M.4.4.1 Histoire de l’Architecture Moderne

De 1914 à nos jours

Enseignant : DHIF Sofien

LA NOUVELLE ARCHITECTURE (1920-1933)

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 : LE BAUHAUS (1919-1933)

« *L'architecture est le but de toute activité créatrice la compléter en l'embellissant fut jadis, la tâche principale des arts plastiques. Ils faisaient partie de l'architecture , il lui étaient indissolublement liés (…)aujourd'hui chacun d'eux mène une vie autonome, autonomie qui ne peut être rompue que part l'effort conscient et concerté de tous les gens du métier, architectes, peintres et sculpteurs, doivent redécouvrir le caractère foncièrement complexe de l'architecture (…)c'est à cette seule condition que leurs œuvres retrouveront pleinement l'esprit proprement architectural qu'elles avaient perdu avec « l'art du salon » (…). "Formons donc une nouvelle communauté d'ouvriers, dépourvue de l'arrogance de cette division en classes qui souhaite établir un mur d'orgueil entre les artisans et les artistes. Concevons, élaborons et créons en commun la construction nouvelle de l'avenir qui embrassera tout en une forme unique, l'architecture, la sculpture, la peinture (...)* **».**

Walter Gropius « *Manifeste inaugural du Bauhaus* »

Dans un manifeste du Bauhaus, qui fut connu dans l'Allemagne entière, **Walter Gropius** expliquera le programme et le but de la nouvelle école : les artistes et les artisans devraient ériger ensemble « **la construction de l'avenir »** dans la toute nouvelle république de Weimar naissante.

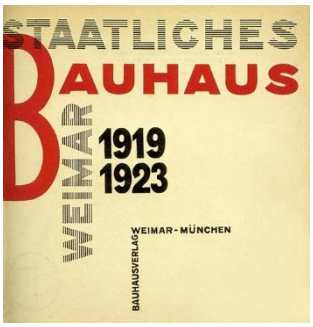
I. La république de Weimar :

L'empire allemand vaincu après la guerre de 14-18 s'est écroulé. Il est remplacé par une république social-démocrate, la **République de Weimar** qui durera jusqu'à la crise de 1930 et à l'avènement du national-socialisme. Ces 13 années seront marquées en Allemagne par des mouvements sociaux importants révoltes, révolution **spartakiste** de 1918, un grand renouveau et une période des plus fécondes sur le plan culturel, l'échec politique de l'esprit de Weimar incapable de susciter une nouvelle solidarité nationale et sociale se soldera dans les années 30 par l'incarnation de ligues paramilitaires de droite et de gauche prêtes à renverser la république : la république mal assurée sur ses bases ne résistera pas à la crise mondiale de 1930, le chômage massif corrompra les petites gens, la grande industrie allemande emboitera le pas au mouvement réactionnaire du démagogue **Adolf Hitler**.

Le 30 janvier 1933 **Hindenburg** lui fera appel en tant que chancelier du Reich. L'esprit de Weimar était mort et la société à laquelle l'architecture moderne destinait, ses projets et ses réalisations fut remise à plus tard.

Quelques représentants de la culture de l'époque : **Einstein, Planck, Weber, Husserl, Heidegger, Jung, Freud, Reinhardt, Piscador, Musil, Kafka Etc…**

II. Art et Technique comme une nouvelle unité :



Avec le déclenchement de la guerre, le mandat de **Henry van De Velde** à l'Ecole des arts et métiers de Weimar prendra fin. La relève sera assurée par **Walter Gropius** qui, au printemps de 1919, réunira l'Ecole des beaux-arts de Weimar et l'Ecole des Arts décoratifs de Weimar en une seule Ecole supérieure du design sous le nom de ***Staatliche Bauhaus Weimar***.

Il l'installera dans les bâtiments construits par Van De Velde. Le 12 Avril 1919, un acte administratif donnera naissance à l'école la plus contestée mais aussi la plus moderne de son temps. Cette école deviendra le Bauhaus, expérience la plus importante de la première moitié du 20ème siècle. Le Bauhaus naîtra donc de **cette union entre l'art et la technique, avec pour principes fondateurs ceux de William Morris** (1834-1896) **et de John Ruskin** (1819-1900) [pères fondateurs du mouvement *Arts* and *Crafts*].

Figure 1 : Les premiers locaux du Bauhaus à Weimar
Bâtiments de Henry Van De Velde

Ainsi à l'instar du mouvement des ***Arts*** *and* ***Crafts*** et de **WILLIAM MORRIS**, le Bauhaus se proposera de supprimer le décalage intervenu entre art, artisanat et industrie et affrontera directement les problèmes de la production industrielle au niveau social. En dépassant les clivages traditionnels entre disciplines et toute distinction entre les beaux-arts et la production artisanale, le Bauhaus véhiculera un renouvellement dans l'enseignement de l'art, de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, du

design et de l'urbanisme. Un renouvellement, qui devait être l'amorce d'une plus grande révolution, à la fois esthétique et politique, permettant de recréer tout l'environnement humain, des ustensiles de cuisine jusqu'au logement, de l'immeuble jusqu'à la ville toute entière.

Les idées et les expériences du **Bauhaus** (*maison du bâtir, maison de la construction, maison de l'édifice*) seront la source de bien des formes d'expression artistiques « actuelles ». En architecture les idées du Bauhaus et certaines des réalisations nées de ces enseignements frappent encore par leur esthétique nouvelle et leur esprit d'invention. Le Bauhaus a été une école d'où est né un mouvement de création dans tous les domaines des arts. Mouvement dont les idées seront diffusées après l'émigration de ses maîtres aux USA, en URSS et qui feront partie de l'élite internationale. Le Bauhaus étendra ses recherches à tous les arts majeurs et appliqués, en vue de les intégrer à l'architecture.

Au lieu de professeurs habituels, c'étaient des maîtres qui dirigeaient la formation. Un maître de la forme et un maître artisan devaient former simultanément les élèves. La démarche reposera sur un cours fondamental, dont l'élaboration et l'enseignement étaient confiés à des artistes peintres, sculpteurs, venus des différents courants d'avant-garde.

Entre 1920 et 1922, Gropius engagera, son ancien collaborateur **Adolf Meyer** (1881-1929) mais aussi des peintres, sculpteurs, architectes, scénographes : **Johannes Itten**(1888-1967), puis **Làszlô Moholy-Nagy** (1895-1946), comme responsables pour le cours préliminaire **Joseph Albers** (1888-1976), **Lyonel Feininger**(1871-1956), **Gerhard Marcks** (1889-1981), **Oskar Schlemmer**(1888-1943), **Georg Muche**(1895-1987), **Paul Klee**(1879-1940) et **Wassily Kandinsky**(1866-1944)

Le Bauhaus connaîtra trois périodes correspondant à ses trois localisations :

- Le Bauhaus à Weimar 1919-1925,
- Le Bauhaus de Dessau 1925-1932,
- Le Bauhaus à Berlin 1932-1933.

Il fut successivement dirigé par trois architectes, **Walter Gropius, son fondateur**, de 1919 à 1928, **Hannes Meyer**, de 1928 à 1930, et **Ludwig Mies Van der Rohe** de 1930 à 1933.

Au cours de la première phase (Weimar) les thèmes dominants seront liés aux notions de **Communauté, Artisanat, Construction**. Dans la seconde phase (Dessau), si les bases créatrices restaient tout aussi importantes, les priorités se verront recentrées autour des **notions de Type**, et **de Fonction. Technique et Industrie** se retrouvèrent au centre du débat.

Tout au long de ses quatorze années d'existence, le **Bauhaus** connaîtra une histoire mouvementée qu'entretiendra la double influence de ses querelles internes et des événements de la politique allemande d'alors. La

structure composite de la formation reproduisait les contradictions de la jeune République. **L'oscillation entre peinture expressionniste et matérialisme industriel constituera une des contradictions fondamentales du mouvement**. Au **Bauhaus** régnait toujours une atmosphère de fièvre chacun se consacrait intensément à sa tâche.

Un fort esprit communautaire marquera les premières années du Bauhaus. Maîtres et étudiants étaient solidaires. Les productions du Bauhaus notamment artisanales et industrielles étaient commercialisées et les revenus permettaient de maintenir les enseignants et l'école. Les premières années seront difficiles. Le Bauhaus devait lutter pour sa survie et faire face à ses nombreux adversaires. La situation économique d'une Allemagne vaincue et appauvrie, ne permettait pas au Bauhaus naissant, de se tourner vers la production en série, le programme restera encore vague, la part accordée aux arts plastiques, insuffisante. **Les ateliers annoncés par Walter Gropius dans le manifeste ne purent être installés que peu à peu : il devait faire face aux difficultés financières.**

III. Le Bauhaus à Weimar 1919-1925 :

Le programme du Bauhaus prévoyait :

✓ un cours préliminaire de 6 mois dirigé par **Johannes Itten**, et après 1923 par **Moholy-Nagy** et par **Joseph Albers** pendant lequel l'étudiant se familiarise avec les matériaux et avec quelques problèmes formels simples.

✓ Un enseignement de 3 ans, en partie technique : l'étudiant doit fréquenter l'un des sept ateliers où on travaille la pierre, le bois, le métal, la terre cuite, le verre, les couleurs et les tissus. Il fréquente des cours théoriques, de métré, de comptabilité, d'économie du bâtiment en partie formel, ce cours comprend l'observation des phénomènes naturels et formels dans la nature et dans les matériaux, l'étude des méthodes de représentation et la théorie de la composition. Après ces 3 ans l'élève peut obtenir un certificat de compagnon.

