M.4.4.1 Histoire de l’Architecture Moderne

De 1914 à nos jours

Enseignant : DHIF Sofien

LES TERRAINS ARTIFICIELS DE L'APRES GUERRE 14-18

M.4.4.1 Histoire de l'Architecture Moderne

De 1914 à nos jours

Enseignant : DHIF Sofien

Septembre 2014

Ecole Nationale d'Architecture et d'Urbanisme de Tunis

PARTIE 1 : LES PREMISSES DE LA NOUVELLE CULTURE ARCHITECTURALE

En réaction au conflit qui ravage l'Europe, plusieurs mouvements et tendances découlant du **cubisme** et du **futurisme** verront le jour autour des années de guerre. Ces différents événements artistiques vont prendre une grande importance du fait de leur variété et de leur originalité. Ils vont surtout exercer des influences diverses sur la période de l'après-guerre. Ces mouvements d'avant-garde se polarisent dans deux directions : l'anarchisme et l'activisme.

Les principes du **purisme** sont élaborés dans les premières années de la guerre par, le peintre **Amédée Ozenfant et Charles Édouard Jeanneret (Le Corbusier)**. En 1918 ils fondent la revue « **L'*Esprit nouveau*** » revue à laquelle collaborent les représentants de tous les aspects de l'avant-garde (poètes, philosophes) : L. Aragon, P. Eluard, T. Tzara, A. Breton (surréalisme, dadaïsme).

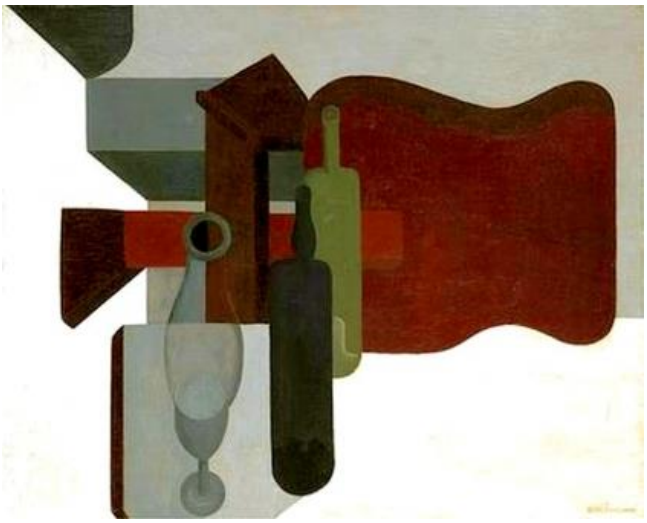


Figure 1 : Guitare et bouteille – Amédée Ozenfant

Figure 2 : Nature morte – Le Corbusier

Kazimir Malevitch publie en 1915 en collaboration avec Vladimir Maïakovski, et d'autres écrivains révolutionnaires, « **le manifeste du suprématisme** ». Tatline présente le **constructivisme[1],** tandis que Rodchenko, « ***Le non objectivisme*** ».

L'expressionisme met en scène des œuvres symboliques inspirées par la psychanalyse naissante et les recherches du symbolisme. Rompant avec l'impressionnisme français par l'emploi de couleurs agressives et de lignes tranchantes, l'expressionisme sera profondément ancré en Allemagne. Tout en s'inscrivant dans la continuité du fauvisme selon lequel la forme et la couleur étaient en soi des éléments expressifs, indépendants de la représentation du réel, l'expressionisme sera avant tout une réaction contre l'académisme et la société.

Figure 3 : Les joueurs des Skat – 1920 – Otto Dix

Le dadaïsme fondé en suisse par Tristan Tzara recueille les expériences artistiques les plus révolutionnaires (Duchamp, Picabia, Ernst ray), c'est un mouvement de révolte et de provocation à l'encontre des systèmes artistiques mais aussi sociaux et politiques (1916-1923). Il refuse l'acceptation commune de l'art et propose une sorte d'anarchie plastique comme réponse au rationalisme et à l'idéologie progressiste.

F. Picabia : « ***Etre libre même en regard à la liberté*** ».

[1] Le constructivisme sera développé dans le cours IV

Figure 4 : LHOOQ – 1919 - Marcel Duchamp

A partir de 1922 André Breton élabore **le surréalisme** qui fortement marqué par la psychanalyse défend la puissance de l'inconscient, l'imagination, le rêve, la mémoire. Constitué d'écrivains de poètes et de plasticiens c'est un mouvement littéraire qui donne entière valeur au langage écrit. La création plastique n'est que le moyen d'amener à la surface les images que l'inconscient fabrique.

Max Ernst : « ***je ne peins pas mon rêve je rêve en peignant*** ».

Le surréalisme disparaitra dans le climat des années 30 après une tentative avortée entre 1930et 1933 de rejoindre le communisme.

Ces différents mouvements artistiques vont prendre une grande importance du fait de leur variété et de leur originalité. Ils vont exercer des influences diverses sur la période de l'après-guerre.

Tous ces mouvements tenteront chacun à sa manière de surmonter une forme de classification des arts et de **s'exprimer dans l'architecture.**

C'est l'Allemagne qui verra naître une architecture **expressionniste**, limitée d'abord aux projets utopiques des membres de la «**Chaîne de verre**», elle s'incarnera par la suite dans certains des bâtiments de **Bruno Taut** (1880-1938) : la maison de verre présentée à l'exposition du **Deuscher Werkbund** (Cologne1914), **Hans Poelzig, Fritz Höger** et enfin, la célèbre tour Einstein **d'Erich Mendelsohn** (1867-1953).

Figure 5 : Tour Einstein – Erich Mendelsohn

Le passage en Europe et la publication de l'œuvre de **Frank Lloyd Wright** marquèrent profondément un certain nombre de créateurs allemands et hollandais (**Hendrick Petrus Berlage et Robert Van'Toff**).

Par ailleurs, l'importance particulière des illustrations photographiques dans les publications et revues en offrant un inventaire des tendances nouvelles va permettre le rayonnement mondial sans précédent du travail des architectes et des ingénieurs de l'époque.

