Kleinman, *Villa Müller. A Work of Adolf Loos*, Princeton Architectural Press, New York, 1994.

## Biographie



**1870** – Naissance d'Adolf Loos à Brno.

**1889** – Diplômé de l'Ecole Nationale des arts et métiers de Brno.

**1892** – Diplômé de l'Académie des beaux-arts de Dresde.

**1893-1896** – Voyage aux USA, puis installation à Vienne où il commence à travailler et écrire des chroniques et critiques, notamment à l'occasion de l'Exposition viennoise du Jubilé (1898), qui seront réunies dans *Paroles dans le vide* et publiées en allemand à Paris, en 1921. Adolf Loos se lie intimement avec Karl Kraus, Peter Altenberg, Arnold Schönberg et Oskar Kokoschka.

**1912** – Adolf Loos met sur pied un enseignement à Vienne, à l'instigation de quelques élèves d'Otto Wagner qui vient de se retirer.

**1920** – Nommé architecte en chef du Service de l'habitat de la ville de Vienne.

**1922** – Participe au concours pour le Chicago Tribune.

**1931** – Publication de *Malgré tout*, recueil de chroniques et d'articles écrits entre 1900 et 1930. Publication également, par Heinrich Kulka, de la première monographie importante consacrée à l'architecte : Adolf Loos, *Das Werk des Architekten*, où est donnée la première définition du Raumplan.

**1933** – Le 23 août, Loos meurt à la clinique du Dr. Schwartzmann à Kalksburg bei Wien, à 63 ans.

# 6

## LE PLAN RATIONNEL L'ESTHÉTIQUE DU TAYLORISME

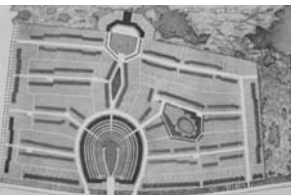


## LE PLAN RATIONNEL

« Le logement est au centre des préoccupations. » Cette affirmation célèbre de Le Corbusier traduit bien l'importance que ce programme va prendre, notamment dans les années 1920 et 1930. En effet, avec l'exode rural faisant suite à la guerre de 14-18, les conditions d'habitabilité des classes les plus défavorisées dans les taudis des centre-ville deviennent intenable : conditions d'hygiène déplorables, entassement de plusieurs personnes dans le même espace réduit, promiscuité, etc.

Face à cette situation, les architectes progressistes vont se confronter à la production des logements de masse « conçus de telle manière qu'ils satisfassent les besoins de toutes les couches de la population » par une étonnante analogie avec l'espace du travail, rationnel et fonctionnel. Selon l'architecte viennoise G. Schütte-Lihotzky, « nous transposons dans l'organisation du travail domestique les principes d'économie de la dépense du travail et de la direction de l'entreprise, dont l'application à l'usine et au bureau a conduit à une augmentation du rendement insoupçonnée. » (G. Schutte-Lihotzky, « Rationalisierung im Haushalt », *Das neue Frankfurt*, n° 5, 1926/1927, pp. 120-121)

Au 2ème CIAM, qui se tient à Francfort en 1929, la rationalité du logement est testée par rapport à la « formulation de standards d'espace pour un minimum vital », approche dont l'objectif est d'accroître la quantité de logements et la diminution des coûts de construction. Le logement minimum présuppose néanmoins la recherche de conditions optimales d'habitabilité et d'hygiène. Pour Walter Gropius « le problème du logement minimum (*Minimalwohnung*) consiste à définir le minimum élémentaire d'espace, d'air, de lumière et de chaleur, requis par l'homme pour développer pleinement ses fonctions vitales, sans limites dues au logement même, à savoir un *modus vivendi* minimum, au lieu d'un *modus non moriendi* » (W. Gropius, « Fondements sociologiques de l'habitation minimale pour la population industrielle des villes » (1929) in W. Gropius, *Architecture et société*, Editions du Linteau, 1995, p. 77).



Sur la base de cette rationalité, plusieurs *Siedlungen* (quartiers de logements) remarquables vont être réalisées durant cette période : les logements d'Otto Haesler à Celle, près de Hanovre, les constructions d'Ernst May à Francfort, les quartiers de Bruno Taut et de Walter Gropius à Berlin, entre autres.



## LE PLAN RATIONNEL

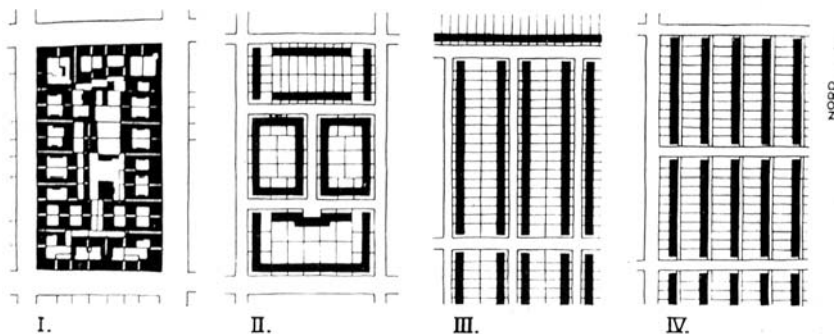
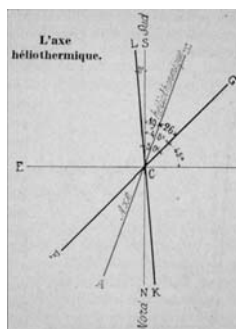
### L'ÉVOLUTION DE LA FORME URBAINE ET L'INFLUENCE DE LA COURSE DU SOLEIL



Hygiénisme et taylorisme : ces deux termes sont à la base de la recherche de nouvelles formes urbaines qui se dissocient volontairement de la forme traditionnelle de la ville. Dans un schéma devenu célèbre depuis lors, Ernst May, architecte en chef de la ville de Francfort-sur-le-Main, esquisse l'évolution souhaitable de la forme des lotissements de logements, selon une logique de progrès social et technique : sont ainsi successivement bannis les îlots denses et spéculatifs des centre-ville – sièges de taudis aux conditions d'ensoleillement et de ventilation déplorables – et les îlots rationnels du 19<sup>ème</sup> siècle qui, malgré leur forme plus ouverte, présentent encore des espaces fermés et non ventilés. La solution réside dans l'application de bandes de logements répétitives et orientées strictement selon la course du soleil – le *Zeilenbau*.

En effet, « le [plan dit] *Zeilenbau* (construction en rangées) privilégiait les rangées parallèles de maisons strictement alignées selon un axe nord-sud, à l'angle droit avec les voies d'accès principales, indépendamment de la topographie, de façon à assurer à tous le maximum de soleil, d'air et de tranquillité. (...) Les successions de rangées parallèles, sur d'immenses îlots, étaient moins chères à construire et à équiper en voies d'accès et en services publics. » (R. Pommer, « Le spectacle des *Siedlungen* de Weimar » in *Années 20*, Centre Canadien d'Architecture, Lieu, 19xx, pp. 282-283).

Dans le cas des quartiers de Francfort, l'application de cette orthodoxie va mener à une abstraction du dessin des plans d'ensemble et à une perte substantielle de la qualité des relations entre le bâti, les espaces extérieurs et le paysage – de la cité Rommerstadt (1925), application des principes pittoresques des cités-jardins, à la cité Goldstein (1930), constituée de rangées de bâtiments identiques et répétitifs.



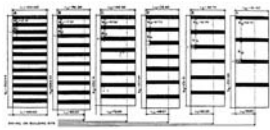


### CONSTRUCTION HORIZONTALE, VERTICALE OU DE HAUTEUR INTERMÉDIAIRE?

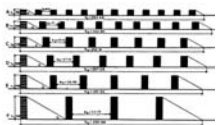


Les travaux théoriques de Walter Gropius tentent de faire la démonstration du rendement supérieur des constructions en hauteur en regard des constructions horizontales ou de hauteur intermédiaire. Gropius reconnaît, bien entendu, les avantages du *Zeilenbau* par rapport aux îlots fermés, notamment sous l'angle hygiénique, économique et urbanistique. Mais il cherche, avant tout, "à faire la démonstration de la validité technique du prototype [haut] qui est présenté comme une voie avancée par rapport à la pratique des petits immeubles bas des *Siedlung*." (F. Laisney, "Place nette pour une typologie du gratte-ciel" in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 178, 1975, p. 22)

En effet, la barre haute présente des qualités intrinsèques qui lui confèrent à première vue une sorte d'efficacité et de rationalité maximales : simplicité de la forme, économie de la construction par la sérialité et la répétition, intégration optimale des équipements, disposition des espaces domestiques adaptée à la course du soleil, enfin une emprise minimale sur le sol. C'est la démonstration que Gropius essaie de faire à partir de la comparaison d'immeubles d'habitations de hauteurs différentes (2, 3, 4, 5, 6 et 10 étages) construits par alignement en rangées parallèles :



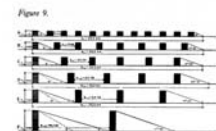
« Division du terrain en rangées de constructions parallèles. Construction comparative d'une même portion de terrain avec des rangées de maisons de 2, 3, 4, 5, 6 ou 10 étages. Écartement minimum de toutes les rangées entre elles : un angle d'incidence de 30° depuis la base d'une rangée jusqu'à la gouttière de la rangée voisine.



*Résultat* : Pour une même superficie de terrain à bâtir et un même angle d'incidence de la lumière, le nombre de lits (15 m<sup>2</sup> par lit) augmente avec le nombre croissant d'étages. Exemple : environ 1'200 lits pour une construction de trois étages, environ 1'700 lits pour une construction de dix étages.



Répartition du terrain en rangées de constructions parallèles. Construction comparative d'une même portion de terrain avec des rangées de maisons de 2, 3, 4, 5, 6 ou 10 étages. Dans chaque cas, on répartit le même nombre de lits, donc la même superficie habitable (15 m<sup>2</sup> par lit) dans les corps de bâtiment de différentes hauteurs; la densité de la population est donc la même.



*Résultat* : Pour la même superficie de terrain à bâtir et la même densité de population, l'angle d'incidence de la lumière diminue entre les rangées de maisons plus elles ont d'étages; l'ensoleillement est donc meilleur, et la proportion d'espace libre par lit augmente. L'espacement des rangées de maisons, par exemple, est d'environ le double de la hauteur du bâtiment pour trois étages, environ le triple pour dix étages, tandis que la proportion d'espace libre entre les rangées passe de 18 à 23 m<sup>2</sup> par lit. »

W. Gropius, "Des logements au milieu des espaces verts : un habitat d'avenir dans les grandes agglomérations urbaines" in Walter Gropius, *Architecture et société*, op. cit., pp. 117-119.

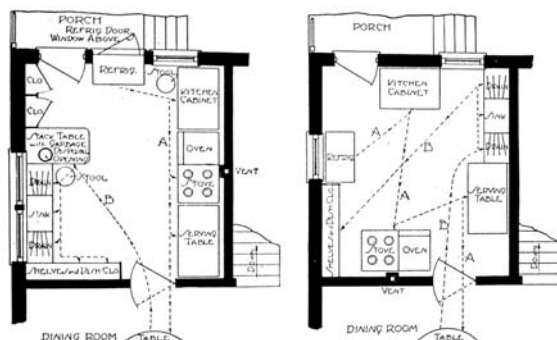
## LE PLAN RATIONNEL

### L'ÉVEIL DE LA FEMME ET SON RÔLE FONDAMENTAL DANS LA CONCEPTION DU LOGEMENT



L'émergence de l'habitat rationnel repose aussi sur le nouveau rôle attribué à la femme au sein de la société et à « la socialisation des anciennes fonctions de la famille dans le domaine de l'autorité de l'éducation et de l'économie domestique ». En effet, dans les années 1920 on peut percevoir des mutations dans les activités traditionnelles familiales, comme la prise en charge collective de l'éducation des enfants ou alors « l'éveil de la femme et l'acquisition croissante de son autonomie. La subordination de la femme vis-à-vis de l'homme disparaît, la loi de la société lui accorde progressivement les mêmes droits qu'à l'homme. Avec la disparition de nombreux travaux domestiques que la famille a cédés à la production sociale, les attributions de la femme se restreignent, et elle cherche désormais à satisfaire son besoin naturel d'activité en dehors de la famille. Elle entre dans la vie professionnelle. L'économie, à laquelle la machine a donné une base fondamentalement nouvelle, montre à la femme le caractère irrationnel de son travail domestique » (W. Gropius, « Fondements sociologiques de l'habitation minimale pour la population industrielle des villes » (1929) in Walter Gropius, *Architecture et société*, op. cit., p. 73).

Le caractère irrationnel du travail domestique est en effet au centre des recherches de Christine Frederick, féministe américaine qui, en 1915, édite à New York un ouvrage sur le sujet, intitulé *Household Engineering; Scientific Management in the Home*. Comme ce titre l'indique, Frederick préconise l'application des principes de rationalisation du travail énoncés par Frédéric Taylor à l'organisation du logement, notamment dans le cas des familles sans domestiques. Sa démonstration se concentre notamment sur la disposition des équipements ménagers dans la cuisine, qu'elle analyse, comparant un « bon » à un « mauvais » exemple, selon une méthode graphique de lignes de parcours. Cette méthode décompose les différents mouvements effectués à l'intérieur de la cuisine au moment de la préparation des repas et lui permet ainsi de faire la démonstration que la disposition rationnelle et linéaire des équipements permet de clarifier et d'écourter les parcours et, par conséquent, d'épargner la fatigue.

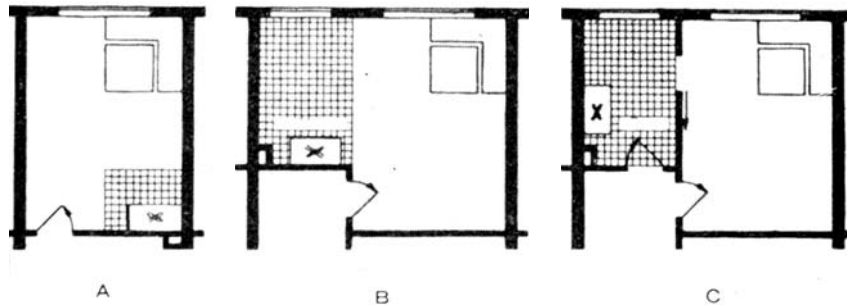


### LE POINT CAPITAL DU PLAN : LA RELATION ENTRE LA CUISINE ET LA SALLE À MANGER

La cuisine devient aussi une préoccupation des architectes, qui tendent à abandonner la *Wohnküche* (la cuisine d'origine rurale, suffisamment vaste pour y manger) au profit de la cuisine laboratoire, disposée latéralement par rapport au séjour ou à la salle à manger et dont les dimensions restreintes ne permettent pas d'y prendre les repas. Comme l'explique Ernst May :

« C'est dans la cuisine-salle à manger que nous trouvons le point capital du plan. On construisait autrefois chez nous, comme partout ailleurs, des cuisines habitables en mettant dans un coin quelconque de la pièce un fourneau : la buée s'échappant, non seulement imprégnait toute la pièce d'humidité, mais la rendait aussi peu confortable que possible. Il fut donc procédé peu de temps après à un perfectionnement qui consistait à enfermer la partie ménagère dans une niche où les vapeurs se trouvaient aussitôt absorbées, au moins en partie, par un manteau de cheminée. Mais cette solution ne présentant aussi qu'un compromis, nous sommes allés plus loin : nous avons mis un mur devant la partie devant être habitée et la niche de cuisine et avons ainsi obtenu une petite cuisine ou l'on peut travailler, et une pièce habitable totalement séparées. La jonction organique entre l'endroit où s'effectue la travail dans la cuisine et la table de la salle à manger restait intacte, grâce à une porte à coulisse avec panneaux en verre. »

E. May, « La politique de l'habitation à Francfort-sur-le-Main », *L'Architecte*, 1930, p. 8.



### La cuisine de Francfort

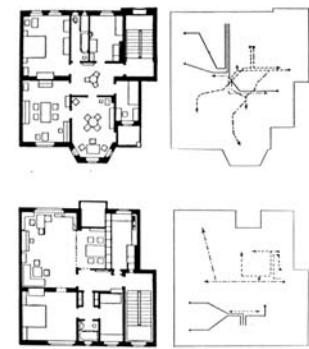
Si on l'admet que « la cuisine rationnelle a été à elle seule la théorie de l'habitat rationnel, son terrain d'expérience et le laboratoire de ses technologies », alors il nous faut évoquer la cuisine de Francfort, dessinée par G. Schütte-Lihotzky.

La cuisine de Francfort est « pourvue d'installations qui permettent l'exploitation rationnelle de l'espace limité dont on dispose. L'agencement de chaque élément est fondé sur une rationalisation de l'usage de la cuisine », selon le principe d'économie du parcours.



## LE PLAN RATIONNEL

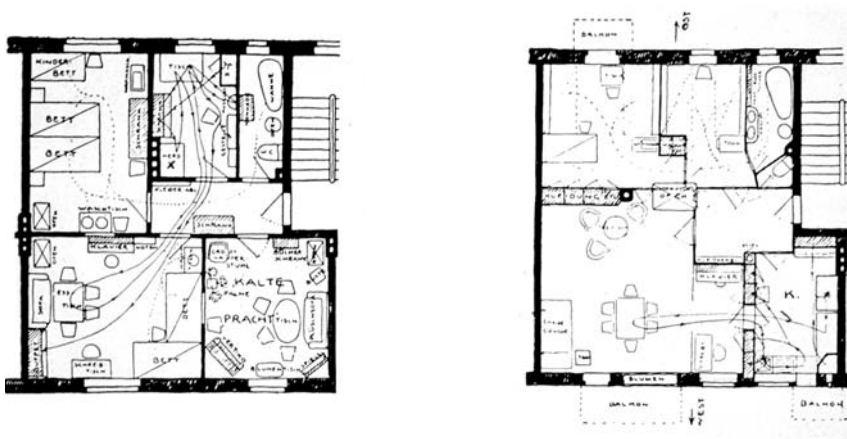
### LA CELLULE « IDÉALE »



Le livre de Christine Frederick déjà évoqué est traduit en allemand en 1922 (*Der rationeller Haushalt*, Editeur, Berlin, 1922, traduit par I. Witte) et devient rapidement une source d'inspiration pour les architectes allemands, qui vont transposer la méthode des lignes de parcours à l'organisation des espaces domestiques. C'est l'architecte berlinois Bruno Taut qui le premier adopte la méthode comparative entre un « bon » et un « mauvais » logement, analysés selon les relations entre les pièces et les lignes des parcours.

Le plan de logement proposé par Taut dans son ouvrage *Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin* (Klinkhardt Verlag, Leipzig, 1924), dédié aux femmes, va devenir une sorte de cellule idéale, réunissant à la fois le principe de l'économie des parcours et les préceptes hygiénistes liés à la course du soleil. Le logement s'organise autour de deux sphères, l'une collective, l'autre intime – intitulées communément (et de façon réductrice) zone de « jour » et zone de « nuit » –, leur disposition étant dictée par la course du soleil : les chambres, à l'est, bénéficient du soleil du matin, le séjour et la cuisine, à l'ouest, sont orientés vers les rayons du soir.

Les sphères collective et intime du logement sont ainsi clairement séparées et les pièces sont reliées par des allées et venues courtes et sans croisements apparents. Dans le logement rationnel, tout espace est utilisé de façon optimale : finie la « pièce froide » (*kalte Pracht*) qu'on n'utilise que le dimanche pour recevoir les invités. De même, on favorise la séparation des différents membres constitutifs de la famille – les chambres des parents sont distinctes de celles des enfants –, la séparation des sexes, et on bannit, de façon irréfutable, des pratiques différentes dans une même pièce.



### L'AMEUBLEMENT



Dans le logement rationnel – et surtout minimum – les dimensions des pièces découlent pour la plupart des dimensions de l'ameublement. La table à manger, le lit ou l'armoire, en tant qu'objets standardisés, deviennent les éléments de mesure, les modules de base qui régularisent et uniformisent la configuration des espaces domestiques.

