

Université de Montréal

L'espace comme matériau :
L'architecture moderne et le complexe du Bauhaus à Dessau

Par Marilyne Desjardins

Département d'histoire de l'art et des études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.) en histoire de l'art

Février 2016

© Marilyne Desjardins, 2016

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
L'espace comme matériau : L'architecture moderne et le complexe du Bauhaus à Dessau

Présenté par :
Marilyne Desjardins

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Irena Latek, président-rapporteur
Suzanne Paquet, directeur de recherche
Emmanuel Château-Dutier, membre du jury

Résumé

L'espace urbain et l'espace architectural font partie de notre quotidien. Nous vivons cette spatialité sans nécessairement la prendre en considération, elle appartient à nos habitudes de déplacement. Dès le milieu du 18^e siècle, la ville et l'architecture seront témoins de nombreuses transformations novatrices. L'espace moderne développera un nouveau langage, qui nous est aujourd'hui familier. Cette analyse s'intéresse donc à la transformation subie par l'architecture et plus largement par la ville, et aux répercussions que l'arrivée de nouveaux matériaux ainsi que de nouvelles technologies aura sur le bâti. C'est dans cette optique que le mémoire s'intéresse au complexe architectural du Bauhaus de Dessau. Située au nord de l'Allemagne, la petite ville de Dessau aura été la plateforme de grands changements architecturaux. Également, nous nous intéressons aux interactions entre les différents acteurs occidentaux (philosophes, artistes et architectes) oeuvrant à la même époque afin de réfléchir ces influences sur le développement des recherches architecturales de Walter Gropius et plus précisément, celui de son ensemble de Dessau.

Mots-clés : Espace urbain, modernité architecturale, phénoménologie, Walter Gropius, Bauhaus de Dessau.

Abstract

The urban space and architectural space are part of our everyday life. We live this spatiality without necessarily taking it into consideration, it belongs to our habits of movement. From the mid-18th century, the city and the architecture will witness many innovative transformations. The modern space will develop a new language that is now familiar to us. This analysis therefore focuses on the transformation undergone by the architecture, and more broadly, by the city, and on the impacts that the arrival of new materials and new technologies will have on the structure. It is in this perspective that the study takes an interest in the architectural complex of the Bauhaus Dessau. Located in northern Germany, the small town of Dessau has been the platform of major architectural changes. Also, we will focus on different interactions between the various western actors (philosophers, artists and architects) working in the same period, in order to consider the possible influences on the development of the architectural researches of Walter Gropius, and specifically, of his complex in Dessau.

Keywords : Urban space, architectural modernity, phenomenology, Walter Gropius, Bauhaus complex in Dessau.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	i
Abstract	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
Liste des figures	v
Remerciements.....	vii
INTRODUCTION.....	1
Révolution industrielle : vers l’habitation nouvelle	1
Montrer sa puissance par l’architecture.....	2
Naissance de la cité moderne : entre structure et espace.....	5
1. DÉVELOPPEMENT DE LA VILLE : LE LIEU ET L’ESPACE	11
1.1 La nouveauté de Paris.....	13
1.2 Henri Bergson.....	18
1.3 La corporéité de l’observateur.....	23
1.3.1 L’espace : tentative de définition	30
2. MANIFESTES ET DÉVELOPPEMENTS MODERNES URBAINS.....	35
2.1 Développements urbains modernes post-Haussmann	36
2.2 Le manifeste d’art: moteur de révolution architecturale	39
2.2.1 Le cubisme	41
2.2.2 Le futurisme	42
2.2.3 De Stijl.....	43
2.2.4 Le constructivisme	45
2.3 La nouvelle architecture	47
2.3.1 Frank Lloyd Wright et les États-Unis.....	50
2.3.2 Le Corbusier en territoire français.....	51
2.3.3 L’Allemagne, chef de file du milieu urbain	54