C'est ainsi que de nombreuses d'idées vont, entre 1910 et 1914 se propager par le truchement de revues d'art et d'expositions. C'est en cet état d'esprit que se formera en 1907 une association allemande le « ***Le Deutscher Werkbund ».***

I. Le Deutscher Werkbund (1907) :

L'Allemagne est dès 1900 au centre de la nouvelle culture architecturale européenne. Politiciens artistes d'avant-garde, progressistes économistes organisent la politique culturelle d'un pays qui attire les plus grandes personnalités de l'Europe. Un groupe d'artistes et de critiques associés à des producteurs industriels fondent en 1907 le **Deutscher Werkbund.**

Son but est d'anoblir le travail des artisans en le mettant en relation avec l'art et l'industrie. L'association veut choisir ce qu'il y a de mieux dans l'art, l'industrie, et les forces manuelles actives. C'est la première fois que la proposition de réunir art, industrie et artisanat est ouvertement déclarée.

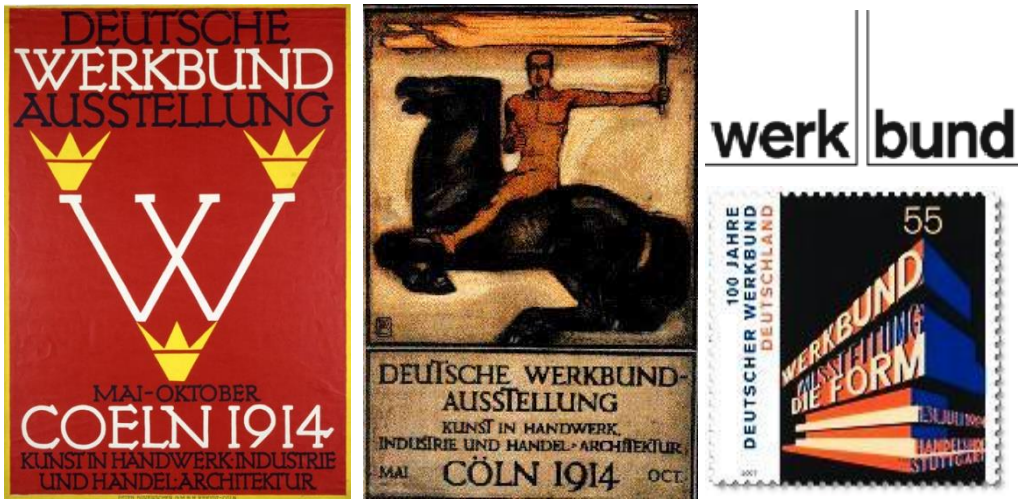


Figure 6 : Deutsche Werkbund

Cependant héritière des associations anglaises et de l'enseignement de Morris (*Arts and Crafts*) **elle voit naitre immédiatement deux tendances opposées ceux qui sont favorables à la standardisation et ceux qui militent pour la liberté d'élaboration du projet art contre économie.** D'autres associations de même nature naissent entre 1910 et 1915 en Autriche, en Suisse et en Angleterre.

L'association regroupera à la fois des artistes et des industriels pour la promotion de l'innovation dans les arts appliqués et l'architecture au travers d'une meilleure conception de l'artisanat. Le mouvement avait rassemblé ceux qui s'opposaient à la machine et les esprits les plus progressistes de l'Allemagne d'alors **P. Behrens, W. Gropius, B. Taut, H. Van De Velde, A. Meyer, H. Poelzig…**

Peter Behrens (1868-1940) et **H .Poelzig** (1869-1936), figures de proue des pionniers allemands, avaient créé un vocabulaire fondamental de surfaces planes, de parois entièrement en verre, de systèmes de structures audacieux et de formes expressives et monumentales. Leurs contributions respectives constitueront des moments clé de l'architecture moderne[2].

Peter Behrens (1868 - 1940) débute comme peintre puis est nommé directeur de l'académie artistique de Düsseldorf où il construit à Berlin des bâtiments industriels. Son travail est abordé de manière résolument décorative sans négliger le caractère fonctionnel des structures. Son travail est ancré dans la tradition d'avant-garde autrichienne notamment. C'est dans son agence que sont formés deux maitres du mouvement moderne

[2] Peter Behrens (1868-1940) en devenant conseillé artistique des manufactures des turbines, sera chargé par la direction de l'AEG d'établir un programme total de construction et de rénovation de bâtiments industriels et de dessiner les produits annexes (affiches, etc.). Il deviendra ainsi l'un des architectes les plus importants d'Allemagne. C'est à l'étude de ces projets que seront formés Gropius (1883-1969) et Mies Van Der Rohe (1886-1969), alors employés dans son atelier.

qui participeront à l'expérience du Bauhaus : **Walter Gropius** (1883- 1969) et **Ludwig Mies Van Der Rohe** (1886-1969).

Figure 7 : Usine à Turbines AEG -1910- Berlin

Héritier des associations anglaises inspirées par l'enseignement de Morris « **Le Deutscher Werkbund »** aura pour spécificité son approche sérieuse et attentive des questions de production qu'il reconsidèrera dans une approche architecturale.

Il s'érigera sur une approche universelle de la production artistique et formelle, située entre l'art et l'industrie, fondée sur une préoccupation sociale constante.

Figure 8 : Deutsche Werkbund

Les idées d'origine étaient d'associer les grandes questions de société aux nouveaux modes de production. Il y a eu de grands débats historiques entre les tenants de l'artisanat et les partisans de la production industrielle

et du produit standardisé : c'est à dire de la « répétition » et non de l'œuvre comme production « unique ».

Le **Deutscher Werkbund**, a eu un rayonnement intellectuel important dans son histoire, il aura le mérite de poser, le premier, la problématique sur l'environnement, et à situer l'architecture comme intervention dans l'environnement et le patrimoine bâti, tout en mesurant ses conséquences sur l'écologie, la politique urbaine, etc.