L'utilisation optimale de l'espace à disposition passe aussi par un ameublement amovible et intégré qui permet, comme l'affirme Ernst May, d'aménager « les pièces principales à double fin. Par exemple, le petit salon sera transformé en chambre à coucher en manœuvrant une simple poignée pour faire apparaître ou disparaître les lits. Les tables dans la chambre à coucher sont toutes pliantes; les lits d'enfants non pliants sont superposés. » (E. May, « La politique de l'habitation à Francfort-sur-le-Main », *L'Architecte*, 1930, p. 8).

### Industrialisation et standardisation de la construction

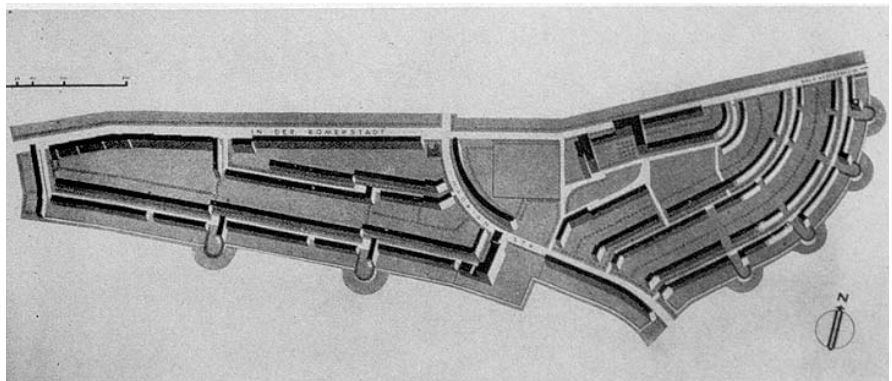
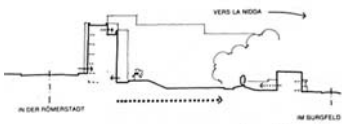


La recherche de l'abaissement des coûts de construction va conduire, comme nous l'avons vu, à une rationalisation des plans du logement et du mobilier, et va inciter les architectes à adopter des techniques de construction issues de l'industrie, en lieu et place des méthodes artisanales traditionnelles. Selon Mies van der Rohe, « l'industrialisation de la construction est le problème fondamental du bâtiment de notre époque. Si nous l'abordons avec succès, alors les questions sociales, économiques, techniques et artistiques se résoudre d'elles-mêmes. » (L. Mies van der Rohe, « Architecture industrielle » in *G*, n° 3, 1924. Cité par F. Neumeyer, *Mies van der Rohe – Réflexions sur l'art de bâtir*, Moniteur, Paris, 1996, p. 248).

A Francfort, Ernst May va construire des panneaux de façade en béton ponce dans une usine, introduisant ainsi la préfabrication dans les nouveaux procédés de construction, selon un effort de rationalisation qui comprend aussi la standardisation : « l'établissement de standards pour les pièces de construction les plus usuelles est tout aussi important que la création méthodique d'un type unique de plans, parce qu'il en découle une sensible économie du travail, de dessin et d'administration, et surtout parce qu'il permet aux exploitations professionnelles de se pourvoir de stocks, ce qui fait baisser le prix de ces éléments. » (E. May, « La politique de l'habitation à Francfort sur-le-Main » in *L'Architecte*, janvier 1930, p. 11)

# LE PLAN RATIONNEL

## Römerstadt, Francfort (1927-28)



LE PLAN RATIONNEL

Praunheim, Francfort (1927-29)



## LE PLAN RATIONNEL

### Britz («Hufeisensiedlung»), Berlin (1925-33)





### Bibliographie

#### Ecrits sur Ernst May et Francfort

- E. May, "La politique de l'habitation à Francfort-sur-le-Main", *L'Architecte*, janvier 1930.
- J. Buekschmitt, *Ernst May: Bauten und Planungen*, Stuttgart, 1963.
- G. Grassi (dir.), *Das Neue Frankfurt, 1926-1931*, Dedalo libri, Bari, 1975. traduction française: G. Grassi, «Das Neue Frankfurt» et l'architecture du nouveau Francfort» (1972), *L'Architecture comme métier*, éditeur, lieu, date.
- R. Diehl, *Die Tätigkeit Ernst May in Frankfurt am Main in den Jahren 1925-1930, unter besondere Berücksichtigung des Siedlungsbaus*, éditeur, Frankfurt, 1976.
- C. Borngraeber, "Les prétentions sociales de la nouvelle architecture et leur échec dans le nouveau Francfort" in *Paris-Berlin*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1978.
- N. Bullock, «Housing in Francfort. 1925 to 1931 and the new Wohnkultur», *Architectural Review*, no xx, juin 1978.
- C. Borngraeber, "Francfort, la vie quotidienne dans l'architecture moderne", *Les cahiers de la recherche architecturale*, n° 17, 1985.
- *Ernst May und das neue Frankfurt 1925-1930*, Ausstellung des Deutschen Architekturmuseums, Frankfurt am Main, Berlin, 1986.

#### Ecrits sur la rationalisation du logement

- G. Schutte-Lihotzky, « Rationalisierung im Haushalt », *Das neue Frankfurt*, n° 5, 1926/1927, pp. 120-121).
- A. Klein, "Les tracés de plans. Nouvelle méthode pour la comparaison et l'évaluation des plans", *L'Architecte*, juillet 1930.
- A. Klein, *Lo studio delle piante e la progettazione degli spazi negli alloggi minimi. Scritti e progetti dal 1906 al 1957*, a cura di Matilde Baffa Rivolta e Augusto Rossari, Gabriele Mazzotta Editore, Milano, 1975
- L. Murard, P. Zylberman, « L'esthétique du taylorisme. L'habitat rationnel en Allemagne : de la stabilisation du mark à la stabilisation d'Hitler (1924-1933) » in *Paris-Berlin*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1978.
- N. Bullock, «First the Kitchen – then the façade», *AA Files*, no 6, 1984.

#### Ecrits sur l'architecture allemande de l'entre-deux-guerre

- B. Miller Lane, *Architecture and Politics in Germany, 1918-1945*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1968.
- *Architectures en Allemagne 1900-1933*, catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou/CCI, Paris, 1979.
- R. Pommer, « Le spectacle des *Siedlungen* de Weimar » in *Années 20*, Centre Canadien d'Architecture, Lieu, 19xx
- W. Gropius, *Architecture et société*, Editions du Linteau, Paris, 1995.

# 7 LE PLAN FLEXIBLE, LE DOM-INO, LE CITROHAN. LA WEISSENHOF SIEDLUNG DE STUTTGART (1927)



« De nos jours, les expositions ne sont justifiées que si elles réalisent une liaison intime avec la vie. A Stuttgart, on s'est efforcé de créer avant tout une cité qui est déjà habitée. La signification de l'exposition du « Werkbund » se résume par les mots suivants : trouver les moyens pour remédier à la pénurie des logements »

S. Giedion, « La leçon de l'exposition du « Werkbund » à Stuttgart 1927 », *L'Architecture Vivante*, 1928, p. 37.

A la fin des années 1920, la question du logement fait l'objet de recherches expérimentales dans le domaine de l'innovation. En parallèle à la construction de *Siedlungen* rationnelles se mettent ainsi en place des cités-expositions, véritables démonstrations grandeur nature de modèles standard pour le logement de masse. Parmi ces manifestations, la plus citée est certainement la Weissenhofsiedlung – évoquée par l'historien suisse Sigfried Giedion – construite en 1927 à Stuttgart, sous l'égide du Werkbund allemand et dont la direction artistique est confiée à Mies van der Rohe.

### Le problème de l'habitation nouvelle



Se distinguant de plusieurs autres architectes concernés par la construction de logements de masse, qui ont pour la plupart une approche matérialiste et quantitative de la question, Mies considère que le problème du logement est plutôt d'ordre spirituel. Alors qu'en 1924, il défendait encore avec conviction l'influence de l'industrialisation de la construction dans la résolution des questions sociales, économiques et artistiques, son discours s'infléchit en 1927, se recentrant plutôt sur une vision idéaliste de l'architecture et, plus particulièrement, de la question du logement :



« Il n'est pas tout à fait inutile de souligner aujourd'hui que le problème du logement nouveau est un problème architectural, malgré ses aspects techniques et économiques. Comme c'est un problème complexe, seules les forces créatrices peuvent le résoudre, et non les calculs ou les mesures d'organisation. En dépit de tous les mots d'ordre de "rationalisation" et de "standardisation" en usage aujourd'hui, c'est cette conviction qui m'a poussé à placer les thèmes proposés par l'exposition de Stuttgart au-dessus de l'état d'esprit unilatéral et doctrinaire ambiant. »

L. Mies van der Rohe, préface à *Bau und Wohnung*, Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1927, cité par F. Neumeyer, *Mies van der Rohe – Réflexions sur l'art de bâtir*, Le Moniteur, Paris, 1996, p. 261.

Cette ouverture a certainement contribué au succès de l'expérience de la Weissenhofsiedlung – malgré les critiques qu'elle a suscitées et sur lesquelles nous reviendrons – et au fait qu'elle ait été suivie d'autres cités-expositions à Brno (1928), à Breslau (1929), à Vienne (1930), à Bâle (1931) et à Prague (1932).

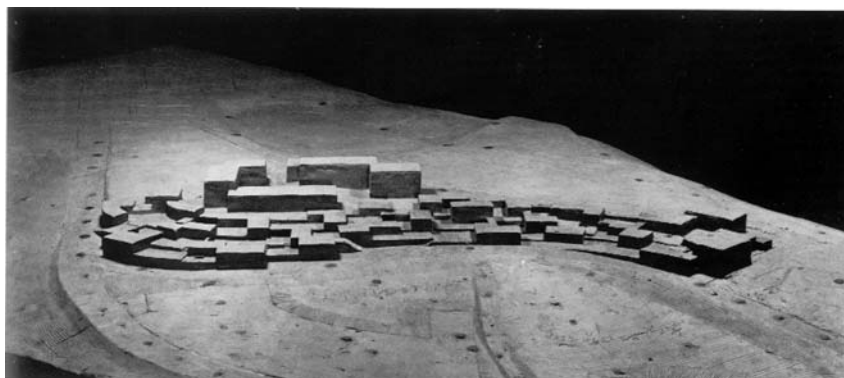
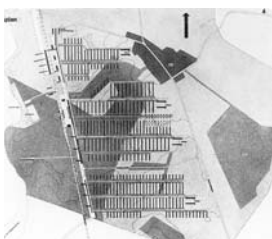
## LE PLAN FLEXIBLE

### Une forme de quartier inhabituelle

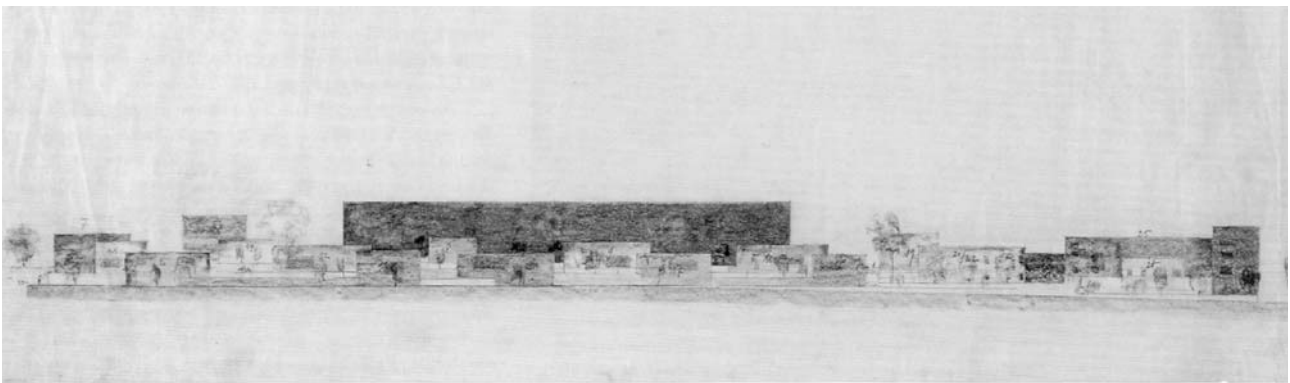
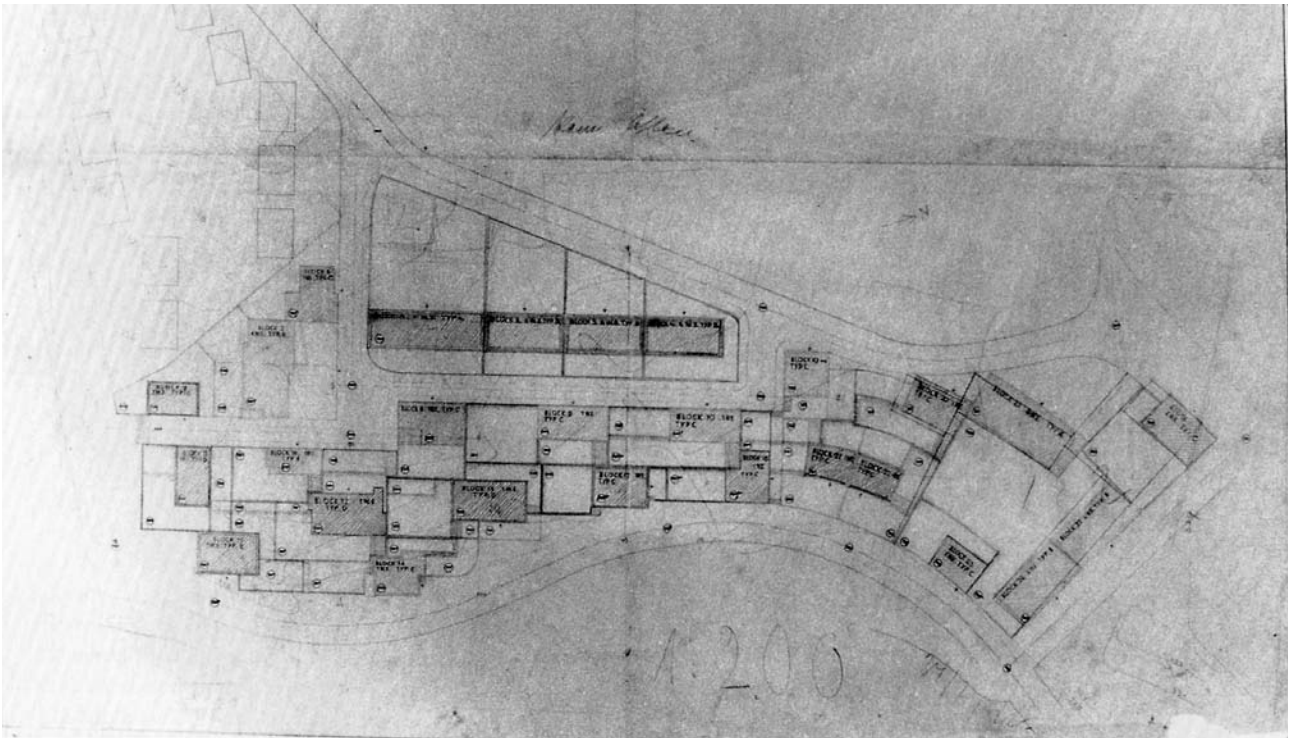
Le choix de confier à Mies la direction des opérations de la Weissenhofsiedlung est davantage lié à sa renommée de protagoniste de la modernité et de l'avant-garde architecturale qu'à une réelle expérience dans le domaine du logement. En effet, il n'a jusque-là réalisé qu'une seule opération de logements collectifs, à la Afrikanischestrasse à Berlin, en 1925. Cette situation « en marge » lui permet néanmoins de se distancer de l'orthodoxie du *Zeilenbau*.

En effet, dans la première maquette d'étude présentée par Mies en 1925 « le groupement peu dense des masses bâties et leur plasticisme cubique soulignent le paysage naturel. Reliées par des terrasses, elles forment une sorte de sculpture de terrain. Le résultat est un ensemble urbain dont la distribution équilibrée des volumes fait plus penser aux villages méditerranéens qu'à des cellules standardisées et rationalisées. » (F. Neumeyer, *Mies van der Rohe – Réflexions sur l'art de bâtir*, op. cit., pp. 158-159)

La partie supérieure du terrain est ponctuée par l'immeuble haut de Mies qui domine un ensemble de maisons contiguës et individuelles, étagées dans la pente tout en épousant les contours du terrain. Mies attribue à Behrens (son ancien maître) et à Le Corbusier les parcelles les mieux situées, qui délimitent les extrémités du secteur. Les autres lots sont pris en charge par une série d'architectes invités, allemands et étrangers, sans autres contraintes que celles touchant à la hauteur et à la forme des bâtiments – de préférence cubique avec toit plat – et aux couleurs, de préférence pâles, de façon à garantir l'unité de l'ensemble.



# LE PLAN FLEXIBLE



## LE PLAN FLEXIBLE

### L'immeuble de Mies au Weissenhof : besoins différenciés et flexibilité



Pour Giedion « Mies van der Rohe domine la cité de « Weissenhof » par son bloc d'habitation : c'est l'ossature métallique (...) qui permet de supprimer les murs fixes à l'extérieur et à l'intérieur (...) Les parois intérieures peuvent être disposées librement au gré du locataire qui n'aura à tenir compte que des larges rangées de fenêtres.» (S. Giedion, « La leçon de l'exposition du « Werkbund » à Stuttgart 1927 », op. cit., p. 41).

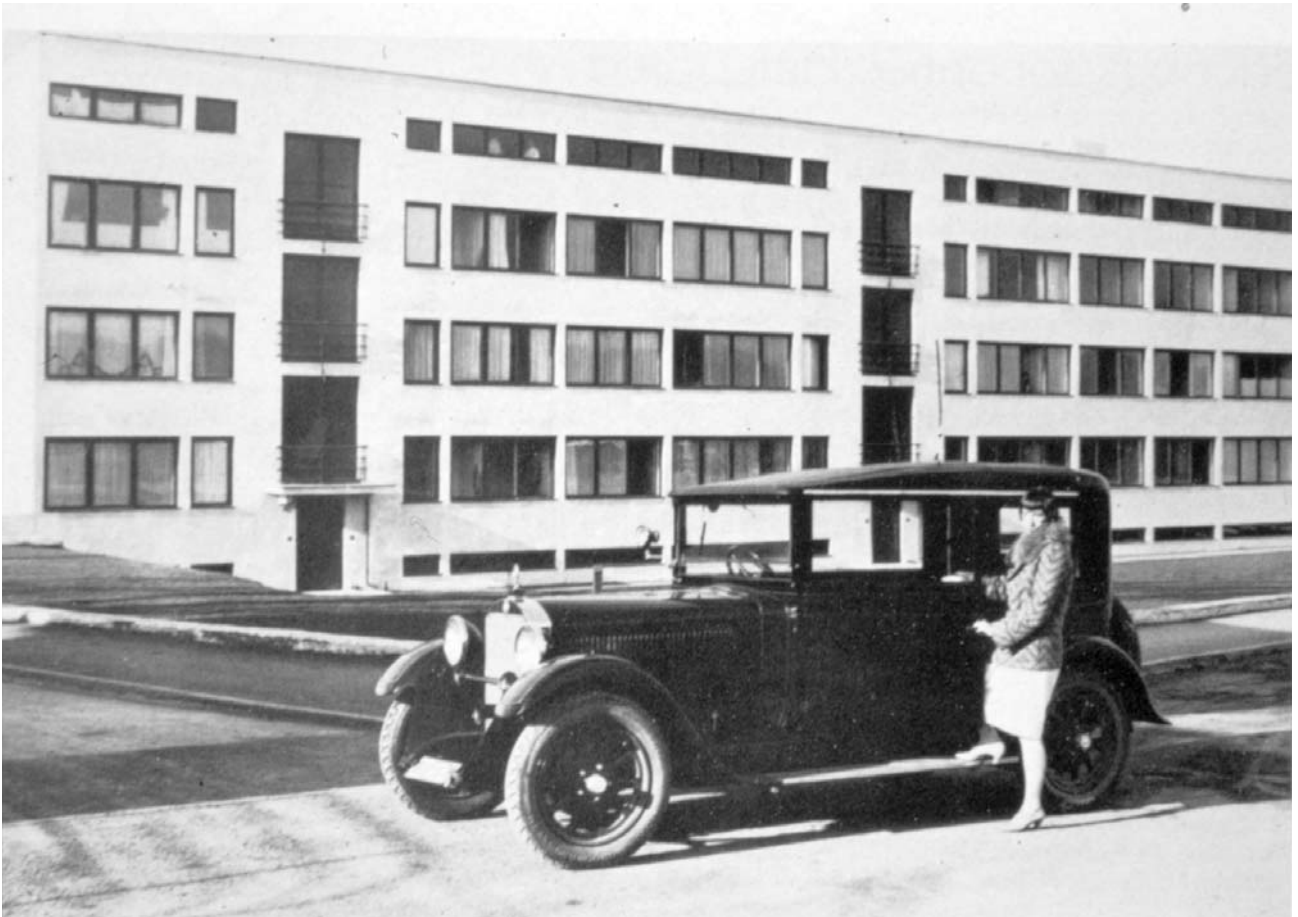
« Des raisons économiques exigent aujourd'hui la rationalisation et la standardisation des immeubles locatifs. Or la différenciation toujours croissante de nos besoins en matière de logement exige d'un autre côté la plus grande liberté d'utilisation possible. A l'avenir, il sera nécessaire de tenir compte de ces deux exigences. Le bâtiment à ossature est le système de construction qui y répond le mieux. Il permet une conception rationnelle qui laisse entièrement libre l'organisation intérieure de l'espace. Si on n'aménage de manière fixe que la cuisine et la salle de bains, à cause de leur équipement spécifique, et si on décide de diviser la surface habitable restante avec des cloisons mobiles, je pense qu'on pourra répondre à toutes les exigences en matière de logement. »

L. Mies van der Rohe, « Au sujet de mon immeuble » in *Bau und Wohnung*, Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1927 cité par F. Neumeyer, *Mies van der Roh – Réflexions sur l'art de bâtir*, op. cit., p. 263.