✓ Un cours de perfectionnement de durée variable, basé sur le projet architectural et sur les travaux pratiques dans les ateliers de l'école ; l'élève peut obtenir après examen **le diplôme de maître d'œuvre**.

L'un des aspects les plus importants de **cette expérience pédagogique est le parallélisme entre enseignement théorique et pratique car pendant le cours de 3 ans l'élève travaille constamment sous la direction de 2 maîtres : un maître artisan et un maître de dessin.**

Le second aspect est le contact continuel avec la réalité du naturel, il s'agissait de trouver des commandes concrètes auprès des industriels pour mettre à l'épreuve leurs capacités et trouver des revenus non négligeables à certains étudiants et aux ressources matérielles du Bauhaus.

Les professeurs et maîtres de création sont présents non seulement ils enseignent mais ils continuent leurs propres travaux au sein du Bauhaus ce qui produit une atmosphère de création essentielle.

L'artisanat et l'industrie étant deux manières différentes d'exercer une même activité à la fois spirituelle et manuelle, la nouvelle pédagogie se proposait d'insérer progressivement l'artisanat dans l'industrie et de récupérer les valeurs de l'ancienne tradition artistique pour les insérer dans le cycle vital de la société moderne.

Cette approche didactique apportera un changement fondamental dans la culture architecturale : les éléments formels ne sont plus abrités dans une sphère indépendante, ils sont placés au centre de l'activité de production. Le but du travail artistique n'est pas d'inventer une forme mais de modifier par cette forme le cours de la vie quotidienne touchant ainsi toute la production et le cadre de vie de tous les hommes. La formule de Morris « ***art du peuple pour le peuple*** » acquiert ici un sens précis.

Au cours de la première année, **Walter Gropius** nomma trois artistes d'origines très diverses : le peintre **Johannes Itten**, le peintre **Lyonel Feininger** et le sculpteur **Gerhard Marcks**. Des trois enseignants appointés, c'est Johannes Itten qui exerça la plus grande influence, il développa **le cours préliminaire**.

a. L'enseignement de Johannes ITTEN :

Le début de ses cours fut fixé à l'automne 1919. Son enseignement devint le noyau de la pédagogie du Bauhaus et influença le travail dans les ateliers qui furent peu à peu mis en place. Itten procurait aux élèves les lois fondamentales de la théorie des couleurs, des formes, du contraste, de la composition et de la création. Il développa l'enseignement de la composition spatiale (structures, rythmes, proportions, couleurs) à partir de formes géométriques élémentaires (carré, triangle, cercle). Itten établira les bases d'une approche de la création formelle liant «**intuition et méthode**» et «**expérience subjective et connaissance objective**».

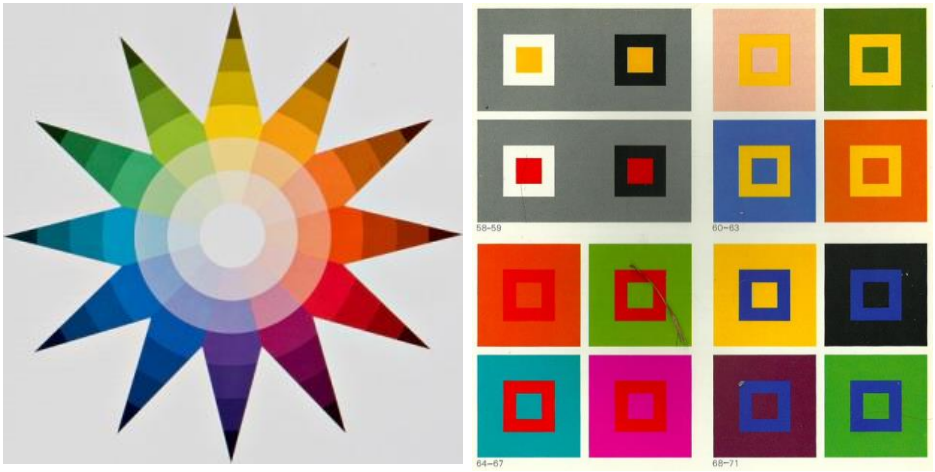


Figure 2 : Les couleurs selon Johannes Itten

Les suggestions pour ce système d'enseignement alors nouveau et moderne étaient issues de la pédagogie réformatrice familière à Itten et des artistes de l'avant-garde.

Le mysticisme d'ITTEN[1] lui fera placer son enseignement sous la devise « ***le jeu devient fête- la fête devient travail- le travail devient jeu*** *».* Ses pratiques rituelles, ses séances de méditation, son alimentation végétarienne et ses codes d'apparence (crâne rasé, tenue de moine) feront de nombreux adeptes parmi les élèves et enseignants (dont Georg MUCHE). Le phénomène portera préjudice à l'école qui sera visée par la critique. Craignant que « ***le Bauhaus ne se coupe de la société ambiante et de son mode de travail, sous peine de devenir une île d'extravagants*** ».

Gropius décide alors de se séparer de celui qui avait été son plus proche collaborateur. Johannes Itten sera remplacé en 1923 par **Làszlô Moholy-Nagy** (1895-1946), peintre, sculpteur, architecte d'intérieur, cinéaste, photographe mais avant tout théoricien de l'art, et excellent pédagogue. Il engagera les élèves à conduire des recherches dans les « *domaines de la création souveraine des rapports de volume, du matériau, de la mesure, de la figure, de la direction, de la position et de la lumière* ».

b. Le mouvement de STIJL au Bauhaus :

En décembre 1920 Théo Van Doesburg rejoint le Bauhaus, il présente en février 1921 un cours **De Stijl** pour de jeunes artistes, « *Ce que l'on fait au Bauhaus est de la confiture expressionniste. « **Chacun fait ce qu'il lui plait, bien loin de la discipline obligatoire*** ». Les théories de Stijl se proposaient de parvenir à un équilibre de l'art avec des moyens extrêmement précis et fixés. Doesburg avec Mondrian propage une échelle de couleurs universellement valable, supra-individuelle : (Jaune, rouge, bleu et blanc, gris, noir) et encourageait les dons constructifs.

L'influence de l'enseignement de Stijl de courte durée accéléra le tournant du Bauhaus vers un nouveau but **: la création des formes typiques** comme principe général. Par ailleurs, et pour des raisons financières le Bauhaus se devait de consolider ses bases économiques qui jusque-là vivait des subventions du Land et de l'imprimerie (cartons de gravure). La SARL nouvellement constituée devait écouler les produits du Bauhaus afin de le rendre indépendant de l'Etat.

c. Paul KLEE :

À l'époque où il commence à enseigner au Bauhaus « **l'histoire de la théorie des formes** » n'est pas encore écrite. Il commence sur le thème des formes fondamentales et des couleurs primaires. Il ancre ses produits de départ théoriques dans un système d'ordre cosmique qu'il représente graphiquement. Il conseille une synthèse d'étude de la nature et

[1] Itten appartenait au cercle mazdéen

d'interprétation de la nature qu'il recommande de pratiquer intensément. « **Synthèse** » et « **Analyse** » sont en relief pour la théorie artistique de Klee.

Figure 3 : Tableau de Paul Klee – Maestro du Bauhaus

d. Wassily KANDINSKY :

Commence son travail en 1922 à l'atelier de peinture murale et au cours « **théorie des couleurs** ». Il s'était déjà intéressé au caractère de certaines couleurs à la façon et à la forme avec lesquelles elles agissent. Les effets spatiaux des couleurs les unes par rapport aux autres sont étudiés et représentés : le noir sur le blanc opposé au gris sur noir. Kandinsky part de l'essence de la couleur et de la relation existant entre forme et couleur. L'autre partie de son enseignement était consacrée au dessin analytique jusqu'à obtenir un squelette de tableau abstrait à partir d'une nature morte.

e. Le Bauhaus et la politique :

Les événements politiques pèseront lourdement sur l'histoire du Bauhaus. L'inscription des théories et méthodes du Bauhaus au carrefour des préoccupations esthétiques, sociales et économiques le mettait dès le début face à de dangereux adversaires au niveau local ou politique.

Le 4 avril 1921 à la faveur d'une poussée conservatrice l'Académie d'Etat pour les Beaux-Arts fut de nouveau fondée. On lui reprochait d'oublier les traditions nationales, d'encourager l'expressionnisme, de constituer un creuset d'idées contradictoires et subversives. Malgré les tentatives de Gropius de faire du Bauhaus une école apolitique, le Bauhaus a été combattu avec des moyens politiques. Des pensées anarchistes, socialistes, critico-culturelles, réformatrices et ésotériques trouvèrent des

adeptes au Bauhaus, l'ouverture de l'école au début favorisa les prises de position, les publications et les concours internes. Le Bauhaus était pris entre les fronts politiques.