II. L'exposition du Deutscher Werkbund de 1914 à Cologne :

Parmi les diverses expositions organisées par le **Deutscher Werkbund**, l'histoire garde en mémoire celle de Cologne, en 1914. Organisée afin de dresser le bilan de 7 années d'activités de l'association, l'exposition de 1914 avait pour but de montrer la contribution de l'Allemagne en matière d'architecture et d'arts décoratifs. Les structures érigées pour l'exposition étaient aussi différentes les unes des autres que des points de vue qui s'y confrontèrent.

Figure 9 : Walter Gropius et Adolf Meyer
l'usine modèle de l'exposition de Cologne 1914

Depuis 1907, les attitudes s'étaient durcies faisant craindre affrontement entre personnalités et idéologies. L'exposition sera le théâtre, de la rupture qui se produisit entre **Hermann Muthesius** le chef de file du **Deutscher Werkbund** et **Henry Van De Velde** le fondateur du mouvement art nouveau. Leurs différents se cristallisèrent sur les problèmes de la standardisation et de création artistique. Les exigences de la production en série (défendue par **Hermann Muthesius**) ne correspondaient pas nécessairement à celles de la création artistique (prônée par **Henry Van De Velde**) et que partageaient la majorité des membres du mouvement.

Les convictions anarchistes et internationalistes de **Henry Van De Velde** feront de lui le chef de file de cette opposition, au côté d'architectes comme **Bruno Taut, Hans Poelzig, ou Walter Gropius**. Elles placeront Van De Velde à la tête du mouvement d'opposition aux théories du principal animateur du Deutscher Werkbund, **Herman Muthesius**.

Figure 10 : La maison de Verre – Bruno Taut
Exposition de Cologne 1914

La participation de **Henry Van De Velde** et de **Walter Gropius** à l'exposition du **Deutscher Werkbund** à Cologne, en 1914, et leur remise en question de la politique artistique de cette célèbre association à la veille de la première guerre mondiale, illustreront les grands conflits de leur époque et exprimeront leurs interrogations sur la signification de l'architecture. Tout en laissant le débat ouvert, ils inscriront leurs travaux dans la crise des idéaux, la désintégration des grands systèmes caractérisant la culture européenne du début du XXe siècle.

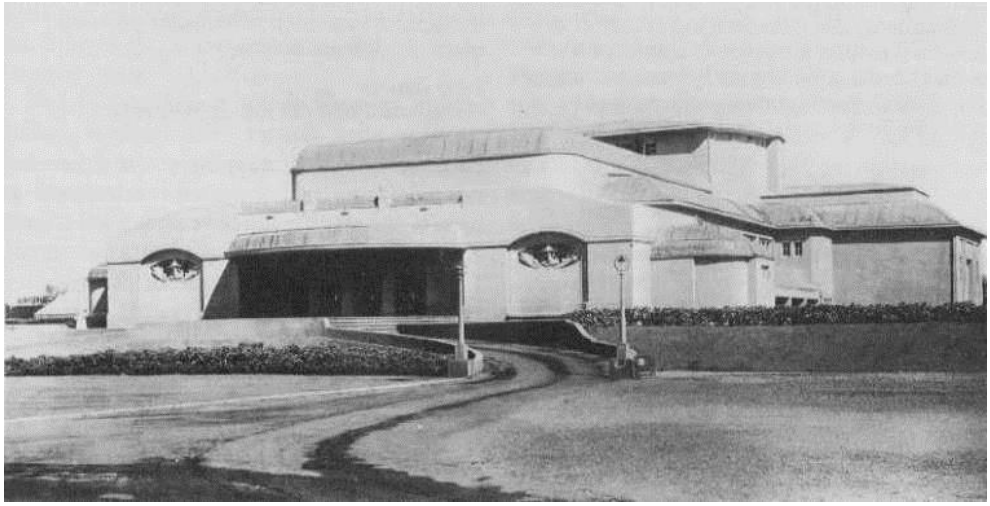


Figure 11 : Théâtre de Henry Van De Velde
Exposition de Cologne 1914

PARTIE 2 : L'APRES-GUERRE ET LES DEMARCHES FONDATRICES D'UNE MODERNITE INTERNATIONALE (1918-1940)

Les destructions de la guerre imposent des tâches urgentes de reconstruction et rendent aigu le problème du logement. La clientèle des architectes se modifie également, les commandes particulières baissent celles de l'état et des institutions publiques augmentent, l'urbanisme comme pratique récente s'affirme.

I. Habitat social et esthétique moderne :

a. le Weissenhofsiedlung à Stuttgart :

Les attitudes fonctionnalistes européennes évoluèrent sur des bases plus larges que celles énoncés dès le 19è siècle par l'Ecole de Chicago et dont l'usage présentait trois tendances différentes vis à vis du bâtiment. La première apparue au cours de la première décennie et découlant de l'époque expressionniste fut caractérisée par un « **fonctionnalisme expressif** ». Cette attitude s'illustrera particulièrement dans l'œuvre d'**Erich MENDELSOHN**, (1887-1953), la célèbre **Tour d'EINSTEIN**.

Quant au « ***fonctionnalisme pragmatique*** », une autre tendance du fonctionnalisme européen, qui ne donna par ailleurs que très peu de bâtiments, il sera marqué par l'apport des nouvelles connaissances en termes de structure de sociologie et d'économie.

Enfin la plus importante attitude de ce fonctionnalisme « **le fonctionnalisme international** » s'exprimera entre autres, par la mise en **pratique des théories des architectes du mouvement moderne dans le domaine de l'habitat.** L'exposition qu'organisera le **Deutscher Werkbund** au « **Weissenhofsiedlung** » en 1927 en sera la parfaite illustration.