Le potentiel d'utilisation différenciée de l'immeuble de Mies a été testé par un groupe d'architectes suisses, parmi lesquels figurent Haefeli, Moser et Steiger. Chaque étage de la dernière travée de l'immeuble a été ainsi aménagé de façon distincte – « tous les appartements devaient avoir ceci en commun : une grande pièce d'habitation, la suppression de toute anti-chambre et une correspondance de la chambre à coucher avec la grande pièce d'habitation » – selon des principes propres au logement minimum et en référence à l'aménagement des wagons-lits et autres.

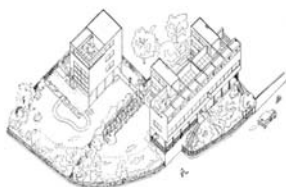


LE PLAN FLEXIBLE



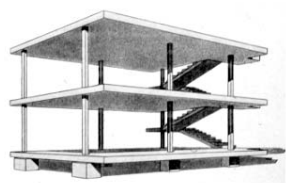
## LE PLAN FLEXIBLE

### LE CORBUSIER: DOM-INO ET CITROHAN



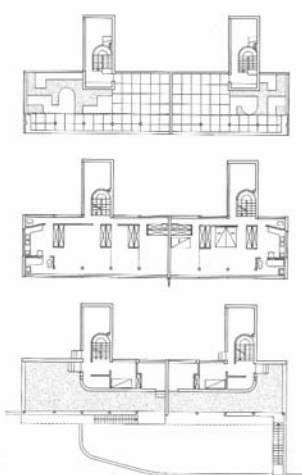
Pour sa part, Le Corbusier va profiter de son invitation à l'exposition pour faire une première publication sur les « cinq points » et, d'autre part, pour faire la démonstration de l'efficacité de deux principes de construction qu'il assimile à « un système de structure » : le Dom-ino, conçu en 1914 et le Citrohan.

#### Dom-ino



Selon Le Corbusier, le Dom-ino avait déjà été imaginé dans les années 1910 : « L'intuition agit par éclairs inattendus. Voici en 1914 la conception pure et totale de tout un système de construire, envisageant tous les problèmes qui vont naître à la suite de la guerre et que le moment présent a mis à l'actualité (...). On a donc conçu un système de structure-ossature, complètement indépendant des fonctions du plan de la maison : cette ossature porte simplement les planchers et l'escalier. Elle est fabriquée en éléments standard, combinables les uns avec les autres, ce qui permet une grande diversité dans le groupement des maisons. » (Le Corbusier, *O.C. 1910-29*, p. 23)

La maison double au Weissenhof est une application du système Dom-ino : des dalles horizontales superposées, portées par une ossature – dans ce cas en métal –, les cages d'escalier étant situées en saillie à l'arrière du bâtiment. D'autre part, elle est aussi une application des « cinq points » : pilotis apparents au rez-de-chaussée surélevé, toit-jardin, façade libre, une fenêtre horizontale qui fait toute la longueur de la façade, affirmant la frontalité du bâtiment et cadrant le paysage, et enfin le plan libre.

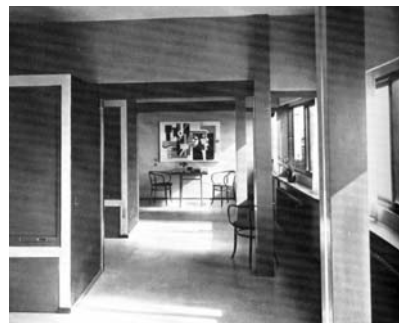


En ce dernier point, le plan libre, réside un des enjeux majeurs de la maison double : la flexibilité d'aménagement, la même surface pouvant se transformer successivement en espace de jour ou de nuit. En effet, « de jour, le sleeping devenait wagon-salon », par un système de portes coulissantes retenues par des poteaux doubles en métal, et par la présence, au fond de chaque chambre à coucher d'une « construction spéciale et économique de ciment armé, permettant d'éclipser le lit, et fournissant des armoires calculées exactement pour offrir à chaque occupant d'une cellule, la penderie à vêtements, les rayons pour linge de corps et de literie, pour chapeaux, chaussures, etc... » (Le Corbusier, « La signification de la cité-jardin du Weissenhof à Stuttgart » in *L'Architecture Vivante*, 1928, p. 13)

Les maisons de Le Corbusier ont été très critiquées (à ce propos Ernst May s'interroge : « Mais qui peut habiter ces maisons ? ») notamment à cause de certains dispositifs qui ne convenaient pas aux pratiques courantes d'une famille allemande, comme la largeur restreinte des couloirs, les aménagements d'une même pièce en « jour » ou « nuit » – comme nous venons de le voir – ou encore le défaut d'intimité lié à l'ouverture de la salle de bain sur l'espace de la chambre à coucher des parents, dans la maison inspirée du système Citrohan.

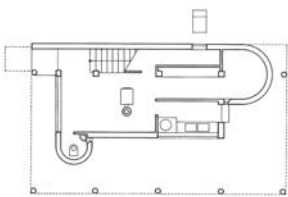
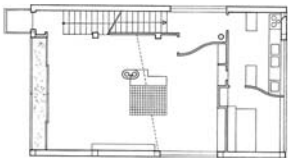
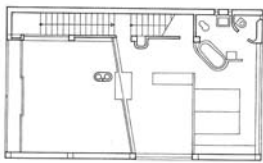
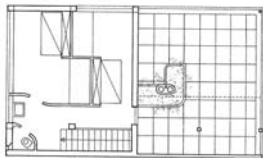


LE PLAN FLEXIBLE



## LE PLAN FLEXIBLE

### Citrohan

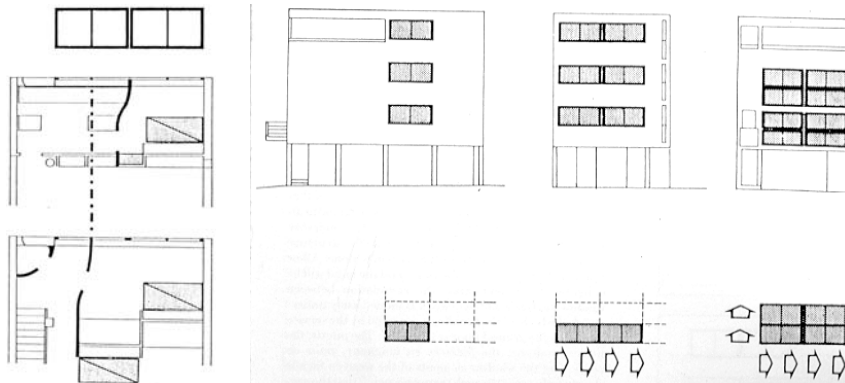


« Simplification des sources lumineuses : une seule grande baie à chaque extrémité; deux murs portants latéraux; un toit plat dessus; une véritable boîte qui peut être utilement une maison. On songe à construire cette maison dans n'importe quelle région du pays; les deux murs seront donc soit en briques, soit en pierres, soit en agglomérés maçonnés par le margoulin de l'endroit. Seule la coupe révèle la structure des planchers standardisés suivant une formule très claire du ciment armé (...) Maison en série "Citrohan" (pour ne pas dire Citroën). Autrement dit, une maison comme une auto, conçue et agencée comme un omnibus ou une cabine de navire (...). »

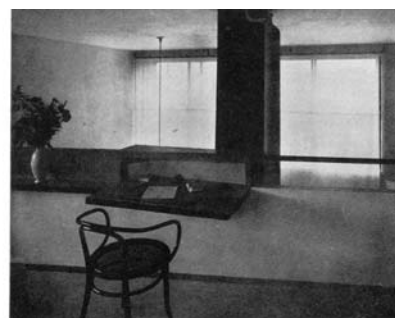
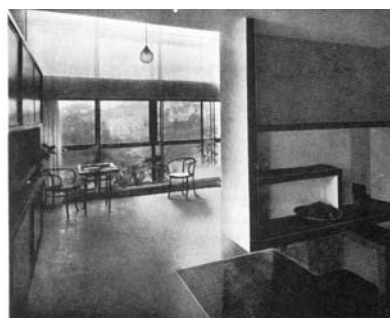
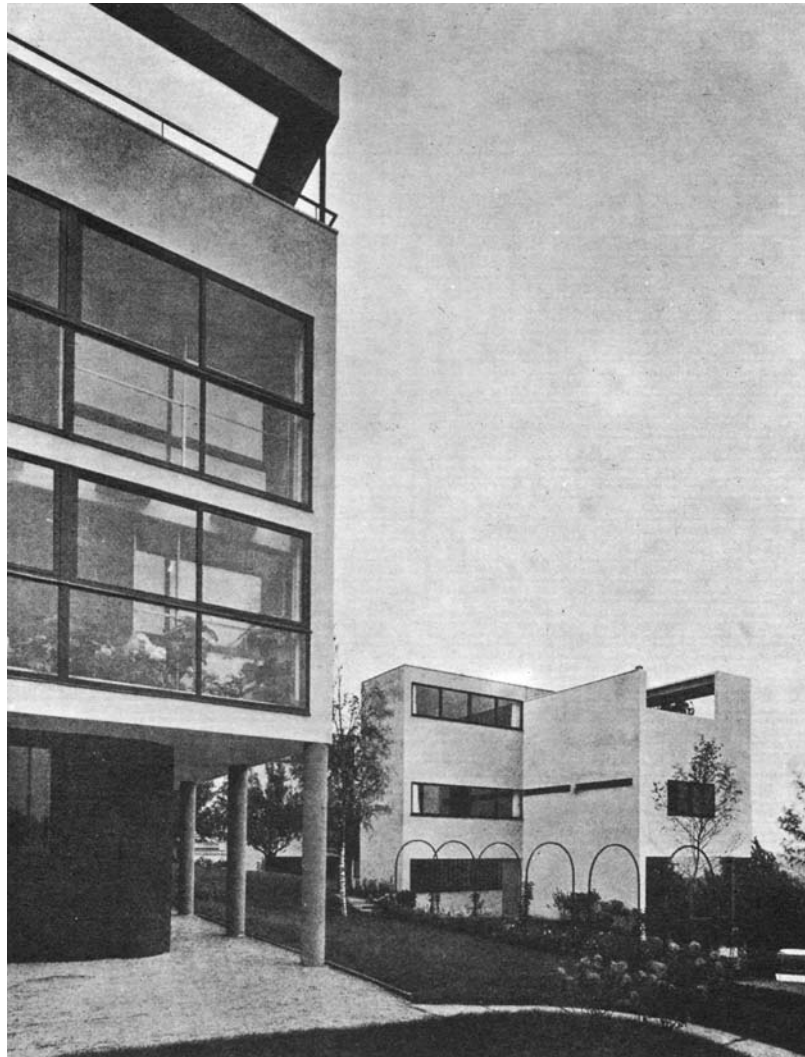
Le Corbusier, *O.C. 1910-29*, pp. 31 et 45

La maison Citrohan, conçue en 1920, se différencie du système Dom-ino par le fait que, spatialement, elle est orientée, définie par deux murs latéraux. L'organisation interne se fait ainsi selon un principe de distinction entre l'avant, constitué par une salle en double hauteur prolongée en mezzanine par un boudoir ouvert sur l'espace principal, et l'arrière où se superposent la cuisine et la chambre de bonne (au rez-de-chaussée), la chambre des parents avec sa salle de bains (au 1er étage) et les chambres d'amis (en attique). Les étages sont reliés par un escalier extérieur, adjacent à un des murs. « Cette première petite maison à « toit-jardin » et à structure de série » présente ainsi deux façades contrastées, d'un côté un grand pan de verre qui dénote la double hauteur du salon, et de l'autre des fenêtres horizontales correspondant à l'empilage des étages.

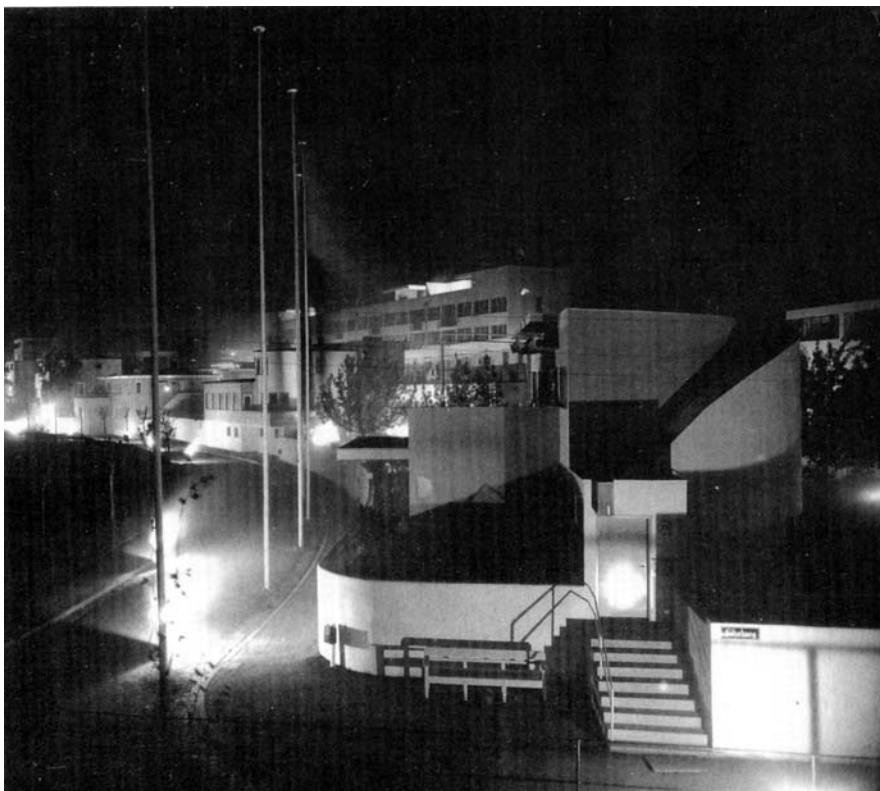
A Francfort, comme l'a clairement démontré Bruno Reichlin, l'application du principe de la maison Citrohan et des « cinq points » va de pair avec l'adoption d'un autre principe, tout aussi important : « la fenêtre en tant qu'élément mécanique-type de la maison ». Le Corbusier insiste ainsi sur la standardisation des éléments de construction et, dans ce cas particulier, sur une composition des ouvertures de façade qui découle de la variation obtenue à partir d'un module de base. Le plan libre est subordonné aux éléments de fenêtre, les parois internes devant coïncider avec les meneaux des fenêtres. (B. Reichlin, « The single-family dwelling of Le Corbusier and Pierre Jeanneret at the Weissenhof » in C. Palazzolo, R. Vio (éd.), *In the Footsteps of Le Corbusier*, Rizzoli, New York, 1991, p. 43)



LE PLAN FLEXIBLE



LE PLAN FLEXIBLE



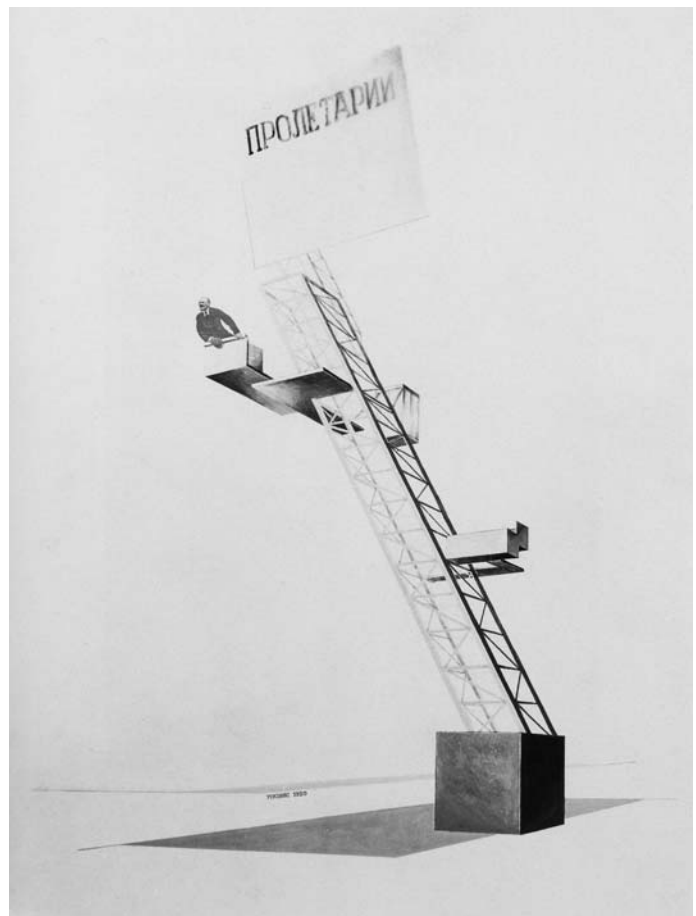
### Bibliographie

#### **Ecrits sur la Weissenhofsiedlung**

- S. Giedion, «La leçon de l'exposition du «Werkbund» à Stuttgart, 1927», *L'Architecture vivante*, 1928.
- Le Corbusier, «La Signification de la cité-jardin du Weissenhof à Stuttgart», *L'Architecture vivante*, 1928.
- F. Irace, «La Germania di Le Corbusier: 1910-1933» in C. Blasi, G. Pedoraro, *Le Corbusier – la progettazione come mutamento*, Mazzotta Editori, 1986.
- E. Gregh, «The Dom-ino Idea», *Oppositions*, no 15-16, 1979.
- R. Pommer, C. Otto, *Weissenhof 1927 and the Modern Movement In Architecture*, The University of Chicago Press, Chicago et Londres, 1991.