Dès 1923, l'exposition à Weimar des travaux d'élèves[2] suscitera l'hostilité et l'opposition des autorités conservatrices de la ville et du gouvernement local. Les positions ouvertement socialistes du Bauhaus dans le prolongement de la révolution[3] allemande inachevée, seront le reflet d'une attitude provocatrice**.**

À la suite des élections de février 1924 en Thuringe les partis conservateurs réclament la fermeture du Bauhaus. Le Bauhaus était devenu le symbole du « **moderne »** infiltré d'éléments bolchevistes et gauchistes et devait être étouffé. La révocation de Gropius est prononcée en septembre 1924. Le Bauhaus de Weimar, institution d'Etat, ferme ses portes en 1925 pour se réinstaller à Dessau.

IV. Le Bauhaus à Dessau 1925-1932 :

L'école est transférée à Dessau au début de 1925, dirigée par un gouvernement social-démocrate et un maire Fritz Hesse qui défend personnellement le Bauhaus. L'école devient une institution municipale. L'une des raisons pour laquelle cette ville accueillit si rapidement le Bauhaus était le manque de logements, Gropius diffusait alors des idées sur la rationalisation de la construction de logements. Il fut chargé de créer une cité modèle à **DESSAU-TÖRTEN**.

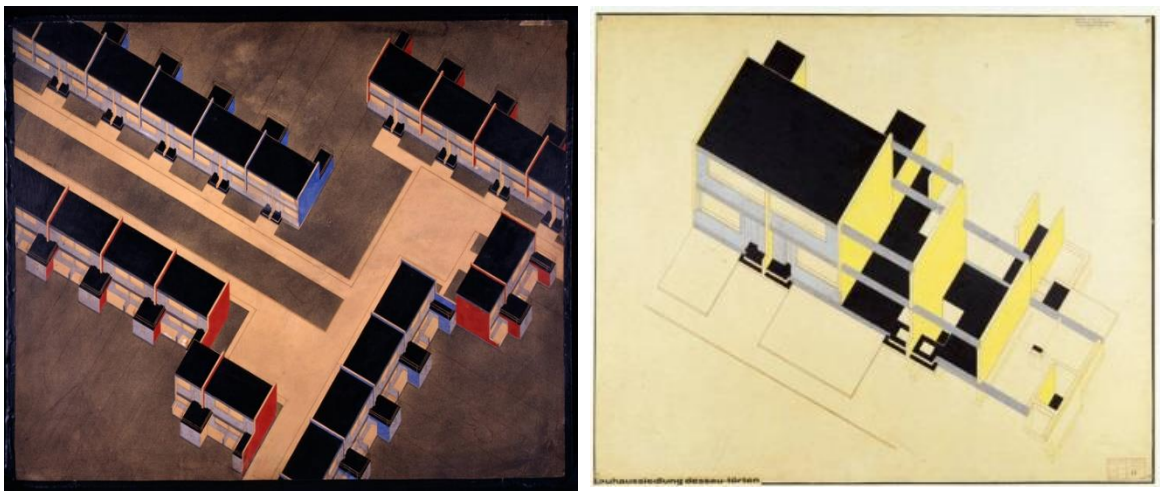


Figure 4 : Le lotissement Törten - Dessau

[2] Considérés comme des dégénérés et des marginaux

[3] Gropius sera l'auteur du monument d'Iéna édifié en 1932 à la mémoire des morts de cette révolution, Mies celui érigé à la mémoire de Rosa Luxembourg (1871-1919) et Karl Liebknecht construit en 1926 (tous deux démolis par les nazis).

Walter Gropius, encouragé par un budget considérable et assisté de professeurs et d'élèves, concevra un ensemble de bâtiments afin d'accueillir le nouveau siège du Bauhaus, qui deviendra l'emblème de l'architecture moderne et le lieu de pèlerinage de nombreux visiteurs. Pour l'inauguration du bâtiment le Bauhaus se fera connaître pour la première fois au travers de la revue « **BAUHAUS** ». Des maisons de maître à proximité du bâtiment et la cité **Törten** complèteront le programme de réalisation.

Figure 5 : Siège du Bauhaus - Dessau

L'édifice illustrera un fonctionnalisme rigoureux, dans un langage architectural empreint de néoplasticisme. Un manifeste de l'architecture moderne à la fois par son programme inédit, par son implantation urbanistique dissociée des règles urbaines traditionnelles et son nouveau rapport avec le contexte environnant, et enfin par son langage architectural particulier. S'apparentant à une usine le bâtiment se caractérisera par l'emploi du mur rideau et sur le traitement différencié des différents volumes, reliés par des passerelles.

Le bâtiment est complexe : il comprend un corps de bâtiment pour l'école et un autre pour les ateliers reliés par un pont suspendu qui abrite les bureaux de l'administration, un corps bas avec de grands locaux pour la vie en commun et une aile de cinq étages de studios pour les étudiants. Les volumes sont fermés et compacts mais les éléments géométriques renvoient ponctuellement les uns aux autres. La composition des façades tend à prendre l'aspect de façades continues. Deux matériaux sont utilisés : verre pour les vides encadrés de métal et crépi blanc pour les pleins. Le crépi met en évidence les valeurs géométriques et relationnelles en renonçant provisoirement aux déterminations physiques des différents matériaux. L'édifice du Bauhaus réalise la **« nouvelle unité** » entre **art et**

technique en adhérant rigoureusement aux nécessités utilitaires. Le caractère de l'édifice est déterminé par les rapports entre les éléments fonctionnels et les proportions des volumes maçonnés.

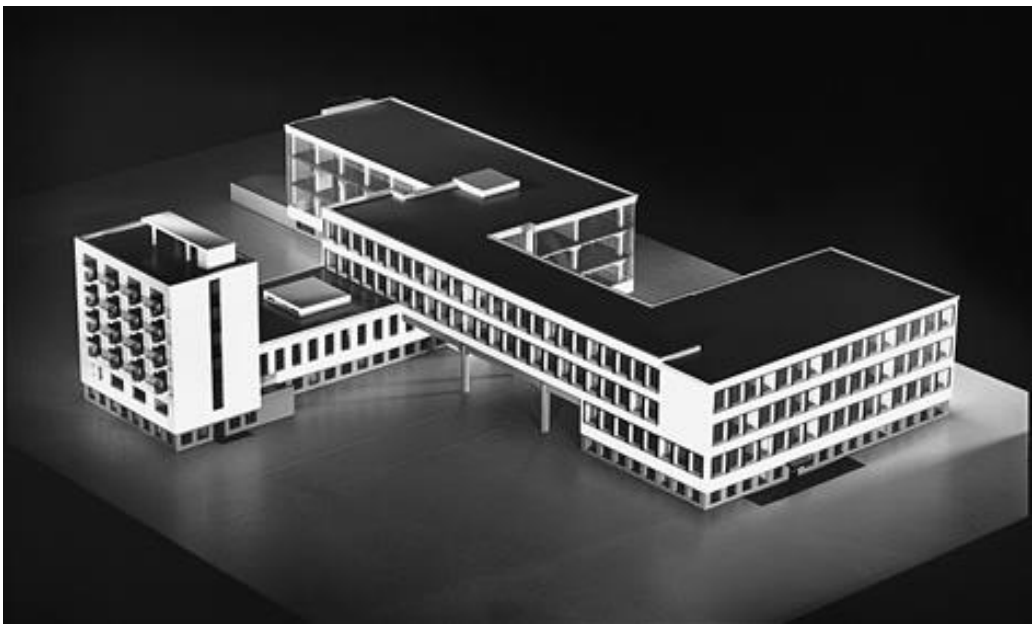


Figure 6 : Siège du Bauhaus - Dessau

À DESSAU l'enseignement du Bauhaus s'approfondit, des directeurs d'ateliers sont choisis parmi les anciens étudiants **Marcel Breuer** (1902-1981) pour les meubles, **Gunta Stötzl** (1897) pour le tissage, **Himerk Schepter** (1897-1957) pour la peinture et **Joost Schmidt** (1893-1948) pour la sculpture.

Les plus grandes innovations proviennent de l'atelier des Métaux et de celui des Meubles. **Moholy-Nagy** se consacre aux appareils d'éclairage électriques en fer nickelé ou chromé tandis que Marcel Breuer invente et construit les premiers meubles en tube d'acier. Une partie des modèles de lampes, meubles, tissages est adoptée par l'industrie et les contrats de brevet assurent à l'école un revenu financier croissant.

Les idées et la renommée du Bauhaus s'étendent en Allemagne et ailleurs. Les maisons de maître construites dans un petit bois de pin adoptent des volumes simples et des percements purs, toits plats, arêtes marquées, terrasses et crépi blanc. Elles semblent réaliser un compromis entre les idées de Stijl et le nouveau rationalisme de la construction.

a. Architecture et Planification de l'habitat :

L'architecture en tant que formation systématique n'a pu être enseignée au Bauhaus des premiers temps malgré les tentatives de Gropius. Ce n'est qu'en 1923 à l'occasion de la première grande exposition du Bauhaus que l'on montra des maquettes de maisons de lotissement et de maisons types développés dans l'atelier de Gropius.

La villa **SOMMERFELD**, Berlin 1920/1921 sera le premier grand projet commun du Bauhaus et le meilleur exemple d'essai de créer une construction comme œuvre d'art unique.

Outre ses formes expressionnistes l'architecture de cette maison en bois et maçonnerie illustra l'influence des maisons de la Prairie de Frank Lloyd Wright ainsi qu'une décoration plastique indissolublement liée à la construction, l'intérieur à l'extérieur.