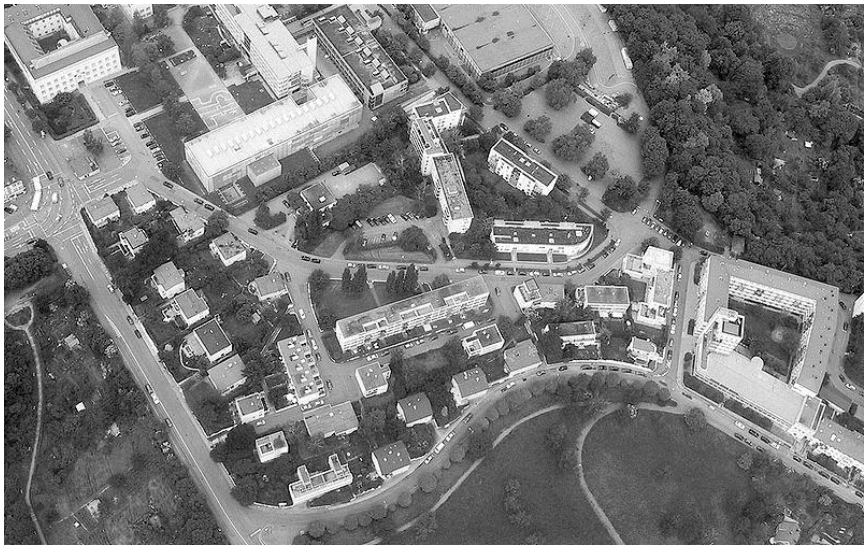


Figure 12 : Exposition du Deutscher Werkbund de 1927

L'année 1927 fut une année capitale, sous la direction de **Mies Van Der Rohe**, le **Deutscher Werkbund** finança la construction d'un nouveau lotissement « le **Weissenhofsiedlung** » à Stuttgart.

Dès 1926, Mies Van Der Rohe fera appel à 16 architectes allemands et étrangers, **représentants de l'architecture d'avant-garde européenne. Ils furent invités à participer à la planification de cette cité expérimentale** afin d'identifier l'architecture nouvelle avec le logement**.**

Ludwig MIES VAN DER ROHE[3] (1886-1969), Walter GROPIUS (1883-1969), Peter BEHRENS(1868-1940), Bruno TAUT (1880-1938), Max TAUT, Victor BOURGEOIS (1897-1962), Hans SHAROUN 1893-1972), Mart STAM (1899-1986), Richard DÖCKER (1894-1968), Ludwig HILBERSEIMER (1885-1967), Hans POELZIG (1869-1936), Jacobus Johannes Pieter OUD (1890-1963), A.G. SCHNECK, Adolf RADING (1888-1957), Josef FRANK(1885-1967), LE CORBUSIER (1887-1965).

Originaires de 5 pays européens, ils se constituèrent en front uni ayant pour mission la conception de 21 « habitations modernes» pour des familles ayant de petits et moyens budgets, lesquelles constituaient la plus grande part des besoins en logement de Stuttgart.

Dans la lignée du changement d'orientation dans les domaines de la politique, de la société, de l'économie et des arts après la première guerre mondiale, il était aussi question de mettre au point des principes d'aménagement modernes de l'habitat, lesquels devaient satisfaire aux exigences techniques, hygiéniques et esthétiques de la nouvelle époque.

Se distinguant de plusieurs autres architectes concernés par la construction de logements de masse, qui avaient pour la plupart une approche matérialiste et quantitative de la question, Mies considérait que le problème du logement était 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'infléchira en 1927, se recentrant plutôt sur une vision idéaliste de l'architecture et, plus particulièrement, de la question du logement.

[3] Ludwig Mies van der Rohe, « *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*. ». Préface à *Bau und Wohnung*, Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1927,

Ce changement d'attitude contribuera au succès de l'expérience de la **Weissenhofsiedlung** de Stuttgart malgré les nombreuses critiques qu'elle suscita.

Mies Van Der Rohe décida de créer un concept général qui permettrait la libre réalisation des idées des architectes en matière de construction et d'habitat.

Peter Behrens conçut par exemple une maison en terrasses ornée de plantes vertes, Le Corbusier expérimenta le plan libre et les façades dépourvues de toutes contraintes et Walter Gropius conçut deux maisons particulières avec lesquelles il voulut essayer les nouvelles possibilités en matière de construction préfabriquée. Il en résulta une cité composée de bâtiments à toit plat et à murs essentiellement blancs, verre et métal.

La scénographie de l'exposition et la disposition des bâtiments témoignait de la conception architectonique révolutionnaire de l'époque du point de vue de la forme, la technique, la conception et l'exécution.

Figure 13 : Maquette du Weissenhofsiedlung – Stuttgart - 1927

Le choix de confier à **Mies Van Der Rohe** la direction des opérations du **Weissenhofsiedlung** était 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'avait jusque-là réalisé qu'une seule opération de logements collectifs, à l'**Afrikanisch strasse** à Berlin, en 1925.

Figure 14 : Afrikanisch strasse –1925- Berlin – Mies Van Der Rohe

Cette situation « en marge » lui permettra néanmoins de se distancer de l'orthodoxie des réalisations de l'après-guerre. En effet, dans la première maquette d'étude présentée par Mies en 1925. Le groupement peu dense des masses bâties et leur plasticisme cubique soulignaient le paysage naturel. Reliées par des terrasses, elles formaient une sorte de sculpture de terrain. Il en résulta est un ensemble urbain dont la distribution équilibrée des volumes faisait plus penser aux villages méditerranéens qu'à des cellules standardisées et rationalisées comme celles développées à Francfort et Karlsruhe par Ernst May et Walter Gropius. La partie supérieure du terrain ponctuée par l'immeuble haut de Mies Van Der Rohe dominait un ensemble de maisons contiguës et individuelles, étagées dans la pente tout en épousant les contours du terrain. Mies attribua à Behrens (son ancien maître) et à Le Corbusier les parcelles les mieux situées, celles qui délimitaient les extrémités du secteur. Les autres lots seront traités par l'ensemble des architectes invités, sans autres contraintes que celles touchant à la hauteur et à la forme des bâtiments de préférence cubique avec toit plat et en crépi blanc, de façon à garantir l'unité de l'ensemble.