# 8

## LA SUPRÉMATIE DE LA DYNAMIQUE. LES EXPÉRIENCES ARCHITECTURALES DES AVANT-GARDES SOVIÉTIQUES



## LES AVANT-GARDES SOVIÉTIQUES

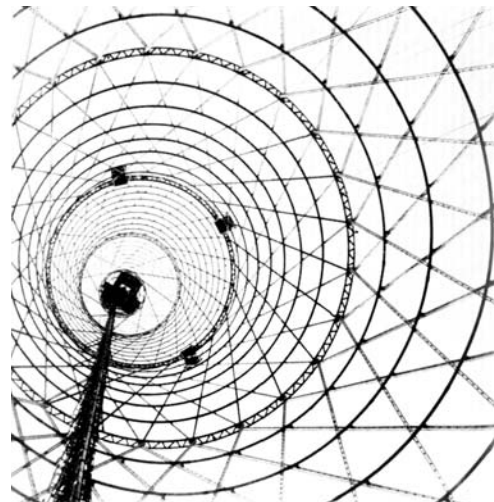
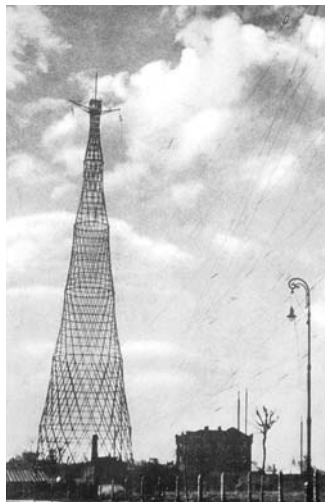
« Les architectes (soviétiques) surent se débarrasser et débarrasser leurs jeunes amis de toutes les fausses notions du traditionalisme romantique, diriger leurs recherches vers la solution des problèmes formels et abstraits de l'architecture, vers les techniques les plus récentes, vers la concordance de leur art et des principes économiques et sociaux qui régissent les communautés d'aujourd'hui »

P. Auffray, « Architectures soviétiques » in *Cahiers d'Art*, n° 5, 1926, pp. 103-105.



En Union soviétique, à la fin de la guerre civile, on assiste à un élan artistique sans précédent, animé par l'espoir d'une véritable mutation sociale. L'effort porte en effet, dans un premier temps, sur le message politique, mais celui-ci est souvent transmis par le biais de supports inédits : d'une part, des trains de propagande peints, équipés de matériel de projection, de maquettes architecturales et d'autres objets artistiques sillonnent la Russie jusqu'aux contrées les plus éloignées; d'autre part, dans les villes, des peintures recouvrent toute surface apparente disponible, les palissades, les pignons en attente – ce sont les ancêtres des tags actuels.

Les premières réalisations techniques soviétiques sont plutôt des œuvres d'ingénierie et elles contribuent aussi à cet effort de propagande – comme la tour radiophonique érigée à Moscou par l'ingénieur Chouhov en 1926. D'autres disciplines comme le théâtre, la peinture, la sculpture, la littérature et la poésie sont en pleine révolution. En revanche, pour des raisons économiques et des difficultés d'approvisionnement en matériaux, la nouvelle architecture ne va se concrétiser qu'à partir de 1925. Jusque-là les nouvelles possibilités urbanistiques et architecturales, en rupture avec les règles existantes, ne sont pratiquement pas utilisées. Certes, on le verra, plusieurs projets, jusqu'au milieu des années 1920, vont ouvrir la voie du renouveau – à l'image de la Tour de Tatline, par exemple. Mais pour la plupart, ils resteront au stade du projet.



## LES AVANT-GARDES SOVIÉTIQUES

### VLADIMIR TATLINE ET LE MONUMENT À LA IIIÈME INTERNATIONALE

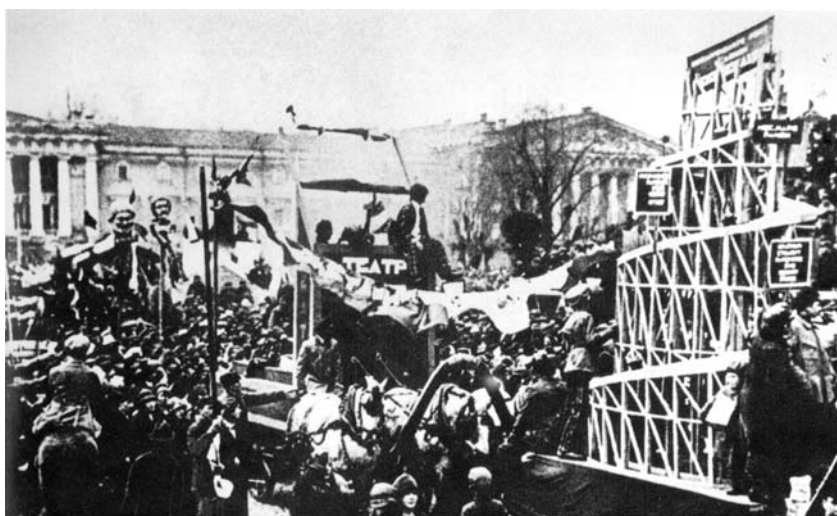
Un des premiers projets à illustrer la nouvelle voie artistique est le projet de Monument à la IIIe Internationale (1920) de Vladimir Tatline. Jamais réalisé mais représenté en maquette, ce bâtiment sculptural – intitulé la Tour de Tatline – est censé abriter des fonctions politiques (assemblée législative, secrétariat, comités exécutifs et médias d'information) dans des volumes en verre suspendus à l'intérieur d'une structure métallique, une double spirale qui se développe autour d'une axe incliné, parallèle à l'axe de la terre.

La recherche de la dynamique est omniprésente : d'une part, dans la forme de la structure enveloppante, d'autre part, dans le mouvement des trois volumes en verre – un cube, une pyramide et un cylindre – qui, à travers un mécanisme non dévoilé, opèrent une rotation annuelle, mensuelle et quotidienne.

« En cherchant à allier l'art à l'utilité sociale et aux nouvelles techniques de construction qui font de cette tour une espèce de machine cinétique, sa conception révolutionnaire cristallise à elle seule tous les espoirs d'élever des monuments dont la structure ouverte et transparente, symbole de la transformation à venir, est en opposition radicale avec les volumes « fermés » des monuments traditionnels. »

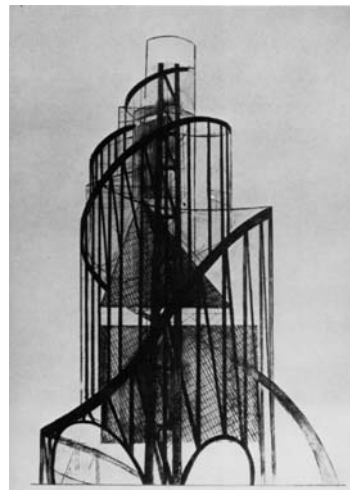
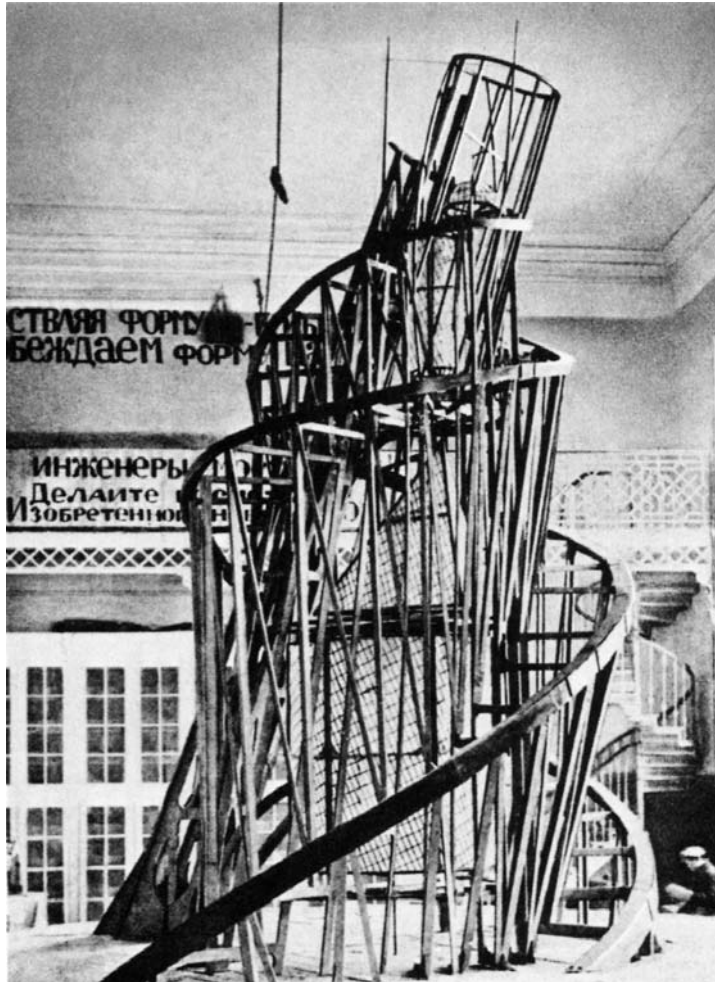
C. Naubert-Riser, « Figures de l'utopie » in J. Clair (dir.), *Les Années 20. L'âge des métropoles*, Musée des beaux-arts de Montréal, Gallimard, 1991, p. 93.

A travers plusieurs de ses constructions non objectives, Tatline est souvent considéré comme le chef de file d'un mouvement qui va se former au début des années 1920 – le constructivisme.





LES AVANT-GARDES SOVIÉTIQUES



## LES AVANT-GARDES SOVIÉTIQUES

### CONSTRUCTIVISME

Fondé en 1920, le constructivisme est un mouvement artistique et architectural qui s'est donné comme objectif de « trouver l'expression communiste des structures matérielles », ce qui présuppose, pour l'artiste, un fort engagement dans un processus social, économique et esthétique. Alexandre Vesnine, un des principaux architectes engagés dans ce mouvement, postule la nécessité de fonder une nouvelle esthétique mécanique, basée sur la compréhension plastique des éléments constituants et des mouvements de la machine. L'activité créatrice trouve ainsi sa source d'inspiration dans les moyens de production et s'oriente vers l'expression obtenue à partir de nouveaux matériaux comme le fer, le verre et le béton.

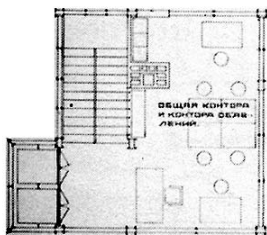
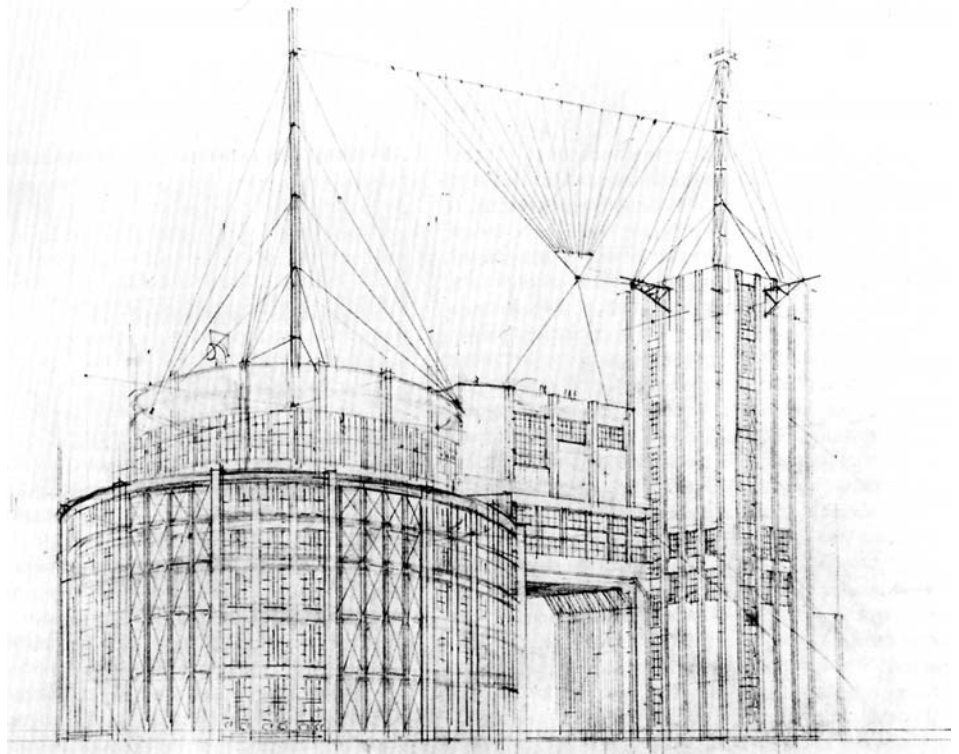
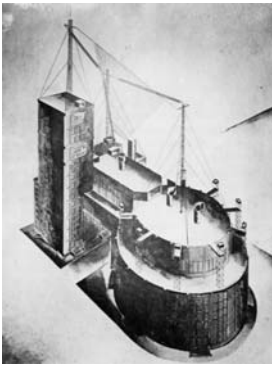
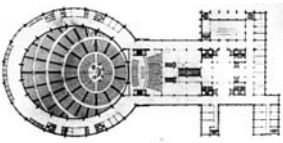
Nous retrouvons l'application de ces principes théoriques dans deux projets d'Alexandre Vesnine, associé avec ses deux frères, Léonide et Victor : le projet de concours pour le Palais du Travail à Moscou (1922-1923) et le projet de concours pour les bureaux de la Leningradskäia Pravda (1924). Le programme du Palais du Travail était d'une grande ampleur, comprenant une grande salle pouvant accueillir 8000 personnes et de multiples fonctions telles que théâtres, musées, restaurants, etc. Ce projet des frères Vesnine était une proposition innovante par l'utilisation du béton armé, sa forme en pont et le dispositif mécanique de rassemblement des salles de réunion. D'un autre côté, il faut constater un certain classicisme stylistique et un certain romantisme dans l'image du dédale de fils télégraphiques installés dans la toiture. A ce propos l'architecte russe El Lissitzky affirme :

« Le projet des trois frères Vesnine est un premier pas menant de la destruction à une construction nouvelle... grâce à l'ossature de béton armé dénudée, on avait créé un volume stéréométrique clair. Partout on sent encore la puissance de l'ordre des colonnes, le « radioromantisme » couronne tout... Pourtant, c'est notre première tentative pour créer une forme nouvelle en vue d'un objectif social. »

El Lissitzky cité dans K. Magomedov, *Alexandre Vesnine & le constructivisme*, Philippe Sers, Paris, 1986, p. 117

L'expression machiniste va se radicaliser avec le projet pour la Pradva. Ce bâtiment de cinq étages en béton armé, métal et verre « était comme un condensé des acquis les plus récents des ouvrages d'ingénieur, des certains traits de l'architecture rationnelle, des recherches des décorateurs de théâtre et des trouvailles puisées dans les projets architecturaux mineurs – kiosques, tribunes, stands de propagande. (...) Il s'agit surtout des enseignes, des annonces, de la publicité, des vitrines, des panneaux lumineux, des horloges publiques, des nouveaux appareils d'éclairage (du type projecteur), de hauts parleurs, des antennes, etc. » (K. Magomedov, *Alexandre Vesnine & le constructivisme*, op. cit., pp. 123-125)

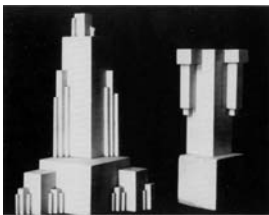
# LES AVANT-GARDES SOVIÉTIQUES



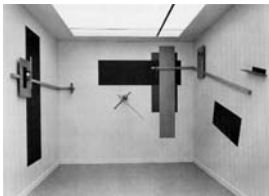
## LES AVANT-GARDES SOVIÉTIQUES

### SUPRÉMATISME

L'idéalisme suprématisme est énoncé par le peintre Kazimir Malevitch qui « à partir de ses recherches cubo-futuristes de 1914 (...) avait franchi par étapes successives le seuil de la peinture. Il s'est d'abord libéré de la couleur en peignant en 1918 un carré blanc sur fond blanc, pour atteindre, au-delà de la peinture, un univers non-objectif correspondant pour lui à un état de conscience supérieur où s'affirme la suprématie de la pure sensation. Mais cette perspective « suprématisme » rencontre une opposition farouche de la part des constructivistes à qui la position philosophique matérialiste permet de croire en l'avènement d'un monde meilleur ici-bas » (C. Naubert-Riser, « Figures de l'utopie » in J. Clair (dir.), *Les Années 20. L'âge des métropoles*, op. cit., p. 97)



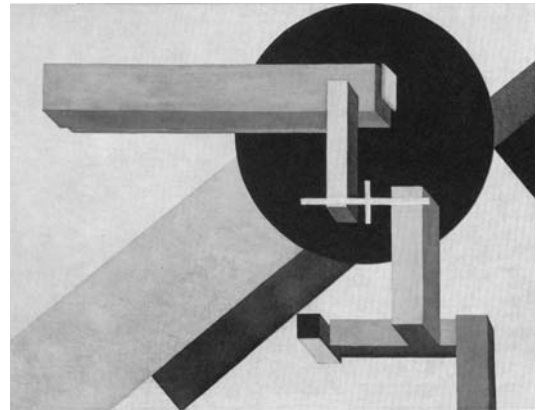
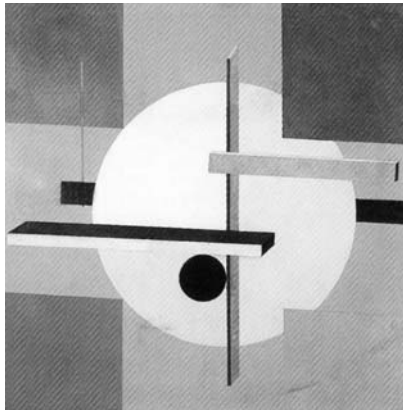
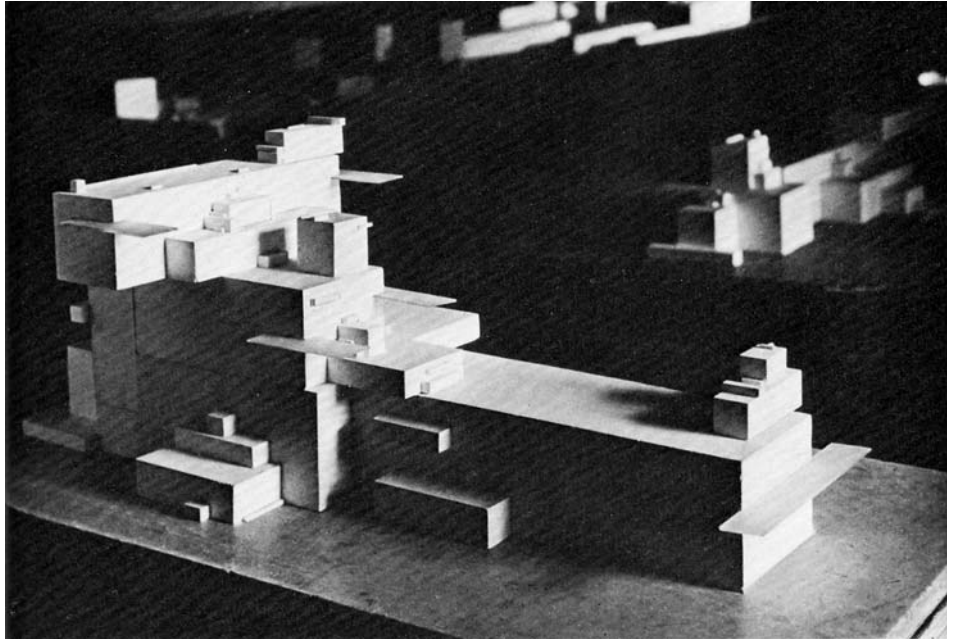
Dès la fin des années 1910, Malevitch va mettre de côté la peinture pour se consacrer à des recherches architecturales matérialisées par des maquettes en plâtre intitulées « architectones » – des assemblages de formes cubiques et complexes sans destination fonctionnelle précise. Cette démarche – dont une des caractéristiques principales est d'éviter toute allusion au machinisme et à la technique – est une source d'inspiration pour l'architecte El Lissitzky qui élabore toute une série d'études graphiques, les « Prouns ». Situés à mi-chemin entre la peinture et l'architecture, les Prouns renvoient à une nouvelle définition de l'espace qui n'est plus de nature statique mais plutôt dynamique et énergétique :



« La combinaison des effets des diverses forces produit dans le Proun un nouveau genre de résultats. Nous avons vu que la surface du Proun cesse d'être un tableau et se transforme en structure autour de laquelle nous devons tourner, la regardant de tous les côtés, examinant par en-dessus, scrutant par en-dessous. Le résultat est la destruction de l'axe unique du tableau en angles droits et à l'horizontale. Tournant tout autour, nous nous insérons nous-mêmes dans l'espace. Nous avons mis le Proun en mouvement et nous obtenons ainsi plusieurs axes de projection. »

El Lissitzky, « Proun » in S. Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, Thames and Hudson, Londres, 1968, p. 347. Cité dans G. Conio, *Le constructivisme russe*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1987, p. 40.