Figure 7 : Villa Sommerfeld

À la cité **Törten,** 60 maisons individuelles sont construites en 1926, 100 en 1927 et 158 en 1928. Le mobilier des logements modèles pouvait être commandé au Bauhaus. **C'est l'une des premières tentatives de préfabrication et de standardisation des espaces et procédés de construction.**

Durant cette deuxième période du Bauhaus, l'accent sera mis sur une initiation aux « ***notions fondamentales de la conception des formes*** » ainsi que sur l'enseignement des sciences exactes. Il n'y a plus de maîtres, mais des professeurs, et les ateliers sont plus que jamais orientés vers la production industrielle.

Malgré l'impressionnante balance commerciale à l'occasion de l'ouverture du Bauhaus de Dessau, beaucoup d'ateliers travaillaient encore de façon peu efficace. En effet, un certain manque de perspectives d'avenir semblait s'être étendu sur tous et même parmi les élèves les plus âgés et les plus doués.

L’absence de section d’architecture, à laquelle devait aboutir le travail du Bauhaus selon le programme inaugural, remettait en question le sens et le but du Bauhaus dans son ensemble. L’enseignement sera réorganisé en 1927 et le département de l’architecture à laquelle seront subordonnés « **la construction et l’aménagement intérieur** » aura pour responsable l’architecte Hannes Meyer.

De fait, la section d’architecture fut installée peu de temps après. Son professeur Hannes Meyer, qui devait bientôt remplacer Gropius comme directeur, parviendra à motiver de nouveau les étudiants pour le travail en atelier et à accroîtra la production à partir de sa compréhension sociale de l’architecture.

La période Dessau sera caractérisée par une radicalisation de la recherche sur des thèmes urbains et sociaux en réponse à une atmosphère politique toujours plus pesante. La mission de l'école sera alors de contribuer à l'élaboration d'un "vaste plan d'aménagement urbain à long terme, pour l'ensemble de l'Allemagne". Gropius bénéficiera d'un budget considérable de la ville. En 1926, une association commerciale viendra soutenir l'enseignement et la production.

En 1928, Walter Gropius cède sa place à Hannes Meyer (1889-1954) directeur de l'atelier d'architecture et quitte l’école avec M. Breuer, Bayer et Moholy-Nagy. Gropius avait gagné en 1927 le concours pour le **quartier Dammerstock à Karlsruhe** et souhaitait s’engager aux côtés des forces appelées à utiliser les nouveaux modèles d’urbanisme.

Figure 8 : Quartier Dammerstock à Karlsruhe

Le mouvement du Bauhaus s'était engagé non seulement dans des projets démonstratifs mais sur le terrain de la production courante et dans le champ d'une action culturelle large. De nouveaux rapports s'étaient précisés entre architecture, urbanisme et ameublement selon une distribution d'échelles et d'échéances. Les expériences d'élaboration du projet formaient une continuité et les interventions devaient être transmissibles et communicables.

Hannes Meyer réforme les enseignements et les ateliers « ***Construire est un processus élémentaire qui rend la vie possible dont le but est le bien être populaire*** ». L'architecture est le résultat quasi naturel d'une analyse soigneuse « **construire n'est pas un processus esthétique, c'est seulement une question d'organisation sociale, technique, économique** ».

Avec **Hannes Meyer**, les étudiants organisés en cellules coopératives participent aux commandes privées faites à l'architecte.

Le plus important projet de Meyer et de la section d'architecture est l'école fédérale pour la confédération Allemande du travail (ADGB) à Berlin. Planifier la vie communautaire et trouver une forme architectonique pour les rapports sociaux en étaient les objectifs.

Figure 9 : Vue extérieure de l'ADGB - Berlin

À l'époque de Hannes Meyer les critères sociaux et scientifiques deviennent décisifs pour le processus d'étude. Coopération, standardisation, équilibre harmonieux de l'individu et de la société.

Beaucoup de ces idées seront reprises par des étudiants communistes politisés. L'idée que le marxisme représentant la liberté et le progrès en

tant qu'unique système approprié à l'époque fera son chemin au sein de groupes d'étudiants politisés.

En 1930, le maire Hesse tentera de révoquer Hannes Meyer sous l'étiquette de philosophe et marxiste, contre la politisation du Bauhaus.

Les méthodes de gestion controversées de Meyer, sa politique d'enseignement et ses positions marxistes, provoqueront son départ en juin 1930, Meyer sera licencié malgré les protestations des étudiants. Meyer part la même année (1930) à Moscou avec une « brigade rouge » du Bauhaus pour y participer à l'édification du socialisme.

Gropius, sollicité de nouveau, recommandera Ludwig Mies Van Der Rohe alors vice-président du Werkbund, et organisateur de l'exposition du *Weissenhof* en 1927 à Stuttgart. Le Bauhaus déchiré par des querelles intestines aura un nouveau et dernier directeur, Ludwig Mies Van Der Rohe. Privilégiant l'architecture, Mies divisera l'école en deux sections construction et design. Il renouera avec un enseignement théorique, auquel il donnera une orientation techniciste, renforcée par la situation économique.

Sous Meyer le travail et la formation dans les ateliers s'étaient progressivement orientés vers l'architecture mais c'est avec Mies Van Der Rohe que le Bauhaus deviendra une école d'architecture.

V. Ludwig Mies Van Der Rohe : Le Bauhaus devient une école d'architecture :

La nouvelle orientation du Bauhaus : Les nouveaux statuts entrèrent en vigueur le 21 octobre. Meyer et Walter Gropius avaient classé le travail du Bauhaus dans un vaste contexte social. Mies Van Der Rohe y renoncera et déclarera que le développement artisanal, technique et artistique des étudiants devait être l'unique but de la formation.

À la section architecture seront subordonnés l'atelier de métal, de menuiserie, de peinture murale, seuls ceux de tissage et de publicité restaient indépendants et seuls les modèles destinés à l'industrie devaient être fabriqués. Mies Van Der Rohe cherchera à dépolitiser radicalement le Bauhaus qui n'aura plus que 3 ans d'existence devant lui avant sa fermeture par les nazis. Mies Van Der Rohe devra négocier des mesures d'économie politique.

Au **Bauhaus** la conception architecturale sera basée sur la discipline et l'esthétique de Mies Van Der Rohe : **harmonie entre espace libre et limites comme principal problème, attention quasi artisanale à la technique constructive.**

Mies Van Der Rohe et **Hilberseimer** développent les questions théoriques et systématiques de la construction des lotissements :

- ✓ orientation maximale des appartements Est/Ouest
- ✓ disposition des maisons en rangées parallèles
- ✓ composition de buildings et de construction basses à l'intérieur d'un même complexe
- ✓ projection de différents types de maisons en L, alignés, individuelles.
- ✓ relation entre nombre d'habitants et concentration urbaine

Le cadre intellectuel proposé pour classer ces questions est « **la ville nouvelle** ». La question de l'habitat minimum avait été posée par **Albers**, **Breuer, Reich** en 1931.En 1932, une étude théorique de la cité Junkers (2000 habitants) du point de vue de la planification est lancée. Cette cité comporte une infrastructure sportive, des clubs de loisirs, des pensions de famille, elle sépare les piétons des voitures propose des voies de contournement et une gestion collective (conversion créatrice d'une utopie sociale).

La crise de 1929 amène la percée des nationaux-socialistes, la lutte contre le Bauhaus Bolchéviste s'intensifie, exclusions, demande de dissolution. La ville de DESSAU refuse de payer les enseignants. La politique culturelle nazie favorise des courants artistiques allemands promoteurs d'un art d'Etat. Par principe les nazis considèrent le Moderne comme non allemand cosmopolite et bolchéviste.

En1931, les nazis obtiendront le contrôle du parlement de la ville de Dessau, et, en1932, contraindront l'école à fermer.

VI. La fin du bauhaus à Berlin 1932-1933 :

Mies Van Der Rohe ouvre alors une école privée dans une usine désaffectée des faubourgs de Berlin, mais la situation politique le contraindra l'année suivante à la fermeture définitive du Bauhaus.

En effet, au printemps de 1933 (le 12 avril) le Bauhaus est perquisitionné, les enseignants juifs chassés. Goebbels « *Ministre pour l'instruction populaire et la propagande* » achèvera la dissolution et la fermeture définitive du Bauhaus (le 20 juillet 1933) dont les membres pour la plupart s'exileront en Europe, en URSS et aux USA.

À Weimar, la **« *communauté de travail pour la nouvelle construction de l'avenir*** »[4] rejettera toute distinction de classes et les métiers manuels seront appelés à se rapprocher de l'industrie. Artisans et artistes dirigeront ensemble les ateliers.

L'enseignement étant pluridisciplinaire et orienté vers la pratique, les élèves effectuaient des stages en usine au cours de leurs études. Réciproquement, des ouvriers venaient au Bauhaus parler des besoins de l'industrie. Le cycle d'études était de trois ans et demi. On y étudiait aussi

[4] Extrait du manifeste inaugural du Bauhaus

bien les matériaux et les procédés que les problèmes de symbolique formelle (vision, représentation, composition), la synthèse en était l'architecture comme unification de structure et de décoration.