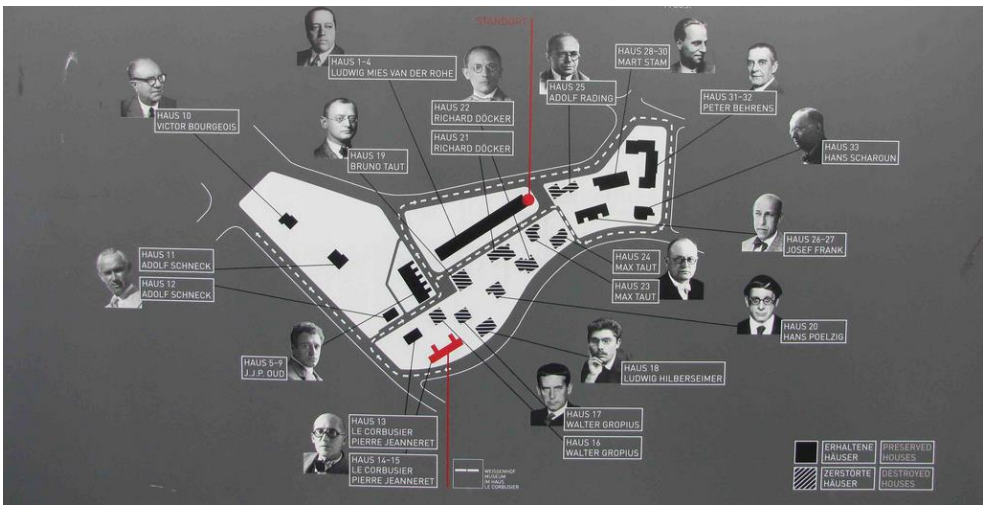


Figure 15 : Affectation des lotissements du Weissenhofsiedlung

La concentration en un même lieu de cette architecture moderne provoquera de réactions mitigées. Derrière les critiques se dissimulait la contestation envers cette nouvelle architecture moderne détachée de la tradition locale régionale, le mouvement de sauvegarde de la ville de Stuttgart reprocha à l'opération d'avoir ignoré le paysage et les constructions traditionnelles environnantes.

La cité ***Weissenhof*** fut même qualifiée de « village arabe » une carte postale de propagande nazie représenta parmi les immeubles des hommes en turban et des dromadaires.

Figure 16 : Projet de Mies Van Der Rohe - Weissenhofsiedlung

b. Le Corbusier : mise en pratique des cinq points Dom-ino et Citrohan :

Le Corbusier profitera 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 des deux principes de construction: le **Dom-ino**, conçu en 1914 et le **Citrohan.**

La maison double au Weissenhof est une application du système Dom-ino : des dalles horizontales superposées, portées par une ossature métallique, les cages d'escalier étant situées en saillie à l'arrière du bâtiment.

Elle est aussi une application des « **cinq points** » :

- ✓ **les pilotis apparents au rez-de-chaussée surélevé,**
- ✓ **le toit-jardin,**
- ✓ **façade libre,**
- ✓ **une fenêtre horizontale qui fait toute la longueur de la façade, affirmant la frontalité du bâtiment et cadrant le paysage,**

- ✓ **le plan libre.**

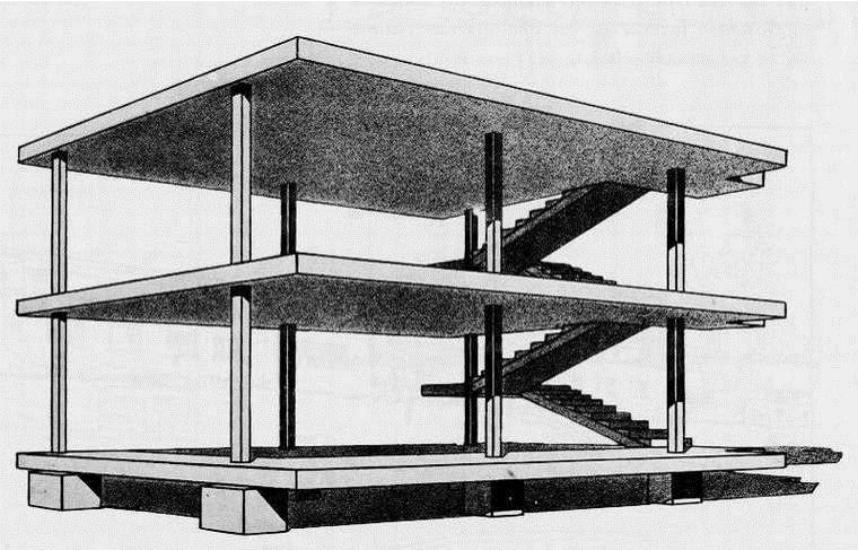


Figure 17 : Structure Dom-ino – Le Corbusier - 1914

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. Les maisons de Le Corbusier ont été très critiquées[4] 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 » 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.

Figure 18 : Weissenhofsiedlung – Le Corbusier

[4] (A ce propos Ernst May s'interroge : « ***Mais qui peut habiter ces maisons*** ? »)

- **La maison Citrohan :**

« Une maison comme une auto, conçue et agencée comme un omnibus ou une cabine de navire (...). »

Le Corbusier

La maison Citrohan, conçue en 1920, se différencie du système Dom-ino par le fait que, spatialement, elle est orientée et **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[5] (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. 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 cadres des fenêtres.