3. WALTER GROPIUS ET LA MODERNITÉ ARCHITECTURALE.....	58
3.1 Les usines Fagus ou l’omniprésence du verre.....	59
3.2 Le Pavillon central du Werkbund à Cologne	61
3.3 Le complexe du Bauhaus à Dessau	63
3.3.1 Les débuts du Bauhaus de Dessau.....	64
3.3.2 Le plan de l’ensemble.....	65
3.3.3 Les éléments de l’école	67
3.4 L’œil, le spectateur et le Bauhaus de Dessau	76
CONCLUSION	83
BIBLIOGRAPHIE	87
Figures	93

Liste des figures

Figure 1 | *The Crystal Palace, London*, Joseph Paxton, Photographie: John Edwin Mayall, 1851, Daguerreotype, Digital Library Federation Academic Image Cooperative.

Figure 2 | *Galerie des machines à l'exposition universelle de Paris de 1889*, Ferdinand Dutert et Victor Contamin, Photographie : Louis Rousselet, 1889, épreuve argentique, *L'Exposition universelle de 1889* par Louis Rousselet (Hachette, 1890).

Figure 3 | *Vue de la Tour Eiffel*, Gustave Eiffel, Marilyne Desjardins, 2014, épreuve numérique.

Figure 4 | *The Old Stairs*, Gustave Eiffel, Photographie : Kara Monroe, 2009, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/legalcode>.

Figure 5.1 | *Passage du Grand-Cerf, Paris*, Photographie : Marianne Raymond, 2013, épreuve numérique.

Figure 5.2 | *Passage parisien*, Photographie : Roxanne Bourdonnais, 2014, épreuve numérique.

Figure 6 | *Fagus-Werk Factory, Alfeld an der Leine*, Walter Gropius, Photographie : Hans Wagner, 1911, épreuve argentique 28,6 x 23,2 cm © Bauhaus Archive / Museum of Design, Berlin.

Figure 7.1 | *Werkbund Pavillon, Werkbund Exhibition, Cologne*, Walter Gropius, Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn.

Figure 7.2 | *Werkbund Pavillon, Werkbund Exhibition, Cologne*, Walter Gropius, Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn.

Figure 8 | *Dessau : Bauhaus Aerial view, 1926*, Walter Gropius, Artists Rights Society (ARS), New York / VGBK, Bonn.

Figure 9 | *Masters' Houses, Double House Northwest Side (Kandinsky-Klee)*, Walter Gropius, Photographie: Lucia Moholy, 1926, épreuve argentique, Bauhaus-Archiv Berlin.

Figure 10 | *Bauhaus Building Dessau from North-West*, Walter Gropius, Photographie: Lucia Moholy, 1926, épreuve argentique, Bauhaus-Archiv Berlin.

Figure 11 | *The Bauhaus*, Walter Gropius, Photographie: Wayne Andrews, 1980, épreuve argentique.

Figure 12 | *Complexe du Bauhaus à Dessau, vue de l'angle de l'aile des ateliers*, Walter Gropius, Photographie: Marilyne Desjardins, 2014, épreuve numérique.

Figure 13 | *Vue de l'intérieur de l'escalier vue nord du complexe du Bauhaus de Dessau*, Walter Gropius, Photographie : Marilyne Desjardins, 2014, épreuve numérique.

Figure 14 | *Vue de l'intérieur de l'escalier vue nord du complexe du Bauhaus de Dessau*, Walter Gropius, Photographie : Marilyne Desjardins, 2014, épreuve numérique.

Figure 15 | *Vue de la passerelle du complexe de Dessau*, Walter Gropius, Photographie : Marilyne Desjardins, 2014, épreuve numérique.

Figure 16 | *Vue de l'entrée nord du complexe du Bauhaus de Dessau*, Walter Gropius, Photographie : Marilyne Desjardins, 2014, épreuve numérique.

Remerciements

L'écriture d'un mémoire demande une rigueur et une concentration qui m'aurait été impossible sans le soutien de mes proches. Je souhaite ainsi prendre quelques instants afin de les remercier.