Certains ateliers n'existèrent qu'à **Weimar** : les ateliers de sculpture sur pierre, sculpture sur bois, l'atelier de poterie, l'atelier de vitrail et de peinture sur verre. Certains ateliers traverseront les trois époques du Bauhaus : l'atelier de tissage où seront explorés des matériaux inédits, l'atelier de métal où seront élaborées de remarquables modèles de lampes (luminaires de Marianne Brandt). L'atelier de mobilier aura, de1925 à1928, un directeur exceptionnel, **Marcel Breuer** [(1902-1981) ancien élève] qui, sera le premier à créer des sièges en tubes d'acier[5], qu'il associera au cuir ou au cannage. Avec les meubles à structure tubulaire de **Marcel Breuer**, le Bauhaus deviendra un haut lieu d'innovation. Vers 1925, grâce à l'aménagement de la dette de guerre le Bauhaus s'orientera vers la production industrielle.

De toutes les théories qui trouvèrent audience au **Bauhaus** et influencèrent sur son évolution la plus importante fut celle qu'exposait le Corbusier dans son rappel « ***à messieurs les architectes*** » publiés dans ***l'Esprit Nouveau*** N°1 et 2.

« 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 ambigüité. C'est pour cela que ce sont de belles formes, les plus belles formes ».

La théorie de **Le Corbusier** ***« la cathédrale n'est pas une œuvre plastique c'est un drame*** » redonnera vie aux principes de l'antiquité classique. Les figures primaires appartiennent au monde des idées platoniciennes, elles sont pour lui « **beauté *en soi*** », « ***formes originels de l'être*** », « ***éléments d'organisation du monde*** ».

Une autre théorie de **Le Corbusier** séduit le Bauhaus celle de l'identité entre art et travail créateur « ***l'esthétique industrielle et l'architecture, c'est au fond la même chose. Il y a autant d'architecture dans un appareil de téléphone que dans le Parthénon*** ».

D'abord marqué par le mysticisme mazdéen de **Johannes Itten** responsable du cours préliminaire commun obligatoire, le Bauhaus trouvera sa 1ère source pour une grande architecture universelle unificatrice des arts chez **De Stijl**.

Mathématique et universaliste, le **néoplasticisme** apparaîtra comme prédestiné à exprimer les aspirations scientifiques et socialistes du Bauhaus qui sera rapidement et largement appliqué à la conception d'objet d'usages et d'aménagements intérieurs au sein du **Bauhaus** de **Weimar**. Les peintres du **Bauhaus** y introduiront les mathématiques ils combineront

[5] Ses chaises en cantilever - qui furent les premières sont encore éditées et copiées aujourd'hui

dans leurs œuvres les 3 formes élémentaires de toutes les façons possibles en leur donnant une résonnance intérieure grâce à la couleur. Comme le développement de modèles standard pour les articles courants (standard=label culturel), les 3 formes primitives devinrent au Bauhaus de véritables Leitmotiv. **Vassily Kandinsky** montra l'affinité qui unissait chaque forme élémentaire à une couleur primaire. Ces 3 formes primaires menaient à la discipline et à la précision la plus rigoureuse du travail créateur.

S'appuyant sur un idéal socialiste le Bauhaus tendit à remettre en cause la fonction de l'art par rapport à l'ordre social et à l'intégrer dans la civilisation industrielle. La liberté esthétique y était prônée, **mais ce fut l'abstraction géométrique, le rationalisme et le fonctionnalisme qui s'imposèrent sous l'influence du constructivisme russe et du Stijl hollandais.**

C'est par ailleurs, à la suite de son alliance avec le constructivisme, que le Bauhaus fera du fonctionnalisme un principe créateur :

- « *Pour réaliser un objet qui fonctionne bien, il faut commencer par l'étudier avec soin pour qu'il réponde pleinement à son but, qu'il remplisse sa fonction pratique, qu'il soit solide, bon marché, « beau »*.
- « *Cette « beauté » suppose qu'on possède parfaitement toutes les données scientifiques techniques et formelles nécessaires à l'élaboration d'un organisme* » (Walter Gropius).
- « *Accepter pleinement les forces vives du monde qui nous entoure, la machine et les véhicules »*
- *« Se limiter à des formes et à des couleurs élémentaires, authentiques, intelligibles à tous »*
- *« Créer des prototypes pour les objets de la vie quotidienne est ne nécessité d'ordre social »* Walter Gropius ne nomme pas ici la nouvelle esthétique mais la nouvelle façon de concevoir l'œuvre.

Le Bauhaus sera avant tout un projet architectural, inspiré par ses deux architectes majeurs du XXème siècle, Walter Gropius et Mies Van Der Rohe.

Même si elle restera marquée par une ambiguïté entre la valorisation de l'artisanat et le désir d'une esthétique moderne, l'architecture, fondée sur le culte de la machine, aura été pour **Walter Gropius** et **Mies Van Der Rohe** « ***un art total et un but ultime*** », la résultante et le trait d'union des différents enseignements spécialisés.

L'idéal architectural du Bauhaus baptisé « **style international** », style avant-gardiste de l'entre-deux-guerres, se caractérisera par : **l'absence d'ornement, le mur-rideau, le plan libre, la régularité et la répétition formelle de structures géométriques souvent dissymétriques**.

Le fonctionnalisme se fondant sur le principe des trois **F** « ***Form Follows Function »*** : la forme suit la fonction, sera un principe international, dont s'inspirera **Le Corbusier**.

C'est aux U.S.A où s'exileront la majorité des professeurs que continueront à s'affirmer les principes du **Bauhaus**. En 1937, est fondé à Chicago le New Bauhaus.

En mettant l'accent sur une initiation aux « **notions fondamentales de la conception des formes** » ainsi que sur l'enseignement des sciences exactes, le **Bauhaus** a lancé la réflexion contemporaine sur l'art et son enseignement, sur les rapports entre construction et habitat.

Les architectes formés au Bauhaus, auront à leur tour confirmés leur valeur, avec **Walter Gropius** et **Mies Van Der Rohe**, ils auront, en formant des disciples comme **Paul Rudolph** et **Philip Johnson**, contribué à répandre partout dans le monde le « **style international** ».

PARTIE 2 : LA NOUVELLE OBJECTIVITE

Le traumatisme engendré par la grande guerre sera immense il sera à l'origine de l'apparition d'une nouvelle tendance dans le monde des arts : **la nouvelle objectivité** *« **Neue Sachlichkeit**.* ».

Succédant à l'expressionisme la peinture issue de ce courant décrit objectivement et de manière réaliste et désabusée son époque.

La nouvelle objectivité se développe dans plusieurs grandes villes d'Allemagne et réunit alors beaucoup de grands artistes et intellectuels qui, ont fortement pris conscience de leur responsabilité politique et de leur « **devoir contestataire** ». Ils rendront compte de la dureté des temps dans des œuvres reflétant le chaos économique et moral qu'affrontait la république de Weimar, entre inflation et montée du fascisme.

Réunis autour des peintres **Georg Grosz** et **Otto Dix** (1891-1969) : *« **les véristes** »,* constitueront un des deux courants qui se dégageront de la nouvelle objectivité. En photographie, ce mouvement s'est caractérisé par sa forte dimension sociale et son refus du pictorialisme qui avait jusque-là prévalu dans l'art photographique. En peinture, les mêmes préoccupations sociales aboutissent à des œuvres parfois aux limites de la caricature. Cultivant un langage agressif et réaliste, leur regard critique et cynique sur la société Contrairement au surréalisme qui se développe à la même époque en France « **La Nouvelle Objectivité** », marquée par la guerre et le pessimisme de la société allemande n'aura ni programme ni manifeste.

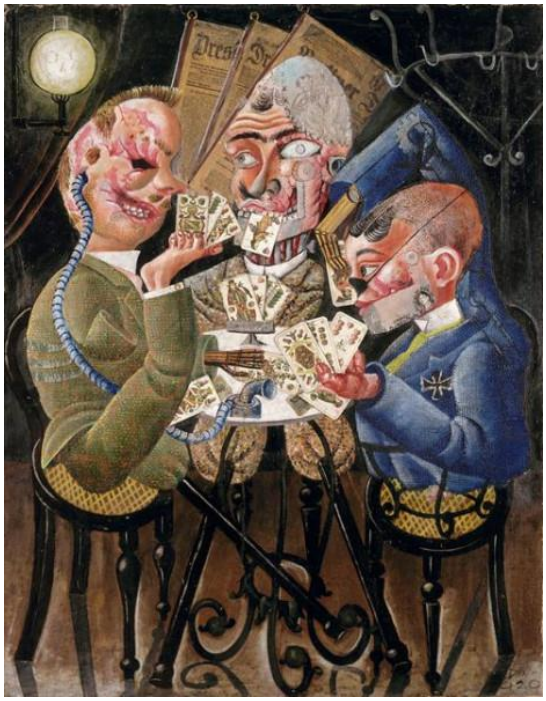


Figure 10 : Georg GROSZ, Les piliers de la société – 1926

Figure 11 : Les joueurs du Skat, Otto Dix, 1920

Avant de gagner le Bauhaus, l'approche Nouvelle objectivité de l'architecture se développera simultanément en Allemagne, Hollande et Suisse. Elle s'illustrera par la théorisation d'un **fonctionnalisme capital**. Dans sa radicalisation matérialiste communiste du fonctionnalisme l'architecture doit être la conséquence scientifique directe et exacte des exigences de sa fonction et des conditions matérielles de sa production (matériaux, techniques, industrialisation, collectivisation). Elle se résumera à l'équation [(**fonction x économie**)]

C'est au début des années 1920 que les architectes du Bauhaus ont pris définitivement leurs distances à l'égard de l'expressionnisme pour se rapprocher de la «**Nouvelle Objectivité**». Deux mouvements artistiques ont influencé ce déplacement : le néoplasticisme hollandais, ou mouvement De Stijl, et le constructivisme soviétique.