LES AVANT-GARDES SOVIÉTIQUES



## LES AVANT-GARDES SOVIÉTIQUES



### MELNIKOV ET LE PAVILLON DE 1925

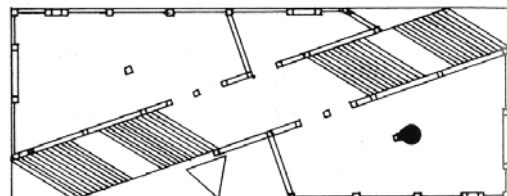
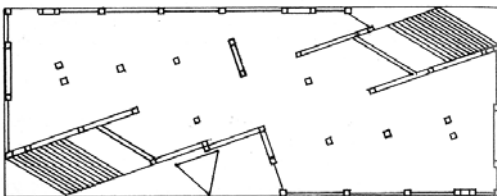
Une des premières réalisations soviétiques remarquables est le pavillon construit par l'architecte Konstantin Melnikov dans le cadre de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs à Paris, en 1925. Malgré sa modestie, ce pavillon, dont l'objectif premier est la diffusion des idéaux soviétiques, fit sensation par sa forme dépouillée et par la force de son expression.

La composition du plan repose sur la recherche d'une dynamique obtenue à partir du travail sur la diagonale et de la transformation d'un rectangle statique en deux triangles. La diagonale est ainsi matérialisée par la présence d'un escalier qui amène les visiteurs vers le premier étage du pavillon. L'aspect dramatique de cet escalier est accentué par les éléments de couverture croisés qui le surplombent et par l'impression donnée par les marches, dessinées d'après une géométrie biaisée.

« [Selon l'évolution du projet], Melnikov est passé d'un pavillon conçu pour être observé passivement comme un spectacle à un système qui attire le visiteur à l'intérieur, ordonne ses pas comme une chorégraphie, programme son expérience visuelle et psychologique, qui transforme en un mot le mouvement de la foule en une partie intégrante de la construction. »

F. Starr, *K. Mel'nikov. Le pavillon soviétique. Paris 1925*, L'Equerre, Paris, 1981, p. 90

La structure employée – préfabriquée en bois et transportée par chemin de fer à Paris – est le reflet des moyens à disposition et contraste fortement avec les projets « high-tech » de Tatline, des frères Vesnine et autres. Pour les Soviétiques, le bois est un matériau accessible et dont ils maîtrisent parfaitement bien les techniques de construction. D'un autre côté, c'est un choix économique, le pavillon étant éphémère, facilement démontable et ne devant pas induire des frais de construction élevés. Paradoxalement, c'est dans cet aspect « low-tech » que réside une partie de la fortune critique du pavillon : la rationalité de la construction, le langage architectural sans ornement (des surfaces pleines, des pans de verre), la dynamique expressive ont été autant de facteurs qui ont contribué à sa perception comme un véritable objet moderne.



LES AVANT-GARDES SOVIÉTIQUES



## LES AVANT-GARDES SOVIÉTIQUES

### LES CONDENSATEURS SOCIAUX : LES CLUB OUVRIERS

« Nous opposons aux types architecturaux pré-révolutionnaires : « l'immeuble de rapport », l'hôtel particulier, « L'Assemblée de la noblesse », etc., qui résultent des conditions sociales, techniques et économiques d'avant la révolution, mais qui, jusqu'à nos jours servent de modèle à l'architecture qui s'édifie en U.R.S.S., de nouveaux types d'habitat communautaire, un nouveau type de club, de comité exécutif, d'usine nouvelle, etc., qui doivent devenir le cadre de vie, le CONDENSATEUR DE LA CULTURE SOCIALISTE. »

*Architecture contemporaine*, n° 3, 1928, cité dans A. Kopp, *Ville et révolution. Architecture et urbanisme soviétiques des années vingt*, Editions anthropos, Paris, 1967, p. 101

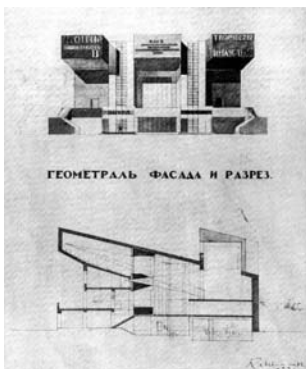
Cette affirmation des membres de l'O.C.A. (Association des architectes contemporains), dont faisaient partie Alexandre Vesnine et Moisej Guinzburg, témoigne de la préoccupation des architectes de changer les modes de vie par le renouveau des formes architecturales. L'objectif est d'instaurer des pratiques plus collectives et de faire émerger les programmes – intitulés condensateurs (par analogie avec le condensateur électrique) sociaux – censés infléchir la société dans cette direction. Parmi ceux-ci, il faut citer le club ouvrier, dont plusieurs réalisations manifestes ont eu lieu à Moscou à la fin des années 1920 – club Roussakov (Melnikov, 1927), club Zouïev (Golossou, 1928), entre autres.

« [Pour El Lissitzky], ce qui est déterminant pour le club, c'est que la masse doit y être directement active. Elle ne doit pas y être amenée ni canalisée du dehors pour un amusement. Elle doit y trouver elle-même son maximum possible d'épanouissement. Le rôle du club est de tenir lieu d'école supérieure de la Culture. A l'intérieur, toutes les catégories d'âge de l'ensemble des travailleurs doivent trouver repos et détente après la journée de travail et recevoir là une nouvelle charge d'énergie. Là, en dehors de la famille, les enfants, les adolescents, les adultes et les vieux doivent être amenés à se sentir membres d'une collectivité. Là leurs centres d'intérêt doivent être élargis. Le rôle du club est de libérer l'homme, en supprimant l'ancienne oppression de l'Eglise et l'Etat »

El Lissitzky cité dans A. Kopp, *Ville et révolution. Architecture et urbanisme soviétiques des années vingt*, op. cit., p. 128



LES AVANT-GARDES SOVIÉTIQUES

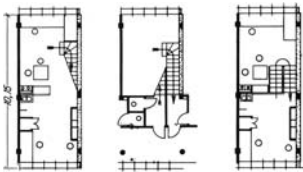


## LES AVANT-GARDES SOVIÉTIQUES

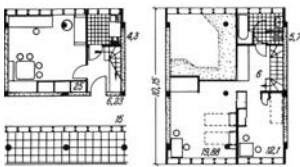
### LES CONDENSATEURS SOCIAUX : LES MAISONS-COMMUNES

A côté des clubs ouvriers, l'autre programme essentiel des condensateurs sociaux est le logement collectif. L'évolution vers un nouveau mode d'habitat concerne à la fois la conception de nouvelles cellules de logement et l'intégration de services communs – en effet, les architectes soviétiques vont imaginer le report vers une gestion collective de beaucoup de fonctions domestiques et familiales, comme les repas ou la lessive, transférés dans des restaurants ou des buanderies communes.

Cette nouvelle forme d'habitat, intitulée « maison commune », a fait l'objet de nombreux travaux sur l'organisation des cellules et leur groupement autour de circulations verticales et horizontales. Ces recherches rationnelles tendent vers des solutions économiques, fonctionnelles et hygiéniques, au même titre qu'elle proposent des solutions de mode de vie plus au moins radicales – certaines propositions allant jusqu'à supprimer les cuisines et les séjours, leur forme finale contenant exclusivement une suite de chambres.



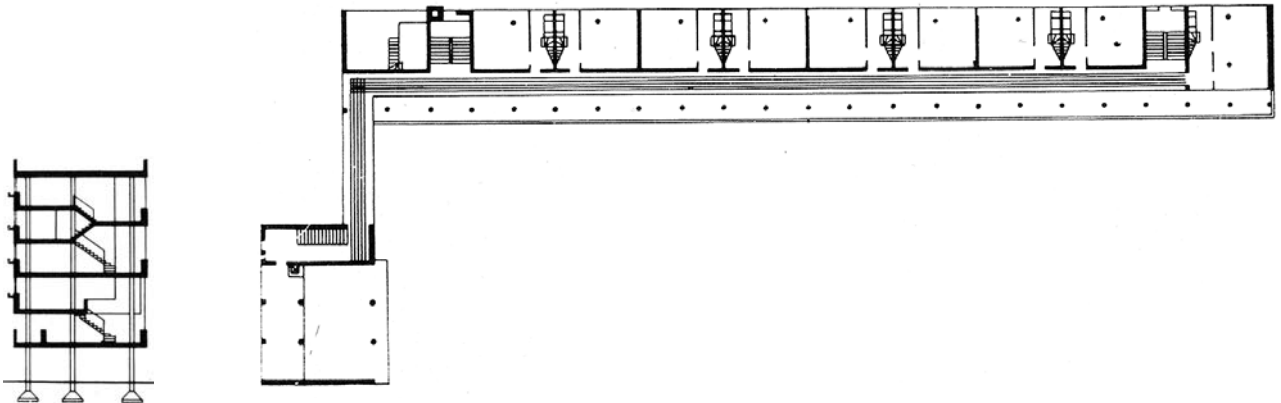
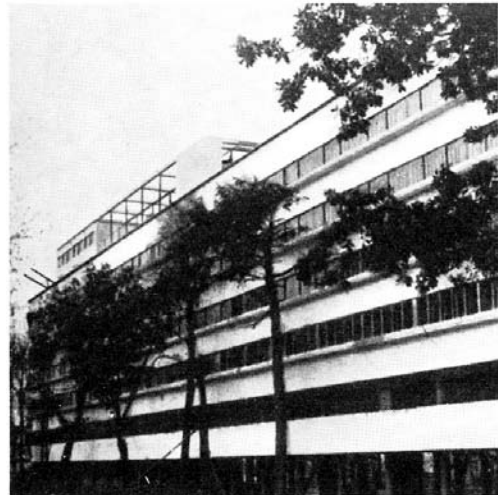
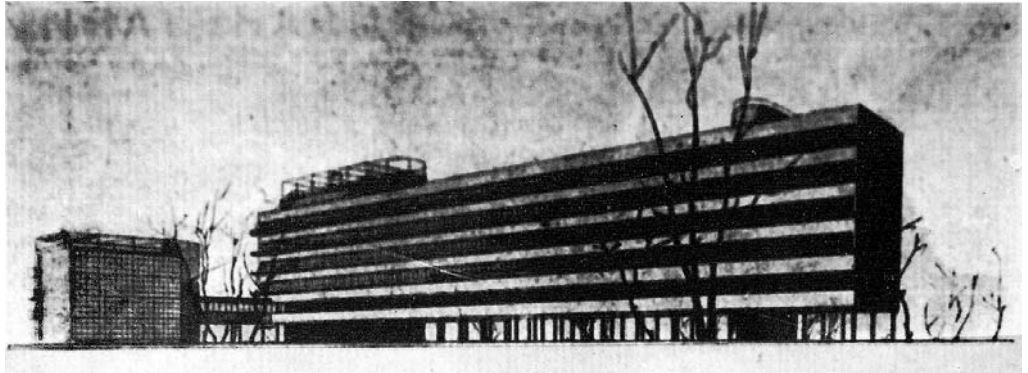
Parmi des solutions construites plus modérées (qui intègrent encore des séjours et des cuisines), il faut citer l'immeuble Narkonfim (1928-1929) construit par Moisej Guinzburg. Ce dernier applique les « Cinq points » de Le Corbusier à un immeuble qui contient aussi des équipements communitaires, une agrégation verticale extrêmement originale des différents appartements, et une distribution par des coursives éclairées latéralement, dispositif censé induire des pratiques sociales. Selon Guinzburg :



« Ce qui est essentiel pour nous dans le type F, c'est qu'un tel logement ouvre devant ses occupants des possibilités nouvelles dans le domaine des échanges sociaux et du mode de vie. Le couloir de desserte éclairé peut devenir une sorte de forum où pourront se dérouler les échanges sociaux collectifs. En fait, un ensemble constitué de cellules du type F, c'est déjà un organisme nouveau qui nous conduit vers une forme de vie supérieure – vers la maison de type communal. L'existence d'une voie horizontale : le couloir éclairé, permettra l'intégration organique (dans l'immeuble) d'une cantine publique, d'une cuisine, de salons de repos, ou de lecture, d'établissements de bains, etc., en fait, de tous les locaux qui doivent devenir partie intégrante de l'habitat nouveau. »

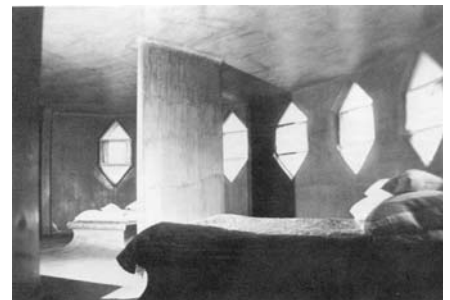
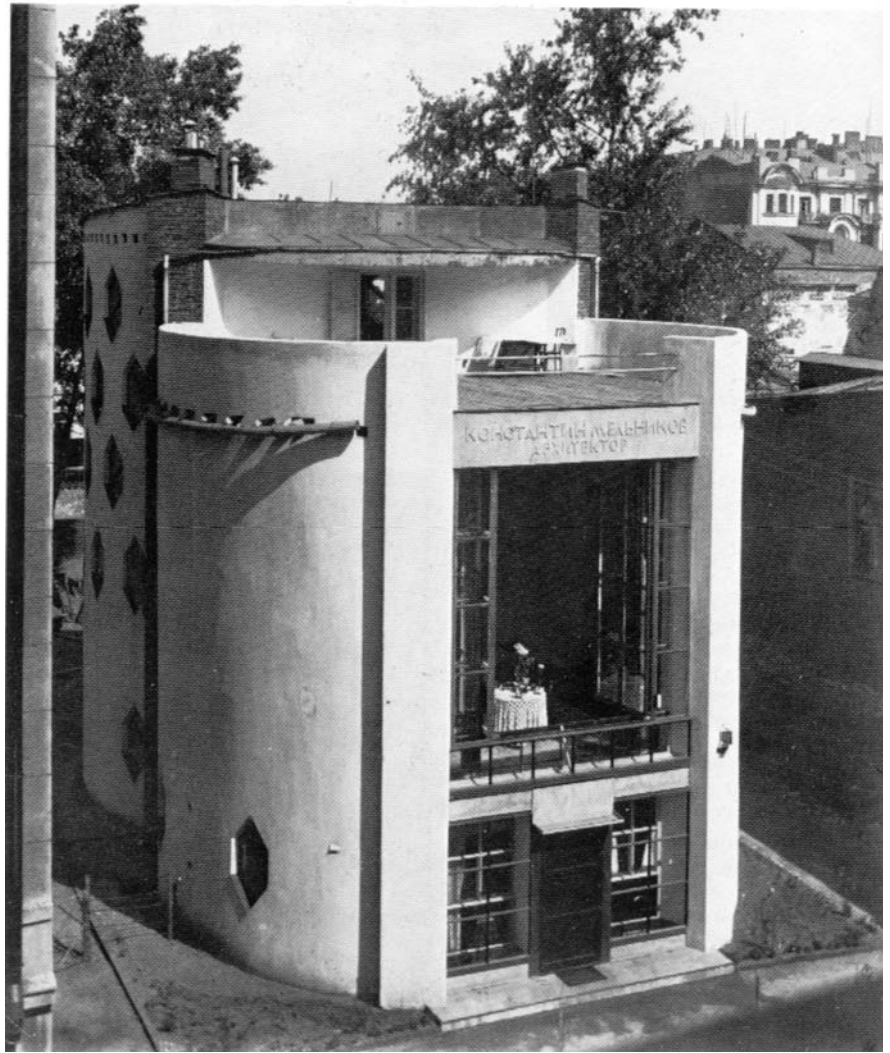
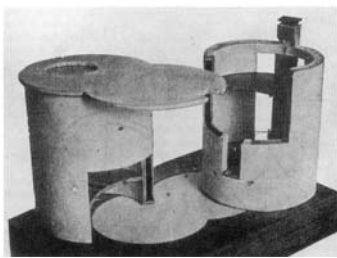
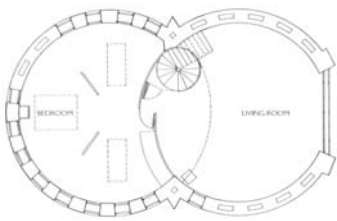
M. Guinzburg cité dans Anatole Kopp, *Architecture et urbanisme soviétiques des années vingt*, op. cit., p. 148.

# LES AVANT-GARDES SOVIÉTIQUES



LES AVANT-GARDES SOVIÉTIQUES

Maison Melnikov. Moscou, (1927-29)



### Bibliographie

#### **Ecrits et publications de Moisej Guinzburg**

- M. Guinzburg, *Rithm v Architekture* (Le rythme en architecture), Moscou, 1923.
- M. Guinzburg, *Stil i Epoque* (Le style et l'époque), Moscou, 1924.
- "Guinzburg: Maison commune Narkonfim, Moscou", interview de M. Dacosta in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 5, 1931.

#### **Autres écrits et publications**

- Kahn-Magomedov, *Moisej Ginzburg*, Franco Angeli, Milano, 1975.
- A. Kopp, *Ville et révolution*, Ed. Anthropos, Paris, 1967.
- El Lissitzky, *Russia: An architecture for World Revolution*, Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 1970.
- E. Pasini, *La "casa-comune" e il Narkomfin di Ginzburg*, Officina edizioni, Roma, 1980.

#### **Ecrits et publications sur Ivan Leonidov**

- A. Gozak, I. Leonidov, *Ivan Leonidov: the Complete Works*, Academy editions, London 1988.
- P. Aleksandrov, *Ivan Leonidov*, Franco Angeli, Milano 1975.

#### **Ecrits et publications sur Alexandre Rotchenko**

- Kahn-Magomedov, *Alexandre Rodtchenko, l'œuvre complète*, Philippe Sers, Paris 1986.