Je souhaite tout d'abord remercier chaleureusement ma directrice de recherche, Suzanne Paquet, pour sa rigueur, sa disponibilité et son support. Merci d'avoir pris le temps, plus de temps qu'à l'ordinaire, afin que mon mémoire arrive à bon port.

Merci à mes parents, Suzanne et Gilles, ainsi qu'à mon frère Éric. Votre écoute, malgré que tout ça puisse sembler très abscons, aura été la clé de cette rédaction. Merci à Marianne et Virginie avec qui les moments de « groove » ont permis à ma tête de prendre quelques moments de répit.

Merci à Nadège qui a fait preuve d'un support héroïque quotidien depuis plus de deux ans.

Merci spécialement à Thibault, dont le soutien malgré la distance m'aura permis de préserver au-delà des embuches.

Je souhaite finalement remercier Marie-Gabrielle, fidèle complice dans ce travail ardu. Ta présence, ton écoute et ton sens de l'humour hors du commun m'ont permis de garder une santé stable durant le processus. Je te dois en très grande partie mon mémoire.

« Saisir la vie en tant que complexe global, n'admettre aucune séparation, est un des impératifs de notre époque qui méritent le plus d'efforts. »

-Siegfried Giedion, *Construire en France, en fer, en béton*, p.3

« Le but essentiel de toute activité plastique est de construire »

-Manifeste du Bauhaus, 1919

INTRODUCTION

« L'architecture est une indication infaillible de ce qui s'est véritablement passé à une époque donnée » (Giedion 46 : 2000). La perpétuelle question de la place de l'architecture dans nos vies est ainsi résumée parfaitement par l'historien de l'art et de l'architecture Siegfried Giedion, qui est loin d'être l'unique intellectuel à s'intéresser à cette problématique ; de nombreux théoriciens se pencheront sur cette question. La nécessité de l'humain de s'abriter oblige celui-ci à faire de l'architecture l'une de ses principales préoccupations. Depuis les premières habitations, les maîtres du bâti recherchent des solutions afin d'améliorer les conditions de vie des occupants au moyen de nouvelles techniques, toujours plus efficaces. Les nouveaux savoirs des architectes et des ingénieurs se sont développés à travers les époques, à chaque génération apportant son lot d'innovations.

L'arrivée des nouveaux matériaux dans le domaine de l'architecture permet de tracer l'évolution de la modernité urbaine. L'acier et le béton armé, pour ne nommer que ceux-là, auront une influence considérable dans l'apparition de nouvelles méthodes de construction. Ces changements dans la technique provoquent de nombreux bouleversements dans la société, particulièrement en ce qui concerne le rythme du développement des villes. Grâce à ces nouveaux procédés de construction, les milieux urbains se développent à une vitesse effarante au cours du 19^e siècle en Europe. Afin de comprendre les répercussions de ces nouveautés techniques sur l'architecture, il importe de tracer les connexions possibles entre l'appropriation de nouveaux procédés de construction et le développement de la société moderne.

Révolution industrielle : vers l'habitation nouvelle

Le début du 19^e siècle apporte un vent sans précédent de nouveautés techniques dans de nombreux pays, notamment en Grande-Bretagne. Force mondiale sur tous les plans, la nation anglaise domine l'Occident depuis les deux derniers siècles (Frampton 2006: 20). Cette prédominance aux points de vues économique et militaire entraîne la nation à expérimenter en premier les changements modernes. En moins d'une cinquantaine d'années, la nation britannique passe d'une communauté agraire à une société industrielle. L'une des premières conséquences de ce changement est le « boom » ferroviaire vécu dans les années 1840. Comme l'historien

Kenneth Frampton le souligne dans son *Histoire critique de l'architecture moderne*, l'Angleterre connut à cette période une explosion de sa démographie jusque-là jamais vécue (Frampton 2006 : 21). En reliant les grands centres avec les campagnes proches, le chemin de fer facilite le déplacement de la population à l'extérieur des centres urbains, ce qui ne l'empêche pas de bénéficier des ressources de la ville. Le développement du chemin de fer transforme ainsi le territoire, permettant un développement entièrement nouveau, plutôt axé sur l'étalement urbain.