C'est à la création du département d'architecture en 1927 sous la direction d'Hannes Meyer, que l'approche «**objective**» scientifique et technologique fait son apparition au Bauhaus. Walter Gropius et Ludwig Mies Van Der Rohe l'appliqueront en renouant avec les formes géométriques pures et la construction en verre et acier, et chercheront à utiliser ces éléments avec une logique et une précision scientifiques.

Figure 12: Shell-Haus- Emil Fahrenkamp - 1931

Parallèlement au financement de son complexe, le Bauhaus obtiendra des commandes publiques de logement social, auquel sera appliqué le principe d'objectivité fonctionnaliste avec la plus grande efficacité. Toutefois cette tendance Nouvelle objectivité qui s'imposera au Bauhaus, par la stricte application de l'équation objective issue d'une analyse scientifique des paramètres fonctionnels et économiques, donnera des résultats affligeants de monotonie et d'austérité.

Avec l'arrivée d'Hitler au pouvoir et la montée du nazisme, Les artistes de la Nouvelle Objectivité, tout comme ceux du Bauhaus seront considérés «

dégénérés » et le mouvement s'éteint en 1933. Ses nombreux artistes rejoindront les chemins de l'exil. Les ferments de la nouvelle pensée humaniste que n'aliène pas la raison ni la rationalité iront féconder d'autres terres et d'autres œuvres en exil.

En Allemagne une autre histoire en réaction au mouvement moderne commence. Dans le Berlin de l'IIIe Reich comme dans celui de Weimar, le rêve remplacera la réalité. Dans l'esprit d'Hitler, Berlin était appelé, après la victoire finale des armées allemandes, à devenir la capitale du monde et à prendre le nom de Germania. Dès 1940, **Albert Speer**, architecte du Führer sera appelé à dessiner les plans de la future métropole. Si la paranoïa du Führer vaudra à la ville d'être transfigurée en un océan de ruines, les plans eux, ont survécu, ils sont le reflet du délire de l'esthétique nazie auquel le régime et son chef avaient succombé.

Figure 13: Projet Germania – Albert Speer

PARTIE 3 : AVANT-GARDE ARTISTIQUE EN RUSSIE SOVIETIQUE (1917-1934)

I. Le temps des révolutions :

En 1904, l'autocratie tsariste et la bourgeoisie libérale furent ébranlées par la défaite de la Russie dans sa guerre contre le Japon. Cette guerre dans laquelle la Russie, s'enlise, aggravera la crise économique que traverse le pays. Plusieurs manifestations et mouvements de grève se font l'écho de revendications démocratiques. La répression sanglante, en réponse aux revendications des grévistes, à Saint Petersburg en janvier 1905 connu sous le nom de « ***dimanche rouge*** » annoncera une nouvelle ère celle des bouleversements sociaux et de l'euphorie démocratique qui mènera à la révolution d'octobre de 1917.

Figure 14 : Manifestation du 17 octobre 1905, Ilya Repine

Au cours des années qui précèdent la révolution d'Octobre, les milieux de Moscou et de Saint Petersburg foisonnent d'idées futuristes. Pour les artistes russes, contrairement au romantisme superficiel de **Marinetti**, la réalité à construire est matérielle, et doit avoir une utilité sociale.

En 1917, la monarchie russe s'effondre, la République est proclamée. Beaucoup d'artistes, à l'exemple de **Vladimir Maïakovski** (1893-1930) accueillent la révolution comme une libération. Les futuristes proclament l'identité de leurs vues avec la révolution. Il y a après 1917, une extrême politisation du monde des arts grâce aux auteurs engagés, aux mouvements de jeunesse qui élaborent un répertoire au service de la révolution.

A la fin de la guerre, on assiste alors, à un élan artistique sans précédent, animé par l'espoir d'une véritable mutation sociale. Les artistes russes se rallient au processus révolutionnaire dont ils attendent une métamorphose immédiate de la vie, de l'homme, des sentiments. Conscients que la liberté

qui s’ouvre à eux est unique, ils s’engagent dans des créations diverses, art de la rue, décoration de places publiques, création de spectacles de masse, affiches sur les trains, les maisons, les tramways. L’effort porte, en effet, dans un premier temps, sur le message politique, souvent transmis par le biais de supports inédits : (des trains de propagande peints, équipés de matériel de projection, de maquettes architecturales et d’autres objets artistiques sillonnent la Russie. Dans les villes, des peintures recouvrent toute surface apparente disponible, les palissades, les pignons en attente.

Figure 15 : Décoration de la bibliothèque Publique de Petrograd - 1918

Les artistes russes, stimulés par leur engagement politique, transforment leur révolte en mouvement d’avant-garde. Ils seront les bâtisseurs de la Grande Utopie. Cristallisant les aspirations de leur époque, ils inventent les règles et les mécanismes qui seront les références d’un lendemain dont le futur s’écrit encore au conditionnel. Comme toute période de restructuration sociale, économique et culturelle, l’idée déterminante est la construction matérialisée par les formes géométriques primaires.

II. La révolution picturale :

Née dans la foulée de la révolution d’Octobre 1917, la révolution picturale russe fut annoncée dès 1905, dans ce contexte de changements sociaux. Grâce à leurs voyages en Europe, en particulier en France et en Allemagne, les artistes russes découvrent les courants avant-gardistes occidentaux qui deviendront la source principale de leurs réflexions des années 1910-1915.

En 1912, la synthèse des principes, du cubisme, du futurisme est réalisée par le mouvement cubo-futuriste, représenté essentiellement par **Kazimir Malevitch** et par **Vladimir Tatline**. Le premier sera le chef de file d'un nouveau mouvement, **le suprématisme**, le second, avec ses premiers contre-reliefs, fondera le **constructivisme.**

A. Kazimir Malevitch (1878-1935) et le suprématisme :

« ***Le suprématisme c'est la peinture de la sensation pure, de la blancheur infinie, le sentiment de l'absence d'objet*** »

Kazimir Malevitch - 1918

En 1915, **Kazimir Malevitch** expose ses premières peintures abstraites, notamment le carré noir sur fond blanc et publie le manifeste du Suprématisme. Véritable puritanisme plastique : son travail géométrique est basé sur les rapports que **le carré, le triangle, le cercle et la croix** entretiennent avec l'espace du tableau.

Partant du cubisme il prône une pure abstraction géométrique. Le Suprématisme confère à l'art son autonomie, loin de toute narration psychologique ou illustrative. Il associe à la peinture pure une pensée cosmique et métaphysique, et il s'ouvre sur un monde nouveau. Le tableau devient un instrument qui définit l'existence comme équation absolue entre le monde extérieur et le monde intérieur. Il déploie un langage pictural particulier composé uniquement de formes élémentaires et parfaites de couleurs travaillées en aplats et de compositions en plans et en lignes. Il développe un espace sans limites et sans poids, un champ dynamique où circulent l'énergie et la tension entre les éléments. Les principes esthétiques du suprématisme se traduisent par des formes simples géométriques, des lignes épurées, une abstraction absolue. Le **Suprématisme***,* mouvement éphémère, ne finit pas de mesurer sa force d'impact tout au long du XXe siècle, dans les multiples débats et mouvements picturaux qu'il génère.

Figure 16 : Suprématisme Dynamique 1916

- **<u>«Architectones» et « Prouns » :</u>**

Dès la fin de la première décennie, Kazimir Malevitch va délaisser la peinture pour se vouer à des recherches architecturales matérialisées par des maquettes en plâtre intitulées «**Architectones**», 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 sera une source d'inspiration pour l'architecte **El Lissitzky** (1890-1941) qui élaborera 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.

El Lissitzky propagera le suprématisme et le constructivisme à Berlin. Il s'installera en URSS à la fin des années 1920 où il participe à des projets d'aménagement de pavillons soviétiques pour des expositions internationales.

Figure 17: Architectone Gota (1923)

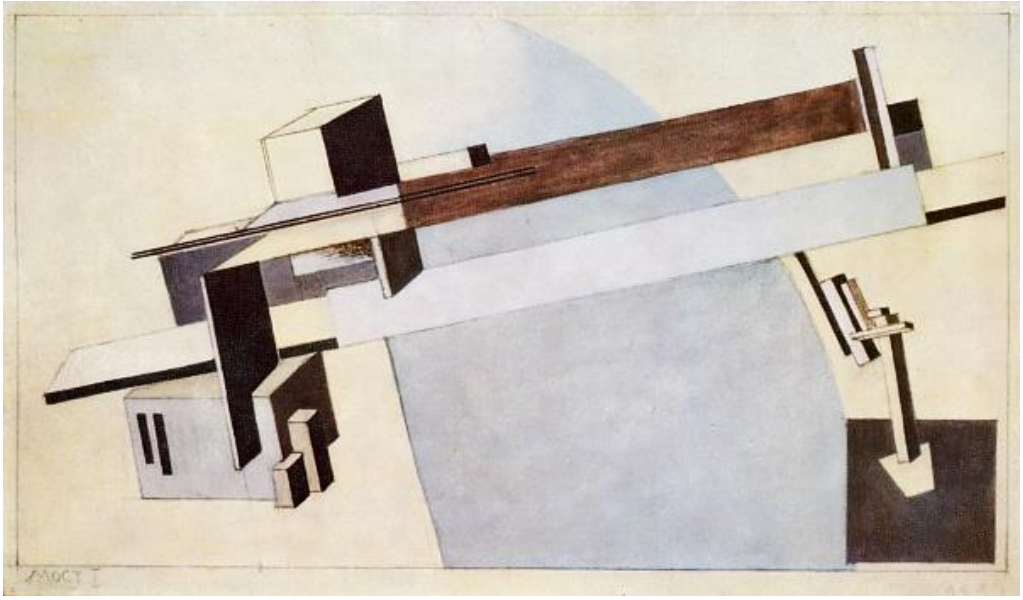


Figure 18: EL Lissitzky, Proun 1A, Bridge I, 1919

III. Le constructivisme russe :

En élargissant les préceptes des suprématistes, les constructivistes posent la construction comme processus d'élaboration à la fois plastique et réel. Ils réalisent des œuvres prenant de plus en plus en compte la réalité concrète, proposées comme modèles pour la société nouvelle.