Figure 19 : Weissenhofsiedlung – Le Corbusier

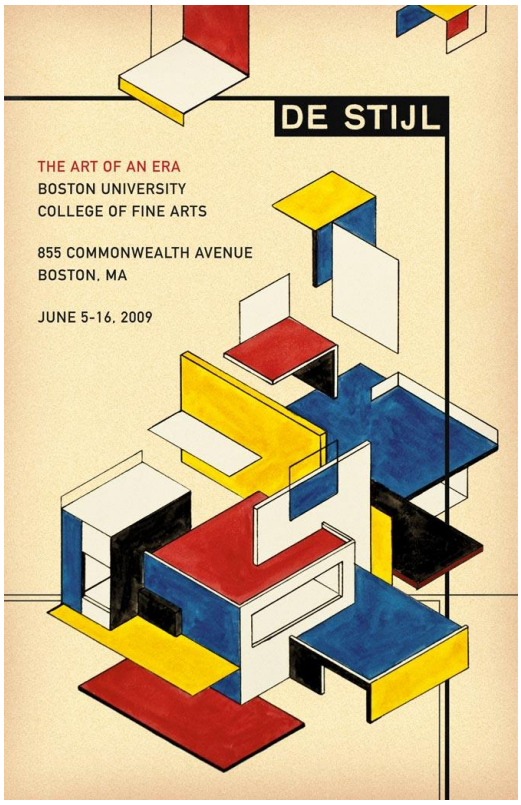
[5] Contrairement aux principes qui avaient régis la construction des cités de Frankfort et de Berlin, la question n'était plus de d'offrir des nouvelles forme de vie aux couches sociales défavorisés mais s'adressait plutôt à un public plus aisé et d'origine bourgeoise. C'est ce qui explique la présence de chambre de l'employée de maison.

PARTIE 3 : LE MOUVEMENT DE STIJL (1917-1931)

A l'heure où les machines de la vie et du progrès deviennent des machines de mort, à l'heure où brûle l'Europe, la Hollande pays épargné par la guerre, voit en 1917, naître un mouvement artistique, de filiation cubo-futuriste : le mouvement **De Stijl**.

Le groupe **DE STIJL** fondé en 1917 par **PIET MONDRIAN** (1872-1944) et **THEO VON DOESBURG** (1883-1931) rassemble des peintres et des architectes et s'esquisse autour de la revue du même nom. Il est créé pour promouvoir une application des principes du **NEO PLASTICISME** (**définition plastique, unité et équilibre synthétique de l'art**) à tout l'environnement social. Il constitue une révolte de la raison sur l'irrationnel et voudrait garantir l'immunité absolue du présent. Ses principaux champs d'application sont la peinture, l'agencement intérieur et l'architecture.

DE STIJL est l'organe de peintres qui entendent proposer une théorie des rapports entre architecture et peinture. Le rêve d'un art pur n'est pas nouveau, la théorie picturale du **DE STIJL** s'appuie sur une utopie sociale : l'art vise à sa future dissolution dans la vie quotidienne. Ce sont les objectifs même des constructivistes russes à la même époque.



Les arts doivent exprimer leur essence spécifique seule condition pour atteindre l'unité. La peinture et l'architecture possèdent des éléments communs : **la planéité l'opposition horizontal/vertical. L'architecture joint, la peinture disjoint**.

Les éléments d'un art une fois isolés par l'analyse doivent faire l'objet d'une synthèse indivisible qui aboutisse à l'équilibre des rapports purs. Le rapport doit être universel donc abstrait et exclure le naturel qui est fondé sur un déséquilibre entre individuel et universel.

Piet MONDRIAN (1872-1944), de retour de France où il avait été en contact avec les cubistes (BRAQUE et PICASSO), développe ses premières recherches abstraites en réduisant ses compositions à des combinaisons de lignes. Il donne le nom de Néoplasticisme à sa conception de l'art mise au point à partir de 1917.

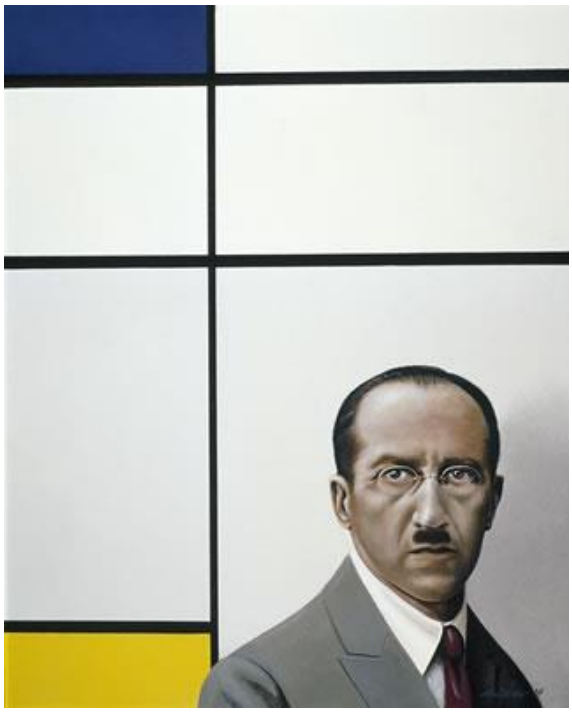


Figure 20 : Portrait de Piet Mondrian

Le Néoplasticisme se caractérise par l'utilisation exclusive des lignes droites disposées horizontalement et verticalement, des couleurs primaires (rouge, bleu, jaune), du noir et du blanc et des gris, qualifiées de « non couleurs ». Les teintes sont posées en aplat à l'intérieur de surfaces carrées ou rectangulaires dans un espace strictement bidimensionnel et orthogonal (verticales et horizontales).