#### **Ecrits et publications sur les frères Vesnine**

- 

#### **Ecrits et publications sur Malevitch**

- 

#### **Ecrits et publications sur Tatline**

-

# 9 ALVAR AALTO ET L'APPROCHE HUMANISTE DU FONCTIONNALISME



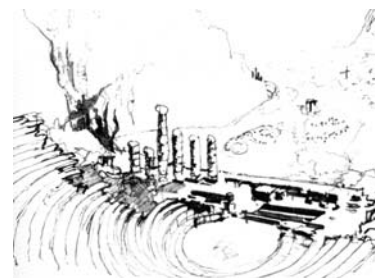


Une grande partie de l'architecture d'Alvar Aalto puise son inspiration dans le paysage naturel de la Finlande. Selon ses propres termes, « le pays est fait d'eau et de forêt; il renferme plus de 80000 lacs et dans un tel pays il est possible que les hommes restent toujours en contact avec la nature. Les villes sont petites. (...) L'omniprésence de l'eau rend les rivages si nombreux que tout un chacun pourrait sans difficulté habiter au bord de l'eau et jouir de ses bienfaits comme de ceux de la forêt de pins. » (A. Aalto, « Entre humanisme et matérialisme » (1955), in *Alvar Aalto, De l'Œuvre aux écrits*, Centre Pompidou, Paris, 1989, p. 173)

Pour le critique Christian Norberg-Schultz, « la lumière nordique ne remplit pas l'espace comme dans les pays méditerranéens, elle varie en fonction du lieu; (...) elle ne crée pas un espace unitaire mais un monde fait d'une multiplicité de lieux. Cette impression est renforcée par l'aspect d'un ciel qui se présente rarement comme une coupole recouvrant un tout. En général, le ciel nordique se divise en zones qualitativement différentes: si d'un côté, l'on aperçoit de sombres masses nuageuses, de l'autre on découvre des cumulus blancs tandis qu'ailleurs, c'est le bleu qui domine. » (C. Norberg-Schultz, *Scandinavie. Architecture 1965-1990*, Le Moniteur, Paris, 1991, p. 8, cité dans R. Hoddé, *Alvar Aalto*, Editions Hazan, Paris, 1998, p. 7)

L'architecture d'Aalto ne peut être réellement comprise sans faire référence à ces deux phénomènes: une grande attention aux formes de la nature et le recours aux ressources esthétiques et plastiques du paysage – pas un paysage « primitif » mais plutôt celui « où la main de l'homme a laissé des traces visibles », le mettant ainsi en valeur. Un paysage construit donc, tel que le révélait l'architecture du paysage de l'Antiquité, et qu'Aalto illustre en 1929 par de magnifiques croquis effectués au Sanctuaire d'Apollon et au Théâtre de Delphes.

La dimension « organique » de l'architecture d'Aalto va se manifester surtout à partir de la fin des années 1930. Pourtant, déjà dans ses œuvres de jeunesse se ressent cet intérêt pour la nature, pour le paysage et, d'une façon générale, pour l'homme; des valeurs qui vont consolider son approche personnelle du renouveau du classicisme romantique dans un premier temps, puis du fonctionnalisme, qu'il souhaite voir élargi par l'adoption d'un « point de vue humain ».



## ALVAR AALTO

### APPROCHE ÉMOTIVE ET SENSITIVE : LE BOIS

Un matériau caractérise aussi la Finlande : le bois, extrait des innombrables forêts qui recouvrent le pays pour devenir la matière première d'une industrie florissante. Pour Aalto, une des qualités majeures des fermes vernaculaires de l'est de la Finlande – l'architecture carélienne – réside dans leur intégration à leur environnement naturel et dans leur uniformité, due à l'utilisation judicieuse et intense de ce même matériau :

« Il s'agit d'une architecture purement forestière, dans laquelle le bois prédomine à presque cent pour cent. Depuis le toit, charpente et couverture, jusqu'aux parties annexes de la construction, le bois règne, nu le plus souvent, sans l'effet dématérialisant des couleurs rapportées. Le bois est également employé dans ses dimensions naturelles, à l'échelle de l'arbre. »

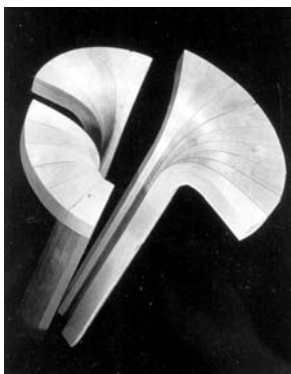
A. Aalto, « Architecture en Carélie » (1941) in *Alvar Aalto, De l'Œuvre aux écrits*, op. cit., p. 145

Mais l'utilisation du bois ne se justifie pas uniquement par sa signification culturelle. Aalto se sert de ce matériau dans un but d'expérimentation formelle, que ce soit dans une optique abstraite, comme dans le cas des sculptures et des reliefs, ou alors dans la création de mobiliers.



« Pour atteindre des buts pratiques et des formes esthétiques valables en rapport avec l'architecture, on ne peut pas toujours partir d'un point de vue rationnel et technique, peut-être même jamais. L'imagination humaine doit avoir un champ libre où se développer. Ce fut généralement le cas de mes expériences avec le bois. Des formes gaies, n'ayant aucune fonction pratique, m'ont, dans certains cas, conduit à une forme pratique au bout de dix ans... La première tentative de construction d'une forme organique à partir de volumes de bois sans l'utilisation de techniques de coupe m'amena plus tard, après près de dix ans, à des solutions triangulaires, tenant compte de l'orientation des fibres du bois. La partie porteuse verticale dans les formes de meubles est véritablement la petite soeur de la colonne en architecture. »

A. Aalto cité dans K. Frampton, *L'Architecture moderne. Une histoire critique* (1980), Philippe Sers, Paris, 1985, p. 172-173.

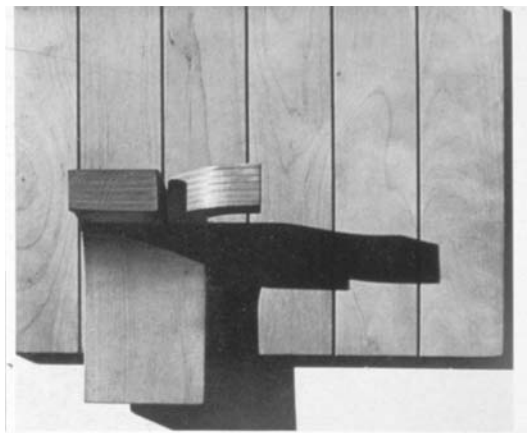
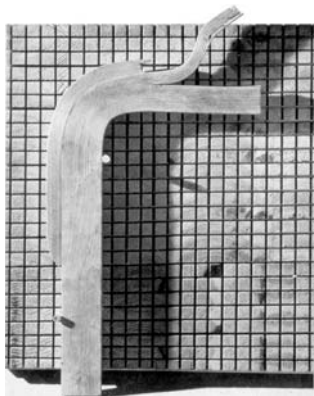
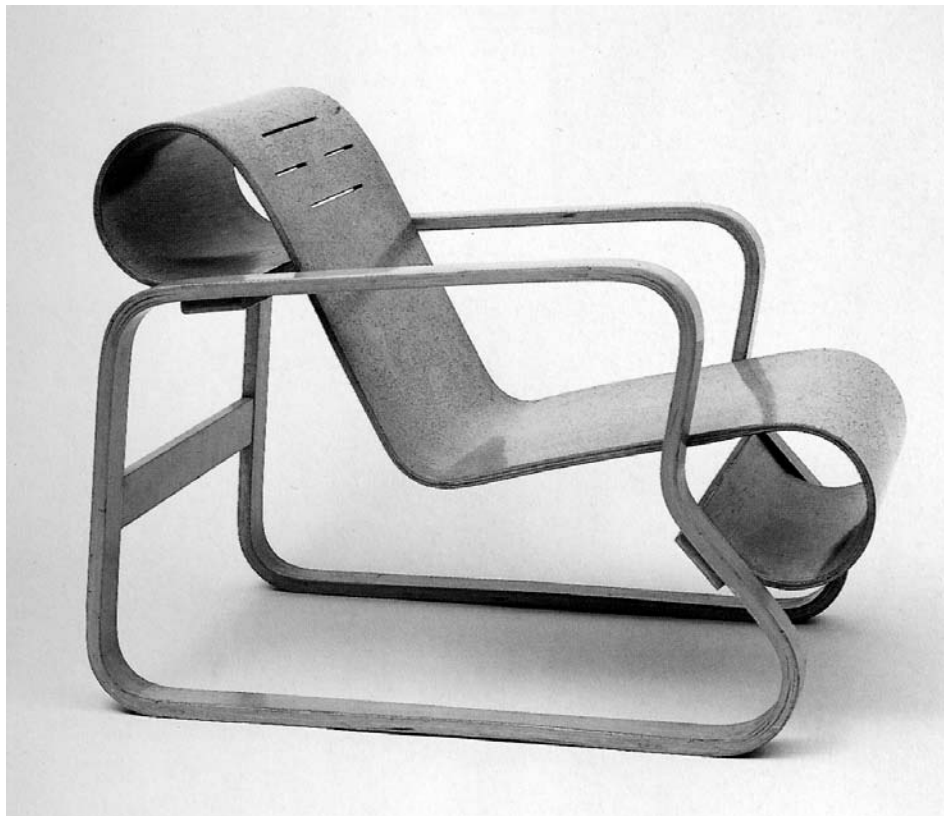


Dès les années 1930, Aalto met au point toute une série de sièges en bois – souvent en contre-plaqué courbé – qui selon lui ont l'avantage d'être plus chaleureux et plus humains que les sièges métalliques :

« la chaise en acier tubulaire est certainement rationnelle des points de vue technique et structurel : elle est légère, facile à construire en série, etc. Cependant, les surfaces d'acier et de chrome ne sont pas satisfaisantes du point de vue humain. L'acier est trop conducteur de la chaleur. La surface de chrome reflète trop vivement la lumière et, même du point de vue acoustique, ne convient pas bien pour un espace intérieur. Les méthodes rationnelles appliquées à la création de ce style de mobilier ont emprunté le bon chemin, mais le résultat ne sera satisfaisant que si la rationalisation s'exerce dans la sélection de matériaux qui soient les plus satisfaisants pour l'usage humain. »

A. Aalto, « L'Humanisation de l'architecture » in *Alvar Aalto, De l'Œuvre aux écrits*, op. cit., p. 140





## ALVAR AALTO

### LES PREMIERS PAS ET LE CLASSICISME ROMANTIQUE SCANDINAVE



Les premières œuvres d'Aalto, réalisées entre 1923 et 1927, sont à placer dans un contexte particulier, celui du classicisme romantique, et témoignent de l'influence de ses voyages en Italie et en Scandinavie où il rencontre l'architecte suédois Gunnar Asplund dont la personnalité le marque profondément.



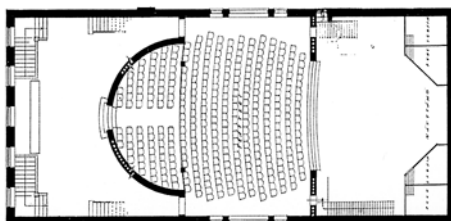
Plusieurs caractéristiques du Club des ouvriers construit en 1925 à Jyväskylä renvoient en effet à l'architecture d'Asplund, comme le balcon métallique sur l'entrée, les fenêtres en demi-cercle, les parapets du balcon de la façade principale et le décalage de cet élément par rapport à l'entre-axe de la colonnade du rez-de-chaussée. Mais Aalto lui-même se réfère plutôt à une source d'inspiration italianisante :

« La façade elle-même, si particulière qu'elle puisse paraître à certains, ne résulte pas du tout d'une recherche d'originalité; on s'est au contraire efforcé d'y souligner la répartition naturelle interne du bâtiment; le caractère monumental et la concentration des formes y ont été simultanément recherchés. Autant l'architecture cubique et simple du début de la Renaissance – ainsi que les petites représentations architecturales d'un Giotto, d'un Fra Angelico, d'un Carpaccio – ont été proches de l'auteur du projet, autant il s'est volontairement tenu éloigné du style pseudo-égyptien comme des formes mécanisées de l'architecture allemande. »

A.Aalto, « Quelques directions en matière d'architecture. La maison des ouvriers de Jyväskylä » (1925) in *Alvar Aalto, De l'Œuvre aux écrits*, op. cit., p. 119



Dans cet ouvrage, on retrouve aussi certains thèmes chers à Aalto comme la relation intérieur-extérieur, notion qu'il avait énoncée pour la première fois en 1926, dans un article sur les qualités de la maison à atrium (A. Aalto, « Du seuil au séjour » (1926), traduction française: *En Contact avec Alvar Aalto*, Musée Alvar Aalto, Jyväskylä, 1992). En effet, tant au rez-de-chaussée, dans le bar contenu à l'intérieur d'un cylindre et ponctué par une série de colonnes, que dans le foyer à l'étage, caractérisé par la forte présence de la paroi convexe du foyer du théâtre, on retrouve le sentiment paradoxal d'un extérieur créé à l'intérieur – un thème de nature romantique, situé certes aux antipodes du machinisme de l'architecture allemande. En précisant ce dernier point, Aalto fait-il référence à l'architecture de Gropius ? Ce serait ironie du sort, car l'architecture cubique de ce dernier va exercer une influence manifeste sur certains de ses ouvrages ultérieurs, rationalistes, comme la bibliothèque municipale de Viipuri (1927-1934) ou le sanatorium de Paimio (1929-1933).

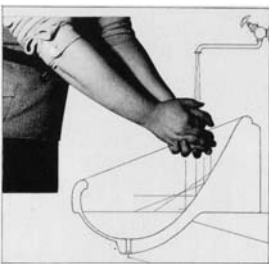
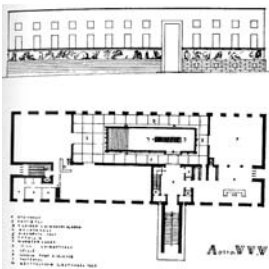


## UN FONCTIONNALISME HUMANISTE

Aalto a la conviction que « le fonctionnalisme, pour devenir pleinement efficace, doit adopter un point de vue humain ». Refusant ainsi une application stricte de cette notion, il affirme :

« Nous pouvons donc dire que l'une des voies pour parvenir à construire un milieu de plus en plus favorable à l'homme est l'élargissement du concept de rationalisme. Nous devons analyser rationnellement un nombre croissant de qualités susceptibles d'être exigées de l'objet (...) Toute une série de qualités susceptibles d'être requises de tous les objets et qui ont été fort peu prises en compte jusqu'à maintenant relèvent certainement d'une autre science, je veux parler de la psychologie. Dès lors que nous tenons compte des exigences psychologiques, ou, disons, que nous pouvons le faire, nous avons suffisamment élargi le mode de travail rationnel pour qu'il soit plus facile d'exclure les résultats inhumains. »

A. Aalto, « Le rationalisme et l'homme » in *Alvar Aalto, De l'Œuvre aux écrits*, op. cit., p. 131.

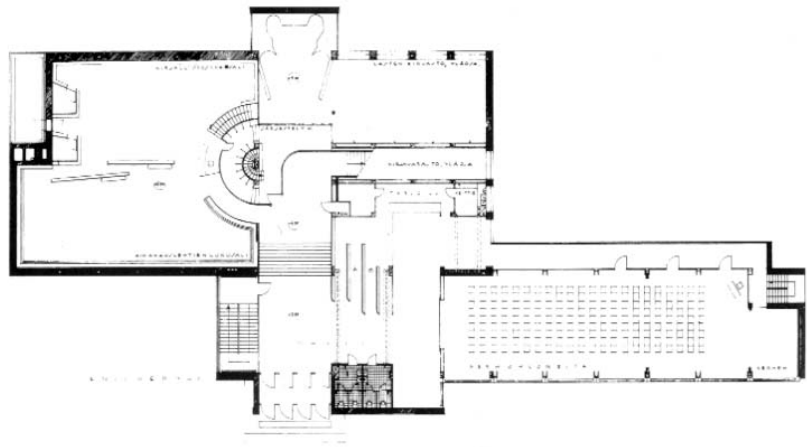
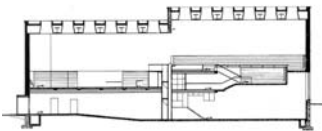
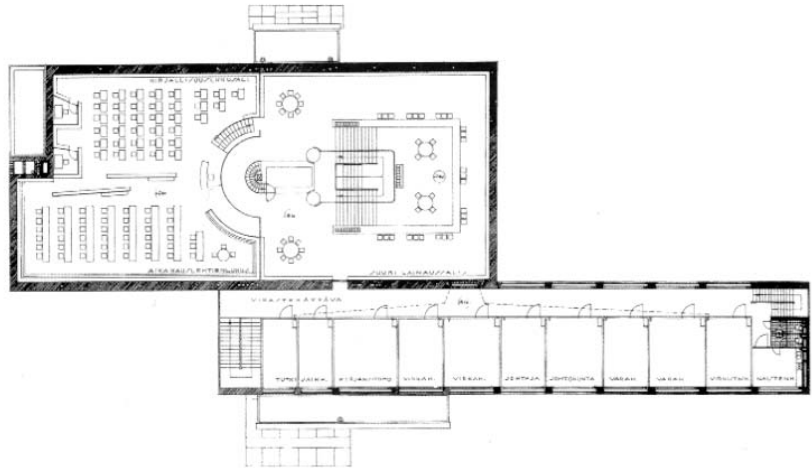
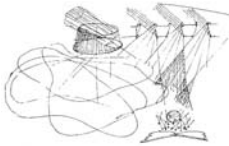


Les premières variantes de la bibliothèque municipale de Viipuri attestent encore de l'influence d'Asplund, « sa forme comprenant des caractéristiques issues directement de la bibliothèque municipale de Stockholm. Parmi celles-ci, le plan néo-classique avec sa *scala regia* axiale, la façade atectonique et sa frise, et la gigantesque porte égyptianisante » (K. Frampton, *L'Architecture moderne. Une histoire critique*, op. cit., p. 171). La version finale diffère, étant plutôt proche de l'architecture cubique de Gropius. Conçue sur la base d'un plan organisé par des « strates programmatiques » correspondant aux données du programme, la bibliothèque est constituée de deux volumes accolés sans articulation – le plus large contenant la bibliothèque, le plus fin des bureaux – dont la figure rappelle certaines peintures d'Aalto. La prise en compte de la dimension physiologique ressort notamment du traitement inédit du faux-plafond de la salle de conférences qui, selon Giedion, « glisse à travers l'espace de façon aussi irrationnelle qu'une ligne sinueuse dans un tableau de Miro. Composé de minces baguettes en bois de pin rougeâtre, il trouve son point de départ au niveau du sol, derrière l'estrade de l'orateur, s'élève en voûte et se découpe sur la façade vitrée, dans un mouvement irrationnel qui évoque celui d'une eau agitée. » (S. Giedion, *Espace, temps, architecture*, Editions Denoël, Paris, 1990 (1941), p. 357)

A Viipuri, cette solution technique et artistique agrémenta ainsi le confort acoustique des auditeurs. Un même esprit préside au dessin du mobilier des chambres du sanatorium à Paimio, œuvre rationaliste majeure inspirée d'un autre sanatorium construit par l'architecte hollandais Johannes Duiker à Hilversum en 1927. A Paimio, « l'étude de la relation entre l'individu et son logement incluait l'utilisation de chambres expérimentales et portait sur les questions relatives à la forme des pièces, aux couleurs, à la lumière naturelle ou artificielle, au système de chauffage, aux nuisances apportées par le bruit, etc. » (A. Aalto, « L'humanisation de l'architecture » in *Alvar Aalto, De l'Œuvre aux écrits*, op. cit., p. 140). Le confort des malades est ainsi obtenu par des aménagements soignés, notamment des lavabos « spécialement conçus pour que l'eau coulant du robinet rencontre toujours la porcelaine sous un angle très aigu, et ne fasse pas de bruit ».