La pensée unitaire et totale de l'art conduit les artistes à s'intéresser aussi bien à la peinture, qu'à la sculpture et à l'architecture. Ils appliquent les principes formels de l'abstraction à l'ensemble de la société. L'espace conceptuel et plastique du constructivisme englobe tous les domaines de l'existence et le cadre global de l'environnement à toutes les échelles : urbanisme, architecture, mode, design, sculpture, photomontages…

Si le suprématisme proposait un **art subjectif, sans entraves esthétiques**, les postulats du **constructivisme** étaient les mêmes que ceux des mouvements contemporains, comme le cubisme et, tout particulièrement, le futurisme : l'art classique et bourgeois était rejeté au profit d'un nouveau langage fondé sur la technologie et l'industrie. Le constructivisme voulait **unir l'art et le peuple, construire un nouvel art pour une nouvelle société** et s'est donné comme objectif de **« trouver l'expression communiste des structures matérielles »,** ce qui présupposait, pour l'artiste, un fort engagement dans un processus social, économique et esthétique.

Pour exposer le constructivisme **Alexander Rodtchenko** (1891-1956) écrira, en 1921 : « ***l'art est mort. Cessons notre activité spéculative… Le domaine de la réalité est celui de la construction pratique ».*** Il rejoint, en 1925, le Front révolutionnaire des arts dirigé par Maïakovski ; dans les années 1930, il réalisera des albums photographiques à la gloire de l'URSS.

C’est à partir d’outils tels que compas et règles que s’élabore le langage plastique de **Rodchenko**, rapidement annexé par le ***constructivisme*** et l’art industriel au service de la société issue de la Révolution d’Octobre. L’Avant-garde artistique composée de poètes, cinéastes, photographes, peintres, architectes, publicitaires diffuse ses idées et se structure au sein de la revue *Lef* dirigée par **Maïakovski.** Des constructeurs sculpteurs comme **Tatline, Gabo, Pevsner** ou encore des graphistes comme **El Lissitzky**, utilisent les conquêtes formelles du cubisme et du suprématisme et les **transposent dans les Arts appliqués**. Le 5 août 1920, **Gabo et Pevsner** publient à Moscou le *Manifeste du réalisme* que l’avenir a retenu comme le *Manifeste du Constructivisme.*

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 en 1926 (ingénieur **Chouhov**).

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. Jusqu’au milieu des années 1920, plusieurs projets à l’image de **la Tour de Tatline**, vont ouvrir la voie du renouveau, pour la plupart ils resteront toutefois au stade du projet.

a. Les projets d'architecture :

Inspirés par l’idéalisme de la révolution et tout en compensant la rude réalité quotidienne, les architectes soviétiques des années vingt vont dans une frénésie démesurée s’atteler à la formulation de nombreux projets qui à priori seront destinés à rester sur le papier. Si les projets d'architecture de Malevitch, seront d’une sobriété remarquable les projets des constructivistes soviétiques parviendront durant un temps relativement court à la maîtrise d'un langage architectural fondamentalement neuf.

i. Vladimir Tatline et le monument à l’IIIème internationale (1919-1920), œuvre utopique emblématique du constructivisme :

L’enthousiasme devant les nouvelles possibilités qu’ouvre l’idée d’une architecture dynamique et illustrant la nouvelle voie artistique se traduit par le projet optimiste de Tatline (1919) pour le bâtiment-monument à l’IIIe Internationale. Trois formes « élémentaires » [**cube, cône et cylindre**] sont inscrites à l’intérieur d’une gigantesque spirale de 400 mètres qui, de surcroît, devait tourner sur son axe !

Représenté en maquette, pour le troisième anniversaire de la Révolution d'octobre en 1920, 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.

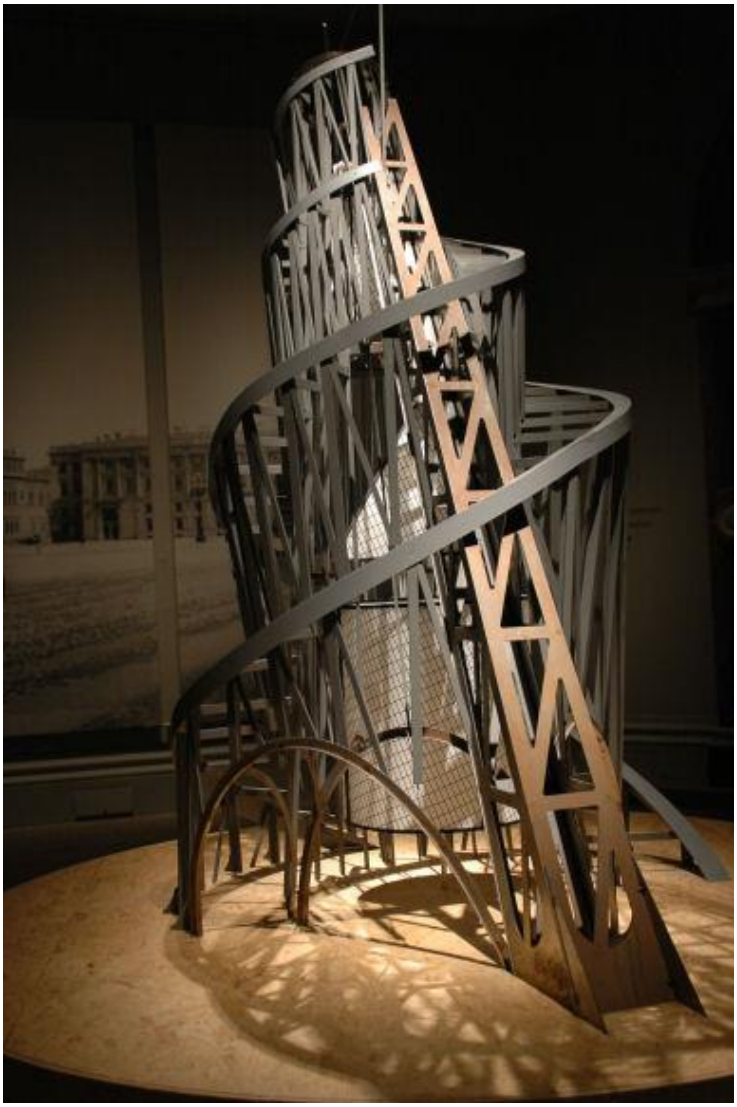


Figure 19 : Vladimir Tatline, Tour le monument à la III° Internationale, 1919.

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, 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. Destiné à accueillir le siège de l'Internationale**,** il représente pour l'artiste **une allégorie de la Ville qui regroupe les peuples sous la bannière du communisme.**

Le projet irréalisable restera toutefois une référence utopique dans le domaine du constructivisme et fera de Tatline le chef de file du mouvement constructiviste.

ii. Les frères Vesnine :

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.

L'application de ces principes théoriques sera mise en œuvre dans deux projets d'**Alexandre Vesnine** (1883-1959), associé avec ses deux frères, **Léonide(**1880-1933) et **Victor**(1882-1950) : le projet de concours pour le Palais du Travail à Moscou (1922-1923) et le projet de concours pour les bureaux de la Leningradskaïa 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.

Figure 20: Le club des travailleurs de Zouïev, 1927

iii. Les condensateurs sociaux : les clubs ouvriers (Melnikov), les maisons-communes (Moisej Guinzburg) :

L'opposition aux modèles architecturaux prérévolutionnaires : « *l'immeuble de rapport, l'hôtel particulier*,….» découlant des conditions sociales,

techniques et économiques d'avant la révolution amènera des architectes comme **Alexandre Vesnine** et **Moisej Guinzburg,** tous deux membres de L'Association des architectes contemporains (O.C.A.), à proposer de nouvelles configurations architecturales. La transformation des modes de vie par le renouveau des formes architecturales et donnera naissance à de nouveaux types d'habitat communautaire, de nouveaux types de club, de comité exécutif, d'usine nouvelle, etc..… sensés instaurer pratiques plus collectives qui deviendront les « **condensateurs de la culture socialiste**» (par analogie avec le condensateur électrique). 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** (Golossov, 1928).

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 déplacement 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** », fera 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'elles 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 chambre.