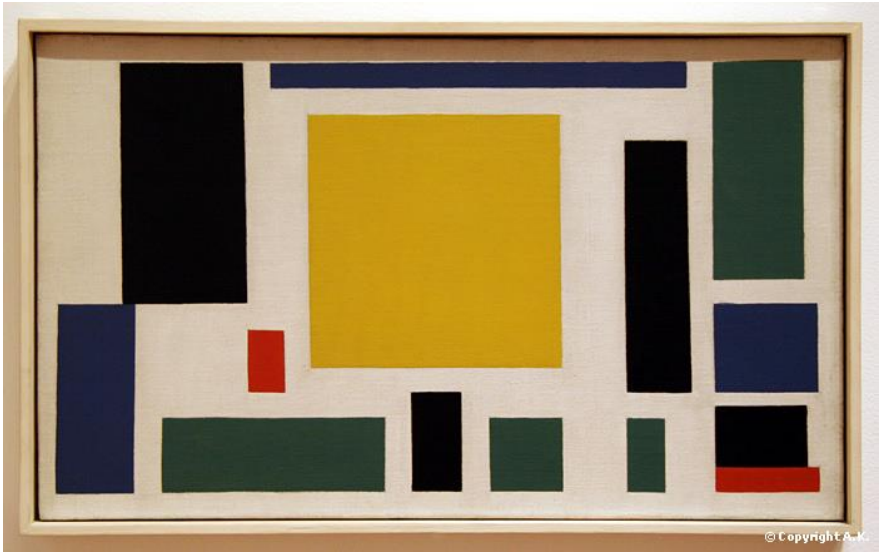


Figure 21 : Composition VIII – La vache – 1918 – Theo Van Doesburg

Le mouvement revendiquera « **l'élémentarisme** », terme évoquant l'emploi minimal d'éléments, et constitue un lexique essentiel afin qu'artistes et designers communiquent au monde des « **vérités universelles** ». Purisme et mysticisme ne peuvent être dissociés de cette grammaire abstraite.

THEO VAN DOESBURG adopte ces principes qui seront précisés, commentés et élargis en 1917 dans la revue **DE STIJL** qui donnera son nom au mouvement et auquel collaboreront : Piet Mondrian, Theo VAN DOESBURG (1883-1931) et, plus tard, l'architecte Gerrit RIETVELD (1888-1964) et le sculpteur et mathématicien Georges VANTONGERLOO (1886-1965). Ils seront rejoints par Vilmos HUSZAR (1884-1960), Georges SEVERINI (1883-1966), Jacobus Johannes Pieter OUD (1890-1963).

Ils proposeront face aux avant-gardes figuratives la rationalité d'un art pur, géométrique et équilibré : l'abstraction est clarté, ordre, et se fonde sur l'élimination des éléments superflus, sur l'importance de la ligne droite et de l'angle droit, sur l'usage de formes géométriques régulières et de couleurs primaires ou neutres emprisonnées dans une structure de lignes horizontales et verticales.

THEO VON DOESBURG se rend clairement compte que ce procédé sert à reconstruire le cadre urbain dans son ensemble en accord avec les nécessités techniques et psychologiques de l'époque.

*« **Le mot art ne nous dit plus rien. A sa place nous exigeons la construction de notre milieu selon des lois créatrices, découlant d'un principe permanent** »*

Cette reconstruction de l'environnement devrait se faire selon des lois objectives et universelles semblables aux lois scientifiques.

DE STIJL insiste sur l'articulation entre les arts. Les artistes imaginent un compromis celui de l'intérieur abstrait avec leur art irait, intérieur qui s'oppose à l'extérieur naturel : une pièce munie de murs résout directement la question de la peinture et de l'architecture. La peinture agit sur l'architecture et la corrige. Une pièce est une boîte à six faces qu'il s'agit d'animer.

Pour **J.J.P.OUD** qui bien avant **LE CORBUSIER** prône le toit plat, les volumes géométriques simples et les matériaux nouveaux l'abolition du naturel pose problème car c'est la vieille loi rationaliste qui veut que la forme obéisse à la fonction. L'ossature comme squelette du bâtiment, la hiérarchie entre espaces servis et espaces servant, tout ce qui prime comme anatomique dans la conception de l'architecture fait que l'utilisation de la répétition et de la symétrie y sont plus souvent notées que dans la nouvelle peinture néoplasticiste où les toiles fonctionnent en positif, négatif excluant toute référence au naturel et abolissent la hiérarchie traditionnelle entre figure et fond.

VAN DOESBURG, RIETVELD et OUD, appliquent cette méthode à l'architecture où la construction est volontairement composée d'un contrepoint de plaques colorées.

La décomposition spatiale s'applique non seulement aux plans verticaux mais aussi au plan d'ensemble des constructions et **c'est l'ouverture du plan qui est recherchée.**

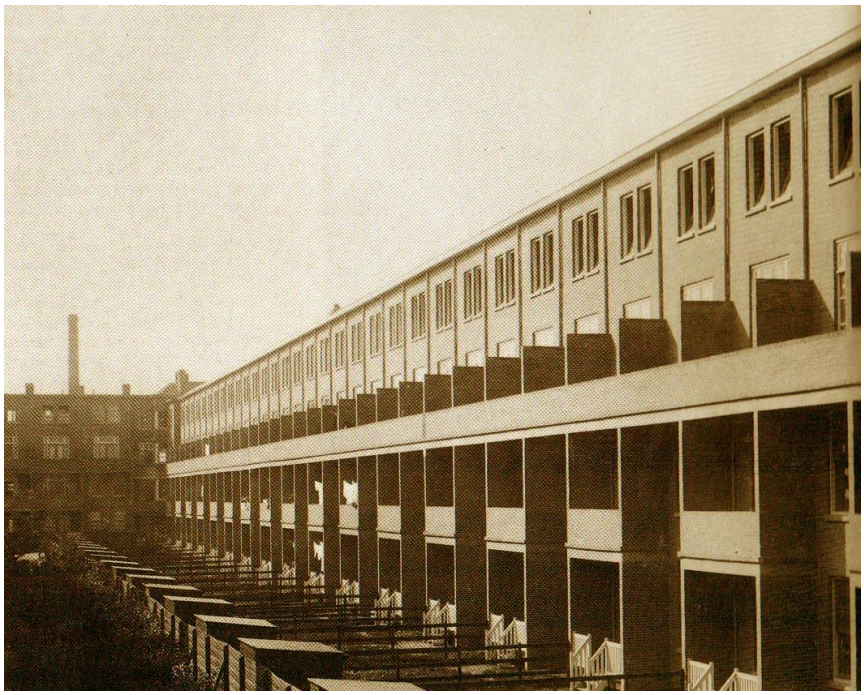


Figure 22 : Lotissement Spangen Rotterdam - Stranboulevard - 1919

Les principes esthétiques et architecturaux qui anticipent le langage nouveau de l'architecture moderne sont :

- ✓ **La couleur comme matériau de construction**
- ✓ **L'invention de l'écran dont les propriétés plastiques engendrent l'interpénétration visuelle des volumes et la fluidité de leur articulation**
- ✓ **L'articulation des différents espaces en un plan ouvert.**

On découvre les murs les sols les plafonds comme autant de surfaces que l'on veut dédoubler, déplier comme un paravent et faire glisser l'une sur l'autre dans l'espace.