Une autre découverte qui accéléra le rythme de la construction en Angleterre, le béton armé, s'avère révolutionnaire. Dès 1870, seulement dix années après sa première utilisation, ce nouveau matériau se retrouve partout en Europe et en Amérique. De nombreux travaux sont entrepris avec celui-ci dans divers pays, dont la France. En Angleterre, malgré les nombreux progrès réalisés, on dut attendre le génie technique français pour que l'utilisation du béton armé devienne systématique. Les frères Perret, architecte et ingénieur travaillant à Paris, réalisent leur première construction entièrement constituée de béton en 1903-1904 avec l'Immeuble du 25 bis de la rue Franklin. À partir de cette période, les structures porteuses en béton deviennent chose courante. De même, l'acier est rapidement utilisé par les architectes et les ingénieurs. La mise au point d'une nouvelle technique de fabrication transformant la fonte en acier, vers les années 1880, permet une baisse du coût de sa production et ainsi, accélère sa généralisation. Ses propriétés de résistance et de pérennité font de lui une découverte dans le milieu de la construction. Utilisés sur de nombreux chantiers, l'acier et le béton sont deux matériaux incontournables, présents dans les plus grandes constructions modernes.

Montrer sa puissance par l'architecture

Les années qui suivirent le début de la Révolution industrielle sont empreintes d'un développement architectural sans précédent. L'arrivée de l'acier et du béton armé fait reculer les limites de la construction de l'époque. Afin de présenter l'avancement de ces prouesses techniques, un nouvel événement international fait son apparition au milieu du 19^e siècle, l'exposition universelle. Ces foires ont comme objectif principal de montrer l'ouverture de la nation au monde à travers une exposition d'une dimension monumentale (Bois 2014). Le pays hôte souhaite dévoiler ses avancées techniques de toutes sortes, présentées sous forme de vitrine technologique. La première de ces expositions internationales ouvre à Londres le 1^{er} mai 1851 sous le nom « Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations ». L'idée fondamentale

de cette exposition est de présenter au monde les avancées de l'Angleterre dans le domaine des arts et des sciences. Plus de 6 millions de visiteurs viendront la découvrir en moins de 6 mois. Son succès est en grande partie dû au Crystal Palace (fig. 1), construit pour l'occasion par Joseph Paxton. Érigée dans Hyde Park en plein cœur de Londres, l'incroyable structure impressionne et ébahit rapidement l'Occident. Construit à partir des matériaux innovants que sont le fer et le verre, le monument s'inscrit clairement comme un enfant de la Révolution industrielle ; le Palace est l'un des premiers édifices utilisant exclusivement ces deux matériaux. Avec plus de 70 000 mètres carrés de verre uniquement pour le plafond de la structure, le palais de cristal brille par sa transparence. L'effet de limpidité qui se dégage de la structure vient changer l'expérience du visiteur ; autant à l'intérieur qu'à l'extérieur du bâtiment on peut vivre la composition dans son ensemble. L'historien Alfred Gotthold Meyer souligne en 1907 (2005 :77), à propos de cette architecture, qu'elle signifie l'arrivée d'une « nouvelle valeur de l'espace » qui prend forme. Constitué de pièces préfabriquées, le palace fut assemblé directement sur le chantier. Cette nouvelle méthode de construction permet d'ériger très rapidement le bâtiment et, ainsi, de réduire considérablement les coûts. Ce concept de rentabilité devient rapidement le *modus operandi* de la construction moderne (Meyer 2005: 85). Ainsi, le Crystal Palace montre au monde entier la longueur d'avance industrielle du Royaume-Uni à cette période. En somme, c'est la première fois qu'on peut voir aussi clairement les avancées techniques issues de la Révolution industrielle. Plusieurs pays industrialisés se lancent en compétition avec le géant anglais dans les années qui suivent.