## ALVAR AALTO

### Bibliothèque municipale, Viipuri (1927-35)

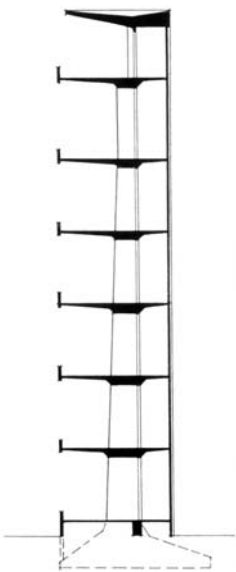
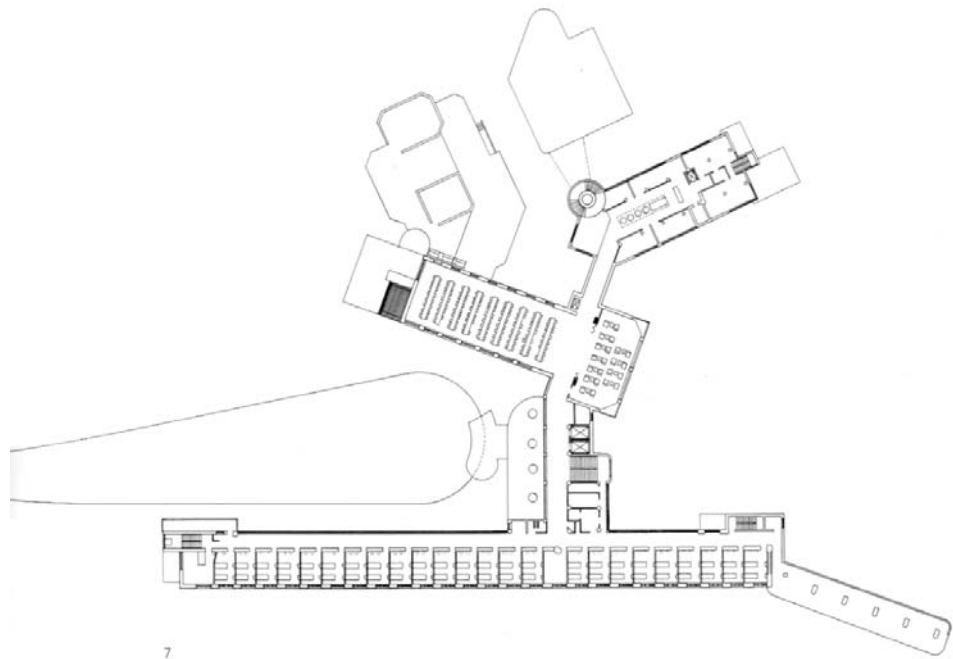
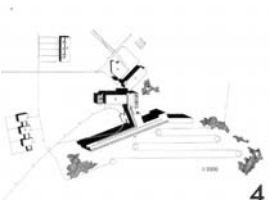


La bibliothèque se trouve dans un beau parc à côté de la cathédrale de Viipuri, ville qui comptait environ 90 000 habitants à l'époque de la construction. Elle possédait des salles de lecture en amphithéâtre, une salle de conférence, une bibliothèque enfantine, une salle des périodiques et des bureaux. Le sous-sol, tout entier, formait le magasin des livres. (...) Le bâtiment était crépi en blanc, pour contraster avec les arbres du parc, à l'exception des entrées, qui étaient en pierre naturelle bleuâtre. Dans l'axe du rez-de-chaussée il y avait l'entrée principale, située sous le dépôt de livres et les salles de lecture. La surveillance et l'expédition se trouvaient également dans cet axe, mais un étage et demi au-dessus.(...) L'éclairage est une chose essentielle dans une bibliothèque. Ici, la lumière pénétrait par des lanterneaux coniques de 2 cm de diamètre environ. (...) Le soleil ne donne pas directement dans la salle, mais se trouve réfléchi par les surfaces coniques des lanterneaux, ce qui dispense d'employer des verres opaques. Cette lumière diffuse est particulièrement agréable pour le lecteur qui peut occuper n'importe quelle place sans avoir l'inconvénient de l'ombre ou des reflets. L'éclairage électrique était conçu par analogie à la lumière naturelle. Ce que la lumière vaut pour une bibliothèque, l'acoustique le vaut pour une salle de conférence. Le plafond ondulé, constitué avec de fines baguettes en bois, était conçu pour obtenir que la sonorité des mots se répande le mieux possible, quel que soit l'emplacement de l'orateur. (A. Aalto, 1922-1962, Les Editions d'Architecture Artemis, Zurich, 1963, pp. 44-56.)



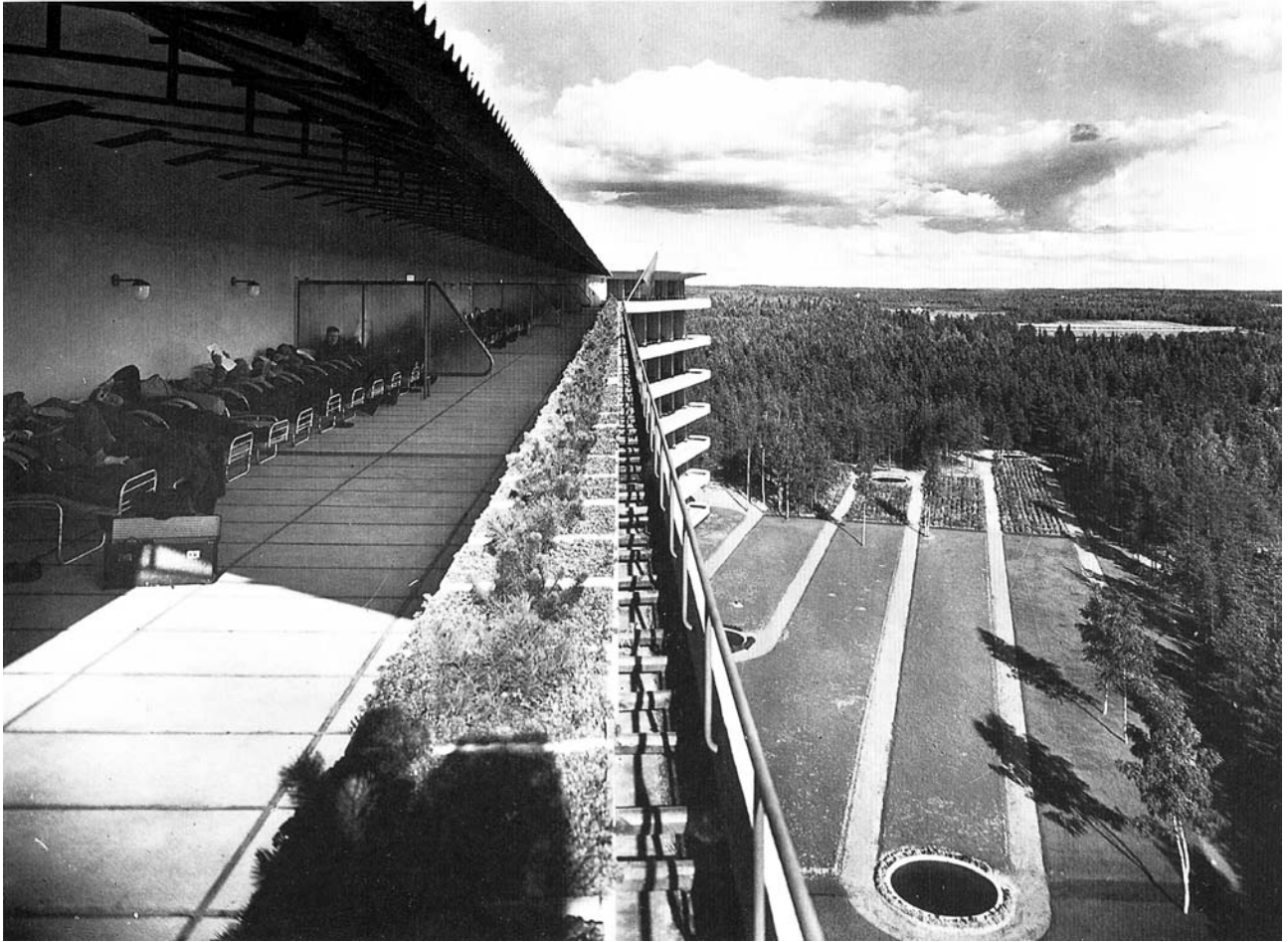
## ALVAR AALTO

### Sanatorium pour tuberculeux, Paimio (1928-33)



Le sanatorium (...) se dresse sur des moraines, au milieu d'épaisses forêts, loin des villages et des fermes. L'idée première consistait dans l'union parfaite des zones de repos et des zones de travail. La cellule sur laquelle se règle le plan est constituée par la chambre des malades. Malgré que les chambres à trois lits apportent davantage de distractions aux malades, c'est la chambre à deux lits qui a eu la préférence pour des raisons de tranquillité. L'ensemble est formé de trois parties. En A se trouvent les chambres des malades et les galeries. Une communication aisée va vers B où sont disposés les salles à manger, les bibliothèques, les salons et les salles de jeu. En B, il y a également les locaux de la thérapie, des analyses et les salles d'opération. En C, il y a les cuisines, l'économat, la boulangerie, la chaufferie, etc.

Toutes les chambres des malades et les galeries donnent sur la forêt et le jardin, en dehors de la circulation. Les promenades, utilisées exclusivement par les patients, se trouvent sous le regard des malades. Des terrasses spécialement disposées à l'est, en tête du bâtiment, sans contact avec les chambres des malades, et les galeries offrent la possibilité de réunir librement les patients par groupes au gré du moment, ce qui évite l'allure de la caserne. (A. Aalto, 1922-1962, Les Editions d'Architecture Artemis, Zurich, 1963, pp. 30-36.



## ALVAR AALTO

### Bâtiment Turun Sanomat, Turku (1927)



### Maison d'été Aalto, Muuratsalo (1952-53)





## Bibliographie

## Ecrits sur Alvar Aalto

- *Alvar Aalto. Synopsis: painting: architecture: sculpture*, Birkhäuser Verlag, Basel, 1970.
- *Alvar Aalto. The finnish pavilion at the Venice Biennale*, Electa, Milano, 1989.
- F. Gutheim, *Alvar Aalto*, George Braziller, New York, 1960.
- G. Baird, *Alvar Aalto*, Thames and Hudson, London, 1970.
- *Alvar Aalto. Monograph*, Academy editions, London, 1979.
- L. Mosso, *Alvar Aalto: lettura sistemica e strutturale*, Studio forma, Torino, 1981.
- D. Porphyros, *Sources of Modern Eclecticism: Studies on Alvar Aalto*, Academy editions, London, 1982.
- *Alvar Aalto*, A+U publishing Co, Tokyo, 1983.
- M. Quantrill, *Alvar Aalto. A Critical Study*, Secker and Warburg, London, 1983.
- W. Blaser, *Il design di Alvar Aalto*, Electa, Milano, 1984.
- K. Fleig, *Alvar Aalto*, Artemis, Zürich, 1984.
- S. Göran, *Alvar Aalto, the Early Years*, New York, 1984.
- M. Kapanen, *Alvar Aalto and Central Finland*, Alvar Aalto society, 1985.
- P. Pearson, David, *Alvar Aalto and the International Style*, Mitchell, London, 1989.
- *Alvar Aalto. De l'Œuvre aux écrits*, Ed. du Centre Pompidou, Paris 1989.
- *Alvar Aalto*, Artemis, Zürich 1990.

## Numéros spéciaux de revues

- *Architectural Record*, n° 1, 1959.
- *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 29, 1959.
- *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 134, 1967.
- *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 191, 1977.

## Biographie



**1898** – Naissance d'Alvar Aalto en Finlande, à Kuortane.

**1916** – Ecole polytechnique d'Helsinki, élève d'Armas Lindgren et de Lars Sonck, il obtient son diplôme en 1921.

**1916-1922** – Voyages en Scandinavie, en Europe centrale et en Italie.

**1922** – Exposition industrielle à Tempere.

**1923** – Ouverture de son premier bureau à Jyväskylä. Epouse l'architecte Aino Marsio qui sera jusqu'à sa mort, en 1949, sa principale collaboratrice, surtout en ce qui concerne sa production de meubles en bois Artek.

**1923-1927** – Période habituellement qualifiée de néoclassique et préfonctionnaliste. Alvar Aalto construit certains édifices importants (Maison des travailleurs, Bâtiment des organisations patriotiques).

**1927** – Alvar Aalto quitte la ville de Jyväskylä pour s'établir à Turku. Ses recherches figurent parmi les plus avancées d'Europe centrale (immeuble de rapport standardisé en dalles de béton préfabriquées).

**1929** – Collaboration avec Bryggman pour le 70ème anniversaire de la ville de Turku. Cette exposition, ainsi que l'immeuble de rapport standardisé à Turku, sont à considérer comme la première expression publique aboutie de l'architecture moderne en Scandinavie. Participation aux rencontres des CIAM et introduction dans le milieu de l'avant-garde artistique.

**1931** – Alvar Aalto s'installe à Helsinki avec sa famille.

**1931-1938** – Construction de deux œuvres majeures de l'architecture moderne: la Bibliothèque de Viipuri et le Sanatorium de Paimio.

**1938** – Séjour aux Etats-Unis, pavillon de l'exposition de New York.

**1940** – Professeur au collège d'architecture du MIT.

**1944-45** – Après la guerre, mise au point du plan régulateur de Rovaniemi.

**1949-1952** – Hôtel de ville de Säynätsalo, chapelles funéraires de Malm.

**1952** – Mariage avec Elissa Makiniemi.

**1955-1954** – Ecole supérieure polytechnique d'Otaniemi.

**1955-1957** – Immeuble de l'Interbau à Berlin.

**1956** – Pavillon finlandais à la Biennale de Venise.

**1964** – Maison Carré.

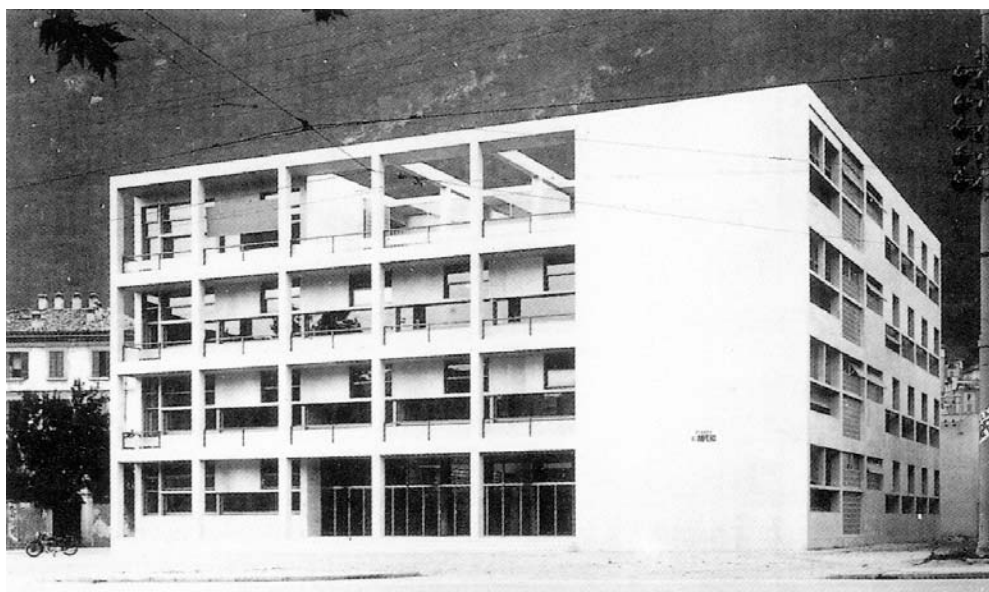
**1965-1968** – Immeuble-tour Schönbühl à Lucerne.

**1969-1973** – Musée d'Aalborg.

**1976** – Alvar Aalto meurt à Helsinki.

# 10

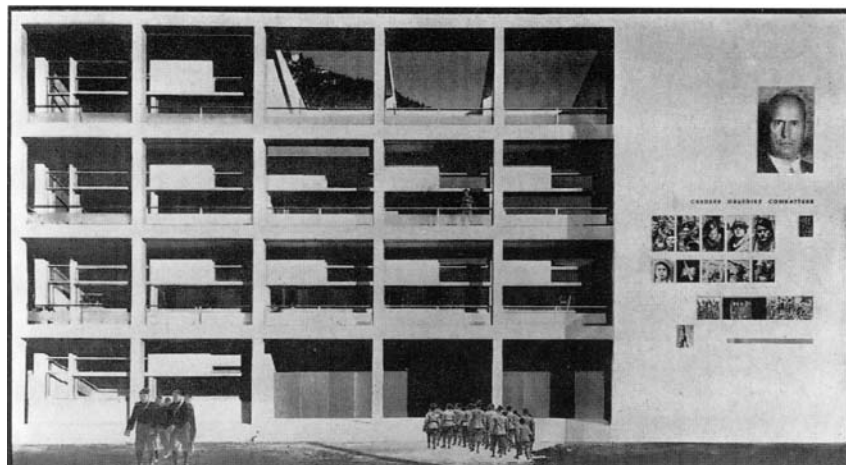
GIUSEPPE TERRAGNI  
ET L'ARCHITECTURE RATION-  
NELLE ITALIENNE



L'architecture de Giuseppe Terragni, membre du Parti fasciste dès 1928, l'année même où il commence les premières esquisses pour la Casa del Fascio à Côme, pose la question du rapport entre architecture et idéologie politique ou, plus précisément, de la relation entre l'architecture rationnelle et le fascisme.

Durant les années 1950, des critiques comme Bruno Zevi ont entretenu l'opinion que les œuvres modernes étaient « naturellement » antifascistes – même si elles étaient conçues par des architectes fascistes – par opposition à l'aspect monumental et classique spécifique des œuvres fascistes. A cette vision unilatérale, qui réduit le débat à une opposition stricte entre rationalistes et traditionalistes, a succédé, dans les années 1970, une autre « vision mieux à même de rendre compte des contradictions et de la complexité de l'architecture italienne entre les deux guerres. Elle s'appuyait sur les termes des débats de l'époque : les qualificatifs « moderne », « rationnel », « classique », « moral », « traditionnel », « méditerranéen », « italien » ou « romain » se rapportaient tous au fascisme dans la bouche de leurs protagonistes qui leur attribuaient autant de nuances ou de significations différentes. C'est ainsi que l'on est passé de l'idée d'un fascisme monolithique à celle d'un fascisme à plusieurs visages, tantôt moderne, tantôt traditionaliste, tantôt révolutionnaire, ou se rapportant à la romanité » (C. Baglione, « Terragni, l'Italie et le fascisme », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 298, 1995, p. 58)

C'est en effet dans une vision éclectique de l'idéologie fasciste qu'il faut encadrer l'œuvre urbanistique et architecturale de Terragni. Une œuvre qui, comme pour d'autres architectes tels Le Corbusier – dont les écrits théoriques et l'architecture vont être une référence majeure – ou Alvar Aalto, va évoluer du classicisme vers une esthétique moderne et rationnelle.



## LE RAPPORT AU PASSÉ

En 1926, Terragni fait partie d'un groupe d'architectes pour la plupart issus comme lui du Politecnico de Milan : le *Gruppo 7*, constitué, en plus de lui-même, d'Ubaldo Castagnoli (remplacé rapidement par l'architecte romain Adalberto Libera), Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini et Carlo Enrico Rava.

Les membres du *Gruppo 7* connaissent, essentiellement par le biais des livres et revues spécialisées, le mouvement moderne artistique européen. Leur discours théorique et critique, publié pour la première fois en 1926 dans la revue *Quadrante*, est un manifeste pour l'affirmation d'une avant-garde architecturale qui doit néanmoins prendre ses distances par rapport aux excès d'un mouvement précédent, internationalement reconnu : le futurisme.

« Le signe distinctif de l'avant-garde à ses débuts était un élan imaginatif et une fureur vaniteuse et destructive, mêlant les bons et les mauvais éléments : la caractéristique de la jeunesse d'aujourd'hui est un désir de lucidité et de sagesse... Cela doit être clair... Nous n'entendons pas rompre avec la tradition... L'architecture nouvelle, l'architecture vraie doit être le résultat d'une proche association entre la logique et la rationalité. »

Gruppo 7, "Note" in Rassegna Italiana, décembre 1926.

Tout en adhérant aux préceptes formulés par Gropius ou Le Corbusier, les jeunes architectes revendiquent néanmoins l'héritage de l'architecture classique, expression d'une stabilité sociale, politique et économique qu'il faut réinstaurer :

« Notre passé et notre présent ne sont pas incompatibles. Nous ne souhaitons pas ignorer notre héritage traditionnel. C'est la tradition qui se transforme toute seule et prend de nouveaux aspects que seuls quelques-uns peuvent reconnaître. »

Gruppo 7, "Note", Rassegna Italiana, décembre 1926.