Les expériences architecturales et théoriques entre peintres et architectes ne sont pas sans heurts. C'est ainsi que **VAN DOESBURG et OUD** se séparent car le premier accepte mal les typologies traditionnelles de construction (maisons populaires Tusschendijken 1920) et le second refuse d'abolir visuellement l'architecture par la peinture car il est confronté à la correspondance entre lois formelles néo plastiques et procédés traditionnels de construction en brique.

VAN DOESBURG et MONDRIAN conserveront leurs positions d'avant-garde tandis que **OUD ou RIETVELD** engagés dans la recherche d'une architecture sociale universelle chercheront des voies moins abstraites ou artificielles. Cependant un nouveau sens de l'espace, de la ligne, de la proportion, de la couleur et de la construction était né, remarquablement illustré par la maison **SCHRÖDER** construite par **RIETVELD** à Utrecht en 1924.

Figure 23 : Café « de Unie » Rotterdam, Pays-Bas, 1924-1925

I. Le plan ouvert du DE STIJL : la maison SCHRÖDER :

Ce fut en architecture et dans le dessin que se matérialisèrent le mieux les idées du **De Stijl**, avec un purisme si accusé qu'il est souvent relié au rationalisme postérieur.

J. J. P. Oud, G. Th. Rietveld et Jan Wils adoptèrent pour leurs maisons des formes pures en accentuant l'horizontalité et la continuité des espaces intérieurs.

Le mouvement **De Stijl** puisera en partie sa source de l'influence de **Frank Lloyd Wright** sur l'architecture néerlandaise au début des années 1900. Le groupe De Stijl souligne « **l'abstraction totale** » par rapport à ce que l'on nomme « **néoplasticisme** ». La villa **Schröder de Rietveld**, à Utrecht, est le prototype même d'une maison néoplasticiste, avec ses formes

simples et géométriques, et sa construction à base de pièces préfabriquées, élémentaires dans leur structure et essentielles dans leurs formes. Achevée en 1924, la maison SCHRÖDER est comparable pour l'impact qu'elle a eu auprès des architectes du mouvement moderne à la maison **Dom-ino** de **LE CORBUSIER.**

Figure 24 : Maison SCHRÖDER – Utrecht 1924 – Gerrit Rietveld

Selon RIETVELD : « ***la seule réalité de que puisse créer l'architecte c'est l'espace*** *».*

Marquer et rythmer l'espace par des pans colorés. Dans la maison **SCHRÖDER**, l'espace est déterminé au moyen de plans verticaux, de poteaux et de piliers qui n'exigent pas d'angles fermés pour suggérer l'idée d'un angle droit. L'espace est déterminé concrètement au moyen de profilés métalliques qui ne sont pas destinés à fermer des surfaces mais à se recouper. Les murs ne sont pas percés d'ouvertures mais sont des parois opaques qui rythment l'habitation. Intérieur et extérieur se projettent librement dans le volume total. Les angles sont occupés par les fenêtres qui ouvertes définissent des plans par les lignes de fuite des murs.

Le résultat est une structure totale obtenue au moyen de ces plans répétés comme motifs de base de l'architecture moderne. Le libre jeu de ces éléments permet de créer une nouvelle poésie de l'espace. Des parois mobiles rendent possibles l'adaptation des volumes aux exigences du moment et permettent la séparation des espaces de travail cuisine, étude, sommeil qui, selon RIETVELD renouvelle le langage architectural à partir d'un point de vue doctrinaire: « ***il ne s'agit pas de changer le rôle fonctionnelle de l'espace mais de dévoiler de nouvelles conditions de vie à partir d'une expérience intense de l'espace*** *».*

La maison Schröder de RIETVELD est considérée comme un manifeste du mouvement *De Stijl*.

Figure 25 : Maison SCHRÖDER – Utrecht 1924 – Gerrit Rietveld

II. Le plan ouvert de MIES VAN DER ROHE : le pavillon Allemand de Barcelone

L'expérimentation des architectes du mouvement **DE STIJL** et notamment celle de **RIETVELD** peut être rapprochée d'un projet tout aussi absolu : le pavillon allemand de **MIES VAN DER ROHE** pour l'exposition de Barcelone de 1929 qui se distingue aussi par l'intégration dans l'édifice et dans son milieu ambiant.

Le pavillon de Barcelone caractérise le libre jeu des éléments de base de l'architecture moderne. Tous les éléments accessoires ou ornementaux sont éliminés, le pavillon ne devait répondre qu'à une élégante fonction de représentation. Le pavillon de Barcelone est un jalon de l'architecture moderne et de la nouvelle conception d'un plan ouvert où la définition de l'espace est suggérée par des écrans minimaux

Figure 26 : Pavillon Allemand de Barcelone – Mies Van Der Rohe

La fin du **DE STIJL** a quant à elle été précipitée par des divergences de plus en plus prononcées entre ses deux membres fondateurs, **VAN DOESBURG** et **MONDRIAN**.

En effet, l'adoption de l'oblique par **VAN DOESBURG**, en 1924 allait dynamiser une nouvelle esthétique, elle incitera au départ de Piet **MONDRIAN**. Le groupe finira par se séparer en 1928.

La revue **DE STIJL** sera un des lieux essentiels de débat et de promotion de l'art d'avant-garde. Consacrée au néoplasticisme moderne, elle était devenue la voix la plus influente en matière d'art moderne et d'architecture aux Pays-Bas. Elle sera publiée malgré la dissolution du groupe et la mort de **VAN DOESBURG** (1931), jusqu'en 1932

L'importance du mouvement DE STIJL sera immense, il jouera un rôle déterminant dans l'avènement de la pensée rationaliste qui prévaudra dans l'avant-garde des années 20 et 30.