Parmi des solutions construites plus modérées (qui intègrent encore des séjours et des cuisines), il faut citer l'immeuble **Narkonfim** [(*version soviétique de la cité radieuse*)(1928-1929)] construit par **Moisej Guinzburg**. Ce dernier applique les « **Cinq points » de Le Corbusier** à un immeuble qui contient aussi des équipements communautaires, une agrégation verticale extrêmement originale des différents appartements, et une distribution par des coursives éclairées latéralement, dispositif censé induire des pratiques sociales**.** Le couloir de desserte éclairé peut devenir une sorte de forum où pourront se dérouler les échanges sociaux collectifs. **La dimension sociologique est pour la première fois, introduite dans la recherche urbanistique**.

iv. Konstantin Melnikov (1890-1974) et le pavillon de 1925 :

Une autre des premières réalisations soviétiques remarquables est le pavillon construit par l'architecte **Konstantin Melnikov** (1890-1974) dans le cadre de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs à Paris, en 1925. Malgré sa modestie, ce pavillon, dont l'objectif premier sera la diffusion des idéaux soviétiques, fit sensation par sa forme dépouillée et par la force de

son expression. La composition du plan reposera 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 amenant 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 oblique.

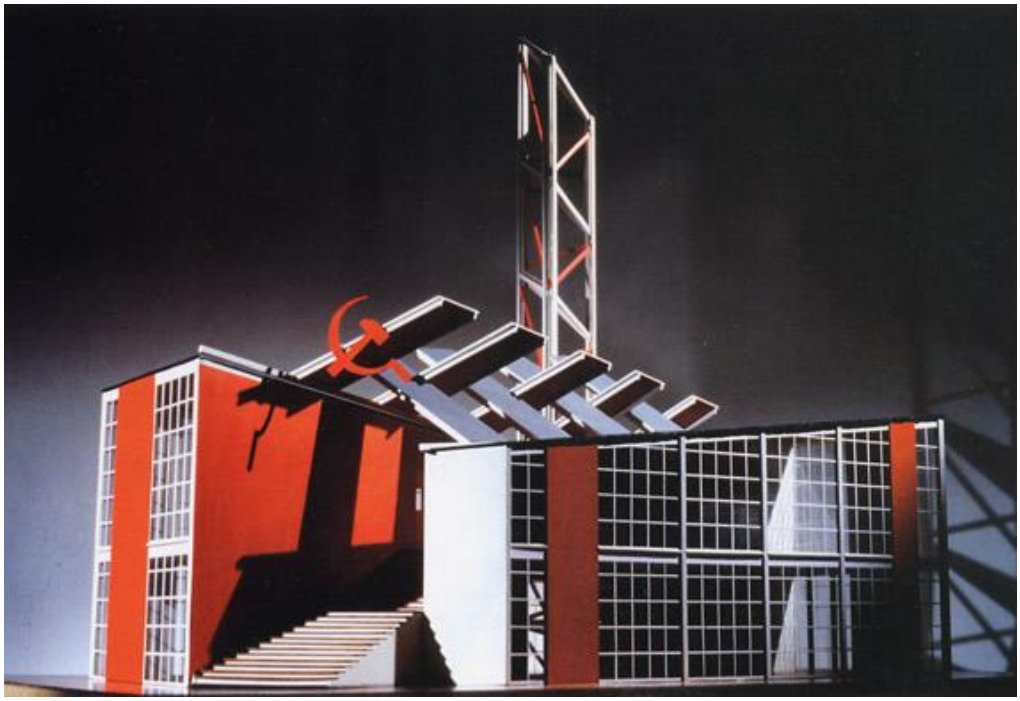


Figure 21 : URSS Pavillon, Konstantin Melkinov

La structure employée 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 les techniques de construction. Par ailleurs, c'est un choix économique, le pavillon étant éphémère, facilement démontable il ne devait pas induire des frais de construction élevés inutiles.

Paradoxalement, c'est dans cet aspect « low-tech » que réside une partie de la 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.

v. Enseignement et pratique :

Les fréquents contacts des artistes russes avec le milieu allemand contribuèrent à la diffusion rapide des idées constructivistes en Europe. Plusieurs architectes occidentaux vont construire de grands ensembles pour le jeune État socialiste : Le Corbusier réalise sa première grande construction à Moscou, le Centro Soyouz (1930). En 1921, l'exode des

artistes russes commence : Kandinsky, Gabo, Pevsner, El Lissitzky et Malevitch trouvent en Allemagne un terrain propice à leurs idées. Les expositions berlinoises de 1922, 1923 et 1927 font connaître aux artistes européens l'avant-garde du constructivisme russe.

C'est au Bauhaus que les nouvelles idées de l'après-guerre deviennent une synthèse, marquée par la réussite totale d'un enseignement tourné vers le rationnel et le fonctionnel. Les bases de cet enseignement avaient été jetées en 1920 par le **Vhutemas** de Moscou où enseignaient Kandinsky, Vesnine, Pevsner et Malevitch.

L'association des nouveaux architectes se crée à Moscou en 1923. En 1926, paraît à Moscou le premier numéro de la revue du constructivisme architectural ***Architecture contemporaine*.**

Lié à une nouvelle conception **esthétique celle de la forme utilitaire**, le constructivisme favorisera le développement du « design » des stylistes, posera les bases de la typographie moderne et fondera la technique du photomontage. Le succès du constructivisme se manifestera par son influence au **Bauhaus**. Dans l'histoire de l'art moderne, le rôle du constructivisme **est déterminant puisqu'il ne s'agit pas d'un style ni d'une esthétique mais d'un mode de raisonnement**. Parce qu'elle avait su concrétiser les principes de la première abstraction, cette nouvelle logique, surgie comme une riposte à l'esthétisme historique, a été la première école optimiste dans l'art contemporain, dont le but était de donner une nouvelle logique plastique à la civilisation du XXe siècle. Cette logique aura des liens très étroits avec les sciences exactes et la méthodologie structuraliste avec laquelle elle présentera de nombreuses similitudes. Le constructivisme placera en premier lieu la notion de structure qui, à la même époque, sera mise en valeur par la linguistique structurale de **Ferdinand de Saussure** et par l'ethnologie de **Marcel Mauss**.

IV. La fin du constructivisme russe :

Guère apprécié par les autorités communistes, le constructivisme ne débouchera pas sur une production unitaire, mais sur des propositions aussi diverses que les peintures d'**El Lissitzky** (1890-1941), les sculptures des frères **Antoine Pevsner** (1886-1962) et **Naum Gabo** (1890-1977), les œuvres de **Vladimir Tatline** (1885-1953).

En architecture, les artistes constructivistes apportèrent des solutions formelles audacieuses et pleines de vigueur, comme celles d'**El Lissitzky**, de **Malevitch** et de **Melkinov** et des projets d'urbanisme exprimant le dynamisme créatif de la révolution.

A partir de 1921, une relative reprise en mains du monde artistique s'opère et tous les organismes culturels existants passent sous le contrôle plus ou moins direct du Parti. Un certain nombre d'artistes choisissent l'exil En

1922, Staline devient secrétaire général du Parti. Il met progressivement en place les ressorts du totalitarisme.

Dès 1922, sont bannis par décret 25 « **penseurs idéalistes** ». **Vladimir Maïakovski**, dont la vie se résume à « ***la contradiction d'un contestataire qui s'est retrouvé au service d'un régime qui exclut toute contestation*** » se suicidera à Moscou en 1930.

Kazimir Malevitch (1879-1935) prendra la direction du musée de la Culture artistique Petrograd en 1923, pour être relevé de ses fonctions en 1926. Il voyagera en Europe pendant quelques années avant d'être emprisonné en 1930 pour « liaison avec l'étranger ».

Vassily Kandinsky (1866-1944) sera vice-président de l'Académie de Russie des Sciences artistiques en 1921 il quittera la Russie définitivement la même année et s'installera en Allemagne (Bauhaus).

En 1930, l'Institut des professeurs rouges déclare que « ***tout le travail théorique doit prendre pour base les déclarations de Staline*** ». La propagande stalinienne des années 1930 s'appuie sur l'utilisation systématique des médias, tous sous contrôle étroit du pouvoir, mais aussi sur un l'art dont le but doit être « **d'élever le niveau de conscience des masses** ». L'artiste a une fonction sociale définie de manière normative.

Le réalisme socialiste sera promu comme art officiel par le régime. Il se consacrera à la représentation, par les différentes formes d'art du socialisme soviétique affirmé comme unique idéal. La propagande imposera la glorification des héros prolétariens : soldats, ouvriers

Les avant-gardes seront dénoncées et écartées des lieux d'exposition. C'est une époque de tension extrême : arrestation des opposants au stalinisme, dissolution des associations prolétariennes (1932), assassinats et procès (1936). En 1932, l'école constructiviste de Vladimir Tatline (1885-1953) est démantelée par l'Union des architectes prolétariens.

Les artistes qui travaillent encore en URSS dans les années 1930, doivent, même s'ils croient encore à la révolution et à l'avant-garde, se conformer aux stricts canons de l'art officiel. Le **Constructivisme** sera déclaré contre-révolutionnaire, interdit en peinture, en architecture, en sculpture, en arts appliqués.

La chape stalinienne du *Réalisme socialiste* s'emploiera à faire oublier ce «moment d'égarement».