ENTRE CLASSICISME ET MODERNITÉ : LE NOVOCOMUM



On retrouve cette tentative de synthèse entre le rationalisme et le classicisme dans l'expression architecturale de l'immeuble de logements construit à Côme en 1926. Considéré par l'historien et critique italien Bruno Zevi comme « le premier édifice (italien) de niveau européen », sa teneur peut néanmoins faire l'objet de deux lectures, opposées mais finalement complémentaires : comme un objet moderne, qui repose sur les canons esthétiques appliqués au même moment par les avant-gardes européennes ; ou alors comme un objet dont la modernité s'insère, d'une façon implicite, dans une continuité historique.

La première lecture fait ressortir l'expression épurée et puriste des façades, les porte-à-faux à différents étages, le jeu volumétrique des angles – inspirés semble-t-il du club ouvrier Zuyev construit par Golossov à Moscou en 1926-1928 – enfin l'imagerie navale suggérée par des barrières métalliques et les fins détails des panneaux vitrés qui font office de séparation entre les appartements.



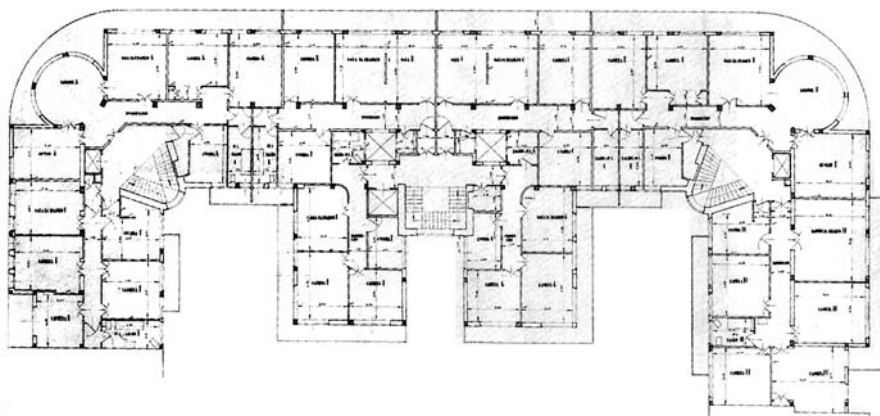
La deuxième lecture met plutôt en exergue l'adoption de plans traditionnels, conçus selon le standard bourgeois local, et une série de correspondances et d'opérations de renversements stylistiques par rapport au bâtiment préexistant de l'îlot : l'importance accordée aux angles est maintenant exprimée par des évidements et des cylindres vitrés, en lieu et place des renforcements maçonnés habituels, comme des tours d'angle ; le socle en retrait par rapport au piano nobile, plutôt qu'en saillie, est souligné par des bossages en pierre ; enfin l'attique, comme un étage plein, est fortement exprimé par un porte-à-faux vertigineux dans les angles, par opposition aux loggias du bâtiment d'origine.

Le Novocomum se réfère simultanément à des sources traditionnelles et modernes, dans le sillage des préceptes énoncés par le *Gruppo 7*. Malgré sa complexité conceptuelle, il apparaît prioritairement comme un premier exemple du rationalisme italien ou, selon l'affirmation plus imagée de Giuseppe Pagano dans les pages de la revue *Casabella*, comme un « excellent exemple de machine à habiter ». (G. Pagano cité par T. L. Schumacher, *Surface & Symbol. Giuseppe Terragni and the Architecture of Italian Rationalism*, Princeton Architectural Press, New York, 1991, p. 78)



## GIUSEPPE TERRAGNI

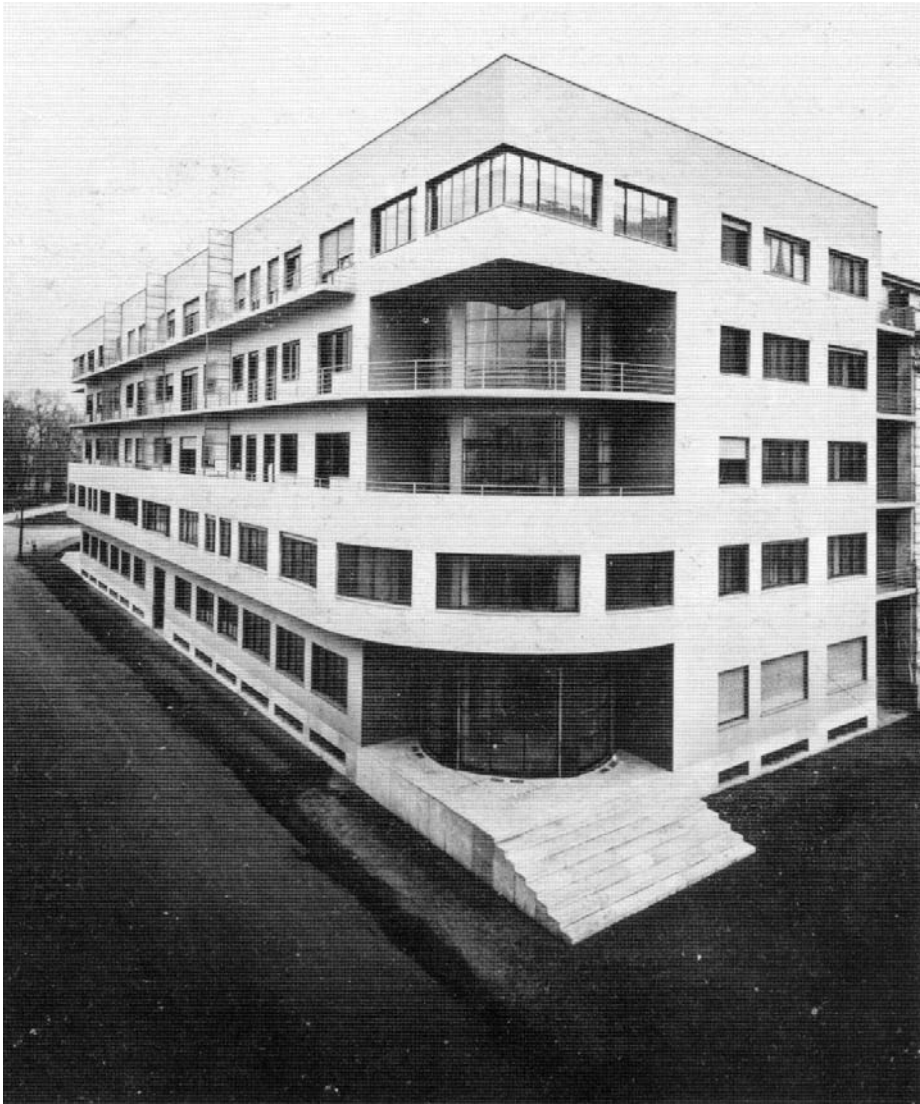
### *Novocomum, Côme (1927-29)*



En 1929, le Novocomum « est l'immeuble le plus moderne jamais construit en Italie, avec ses volumes en porte-à-faux, ses murs lisses et ses angles ouverts. Son plan, en revanche, est conçu comme un appartement bourgeois standard du début du siècle, sa forme en U avec deux excroissances centrales dans la cour amenant à un maximum d'espace intérieur. L'immeuble est mitoyen avec un autre bâtiment, construit quelques années auparavant (...)

Le Novocomum a été érigé dans un site près du lac, à l'extérieur des murs de la ville. Il est séparé du lac par un stade. La plupart des terrains de ce secteur n'étaient pas encore construits en 1929, au moment où l'immeuble a été occupé par ses habitants. C'est un secteur de la ville destiné, dès les années 1920, à l'habitation et au sport, après avoir été utilisé pour l'industrie.

Terragni a accordé une attention particulière à l'immeuble préexistant ; en réalité il a dessiné le Novocomum en tenant compte de plusieurs caractères distributifs de l'immeuble mitoyen, en en faisant une version rationaliste pour terminer l'îlot (...). Comme l'architecte du premier immeuble, Terragni a placé les entrées dans les angles et au centre ; il a aussi repris les angles courbés et les étages supérieurs en saillie et a répondu aux balcons ponctuels de la façade ouest par des balcons en porte-à-faux. » (T. L. Schumacher, *Surface & Symbol. Giuseppe Terragni and the Architecture of Italian Rationalism*, Princeton Architectural Press, New York, 1991, pp. 73-74.)



## GIUSEPPE TERRAGNI

### UNE « MAISON DE VERRE » : LA CASA DEL FASCIO

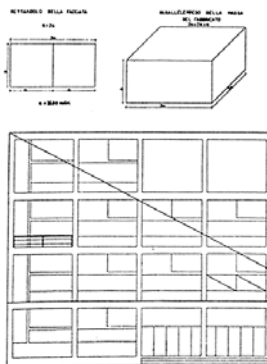
« Il est des phrases ou des gestes qui éclairent, guident, et donnent force à un caractère d'une œuvre aussi typique du Régime. Le Duce déclare que le « fascisme est une maison de verre ». Transposé, le sens de sa phrase indique et trace les qualités d'organicité, de clarté et d'honnêteté de la construction. »

G. Terragni, « La costruzione della Casa del Fascio di Como, *Quadrante*, n° 35-36, 1936, cité par C. Baglione, « Terragni, l'Italie et le fascisme », op. cit., p. 59.

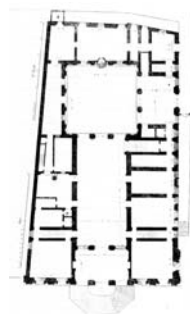
Par cette affirmation, Terragni témoigne de sa quête d'une expression architecturale apte à représenter « l'ordre nouveau » du fascisme, qu'il assimile à l'idée de transparence et à l'adoption d'une rhétorique abstraite. Ces deux notions président en effet à la conception de la Casa del Fascio de Côme, mandat prestigieux et symbolique obtenu en 1932.

### Modernité architecturale et références historiques

Les membres du Gruppo 7 sont invités par Mies van der Rohe à exposer leurs travaux à l'exposition du Weissenhof de Stuttgart, où Terragni côtoie pour la première fois les œuvres des autres architectes modernes, parmi lesquels s'impose la figure de Le Corbusier. En effet, « il admirait Gropius, Le Corbusier, les Hollandais, les Russes, les Japonais ; mais il les trouvait tous rigides et froids, à l'exception de Le Corbusier ; il considérait ce dernier comme « plus méditerranéen » (un terme très à la mode), ou, plus précisément, plus artistique, plus lyrique ». (L. Zuccoli, collaborateur de Terragni cité par T. L. Schumacher, *Surface & Symbol. Giuseppe Terragni and the Architecture of Italian Rationalism*, Princeton Architectural Press, New York, 1991, p. 78)



Cette admiration pour Le Corbusier explique certainement le fait que Terragni qualifie la Casa del Fascio comme un type de composition « très généreux » - l'intégrant dans la catégorie des prismes purs - et qu'il compose les façades selon le principe des tracés régulateurs ; d'autre part il étudie l'orientation du bâtiment selon des diagrammes empruntés au livre d'Ernest Neufert et transcrit par des schémas analytiques les différentes circulations à l'intérieur du bâtiment.



La modernité de l'édifice ressort aussi de la rhétorique abstraite utilisée pour les façades. Mais cette expression est-elle apte ou suffisante à signifier la vocation publique du bâtiment ? Pour Terragni, la question de la « monumentalité » d'un nouveau programme se traduit certes par l'emploi de certains principes de composition et de matériaux « nobles » et durables, mais implique aussi une réflexion sur des antécédents historiques, clairement identifiables en tant que bâtiments représentatifs de la collectivité. Parmi ces derniers, Terragni semble avoir accordé une préférence aux palais vénitiens - selon Schumacher, la typologie de la Casa del Fascio offre des similarités évidentes avec celle du Ca' Corner, à San Maurizio, de Sansovino - dont il adopte la disposition spatiale centralisée autour d'un atrium.



### Inflexions, l'emploi de la géométrie et l'abstraction

A partir d'une référence confirmée – comme le palais à cour vénitien, par exemple - Terragni va opérer une série d'inflexions, déformant ou modifiant parfois sensiblement les caractères morphologiques, typologiques et spatiaux du modèle initial. La notion de cour, qui par définition implique la disposition des espaces selon un schéma rayonnant, devient au rez-de-chaussée un espace à la fois central et traversant, linéaire, qui débouche sur les deux façades avant et arrière – la même forme de linéarité étant suggérée en attique par deux profondes loggias situées sur les deux façades opposées. De même, la coursive qui surplombe l'atrium central n'apparaît qu'au premier et deuxième étages et se développe uniquement sur trois côtés. Enfin, l'atrium est coupé en deux par une couverture qui crée ainsi un espace central intérieur à double hauteur dans les deux étages inférieurs.

Toute la composition, en plan, coupe et façades, renvoie à un genre d'opérations similaires : « [Terragni]ajoute une virtuosité toute spéciale dans les opérations géométriques : glissements, retournements, pivotements, basculements, manipulés jusqu'au vertige dans la construction aussi bien que dans le dessin, et démultipliés à l'infini par réflexion sur des surfaces lisses. D'où le sentiment d'une volonté exaspérée d'abstraction contenue dans les limites d'un prisme pur. » (M.-J. Dummont, « La Casa del Fascio » L'Architecture d'aujourd'hui n° 298, 1995, p. 64)

### La transparence

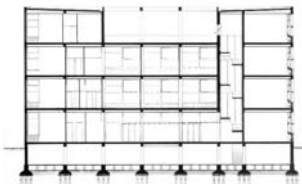
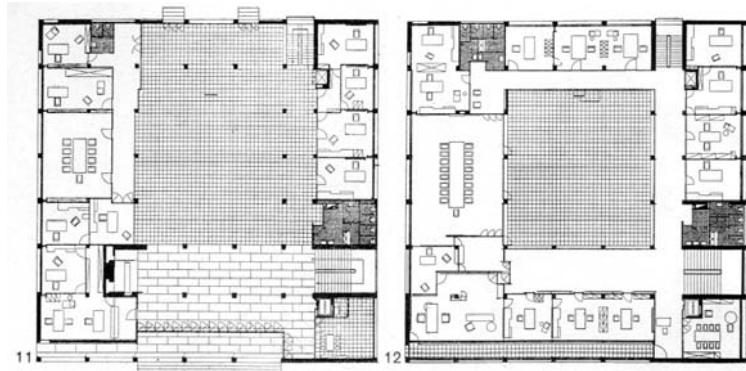


La transparence est un thème récurrent matérialisé à plusieurs endroits du bâtiment : tout d'abord dans l'utilisation intense de parois de briques de verre, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, et qui filtrent la lumière, l'irradiant de façon tamisée dans les différents espaces ; ensuite dans la grande proportion d'ouvertures vitrées, avec parfois des formes particulières comme la fenêtre décomposée en deux parties horizontales de la façade nord ; enfin, dans les grands vitrages qui font communiquer la salle de réunion du premier étage avec l'atrium central et dans la batterie de portes vitrées situées à l'entrée, commandées par un système électrique et dont l'ouverture simultanée crée une grande perméabilité entre la place extérieure et l'intérieur du bâtiment.

Une autre forme de transparence – ou plutôt une sorte d'évanescence - se dégage de la réflexion déjà évoquée des surfaces lisses, notamment dans l'espace de transition entre l'entrée et la salle de rassemblement, là où un plafond de marbre noir se réfléchit dans le sol. Mais d'une façon générale, « partout, du sol au plafond, des matériaux réfléchissants qui démultiplient les jeux géométriques de la structure ».

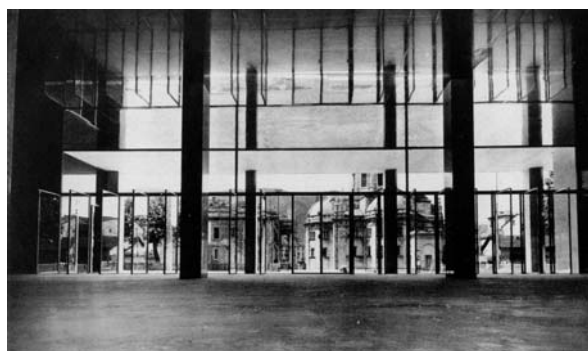
## GIUSEPPE TERRAGNI

### Casa del Fascio, Côme (1932-36)



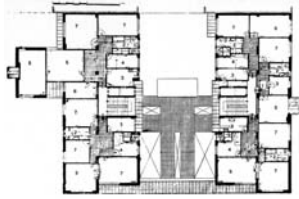
« À Côme en 1932, cette mission délicate qu'est la construction d'une Casa del Fascio est confiée par le secrétaire général du parti à un architecte encore débutant (Terragni n'a que vingt-huit ans) mais fasciste militant, et d'ailleurs frère du podestà de la ville. Le terrain retenu était en dehors des murailles de la ville ancienne, mais à proximité immédiate du Dôme et séparé de lui par un grand vide qui semblait n'attendre que l'opération de restructuration urbaine qui lui donnerait forme et sens. Terragni proposa d'en faire le nouveau centre civique (...) Qu'est-ce qu'une Casa del Fascio ? Rien que de très banal, apparemment : un petit immeuble de bureaux pour une cinquantaine de permanents du parti et des organisations connexes, avec une salle de rassemblement. Mais le Duce avait assigné à ce programme une autre ambition : elle devait être « une maison de verre où tous puissent regarder » (...)

Terragni utilise son Neufert pour les calculs d'ensoleillement et insiste sur la transparence. Mais par-delà l'attrait de l'authentique fonctionnel, la diversité des références architecturales que montrent ses premières esquisses témoigne de sa profonde incertitude. On y trouve la cour centrale et la symétrie des palais vénitiens, le beffroi des hôtels de ville de Lombardie et même la roublardise d'un vernaculaire péri-urbain spécialement fait pour rassurer les autorités édilitaires. » (M.-J. Dumont, « La Casa del Fascio », *L'Architecture d'aujourd'hui* n° 298, 1995, pp. 61-64.)



GIUSEPPE TERRAGNI

Casa Rustici, Milan (1933-36)



### Bibliographie

#### Ecrits sur Terragni

- D. Ghirardo, "Italian architecture and fascist politics", *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. XXXIX, n° 2, 1980.
- P. Koulermos, "Terragni, Lingeri and Italian Rationalism", *Architectural Design*, XXXIII, 1980.
- P. Koulermos, "The work of Terragni, Lingeri and Italian Rationalism", *AD*, numéro spécial, 1963.
- A. F. Marciànò, *Giuseppe Terragni, opera completa 1925-1943*, Officina edizioni, Roma, 1987.
- M. Tafuri, "The subject and the Mask: an introduction to Terragni", *Lotus*, n° 20, 1978.
- G. Terragni, *La casa del Fascio*, Mides, Roma 1982.
- B. Zevi, *Giuseppe Terragni*, Bologna, 1980.

### Biographie



- 1904** – Giuseppe Terragni naît le 18 avril à Meda (Milan), fils d'entrepreneur.  
**1917** – Etudie à l'Institut Technique de Côme, section physique-mathématique.  
**1921** – Obtient son diplôme et s'inscrit à l'Ecole Polytechnique de Milan, où il rencontre Pietro Lingeri.  
**1926** – Obtient son diplôme et, un mois plus tard, signe avec Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Adalberto Libera, Gino Pollini et Enrico Rava le manifeste du "Gruppo 7".  
**1927** – Ouverture d'un bureau d'architecture avec son frère. Invitation, avec le "Gruppo 7", à représenter l'Italie au Werkbund de Stuttgart, organisé par Mies van der Rohe.  
**1927-1929** – Bâtiment d'appartements "Novocomum" à Côme.  
**1932-1936** – Casa del Fascio, à Côme.  
**1933** – Parenthèse milanaise durant laquelle il réalise les bâtiments suivants : Ghiringhelli, Toninello, Rustici, Lavezzari. Association avec Pietro Lingeri.  
**1936-1937** – Ecole enfantine "Antonio Sant'Elia" à Côme.  
**1943** - Mort de Giuseppe Terragni, à son retour de la guerre, à 39 ans.