La France, éternelle rivale du Royaume-Uni, tente quatre ans plus tard de réaliser une exposition aussi grandiose. Dans le *Rapport sur l'exposition universelle de 1855*¹, la commission mise en place pour en faire un bilan explique que dès 1851, la population française réclamait une exposition semblable à celle de Londres. Une course à l'excellence était alors déclenchée entre les deux nations. Afin d'égaliser les avancées de Londres, le Palais des Beaux-Arts et le Palais de l'industrie de Paris sont les deux grands monuments présentés aux visiteurs pour cette deuxième exposition universelle. Toutefois, moins à la hauteur au point de vue du renouvellement technique que le Royaume-Uni, c'est uniquement en 1889 que Paris dépasse les progrès de Londres et impressionne le monde. S'échelonnant sur six mois, l'exposition universelle de 1889

¹ Ce rapport fut écrit par le président, le prince Napoléon à l'Empereur de France de l'époque, Napoléon III. Il avait pour but de faire état de la situation de l'Exposition, autant les réussites que les ratés. (1855 : 3)

attire plus de 32 millions de visiteurs, soit cinq fois plus que celle de la capitale anglaise. Bien que les moyens de transport aient évolué et que la population ait considérablement augmenté, faisant accroître l'intérêt pour ce type d'évènements, les chiffres n'en restent pas moins surprenants. Deux éléments principaux attirent l'attention lors de cette exposition.

Édifice incontournable de l'exposition, la Galerie de Machines (fig. 2) atteint une nouvelle ampleur architecturale. Comme explique Alfred Gotthold Meyer, dans *Construire en fer : Histoire et Esthétique*, sur le plan de la construction, cet édifice reste une « plus grande nouveauté que le Palais de Londres » (Meyer 2005:107). Les techniques de construction, des piliers de fer placés en périphéries du bâtiment et ainsi libérant entièrement la surface du sol, sont entièrement nouvelles dans le monde architectural. L'auteur Siegfried Giedion analyse la Galerie des Machines dans le même sens que Meyer, en plaçant l'emphase sur l'innovation de cette architecture : « le volume de cet espace couvert ainsi dégagé représentait une victoire inouïe sur la matière » (Giedion 2000 :53). Réalisé par Ferdinand Dutert et Victor Contamin, ce palais des machines impressionne tout particulièrement par sa qualité technique qui permet de dégager un espace immense au sol, mélangeant solidité et équilibre, sans nécessiter aucun pilier central. Ce bâtiment sera décrit par plusieurs, dont Meyer (2005 :109) et Giedion (2000 :53), comme l'un des monuments majeurs de toute l'architecture du 20^e siècle. Initialement réalisé afin de présenter les progrès techniques connus en France depuis la Révolution de 1789, le « Palais de Paris » représente concrètement la mentalité du présent, celle d'une société pleinement entrée dans la Révolution industrielle. Le deuxième monument significatif de cette exposition universelle est sans équivoque la Tour Eiffel (fig. 3). Étonnant le monde, en premier lieu par les proportions de la Galerie, la France repousse les limites de la technique cette fois-ci en hauteur. Sous la direction de Gustave Eiffel qui affirme et souhaite la tour la plus haute qu'aient jamais élevée les hommes (Ragon 1986 : 229), la France entame en 1887 la construction de ce monument qui avait comme destinée d'être démonté après l'événement. Bien que son esthétique n'ait pas fait l'unanimité auprès des Parisiens à l'époque de sa construction, la réalisation de 312 mètres de haut reste l'une des merveilles des constructions en fer, par sa technique.

Les expositions universelles, bien plus que de simples vitrines, sont aussi instigatrices de nombreux changements au point de vue de la technologie. Ces événements, attirant les regards du monde entier, stimulent les ingénieurs et les architectes à repousser les limites du connu et du construit. Grâce aux avancées technologiques proposées dans ces foires, de nouveaux enjeux

prennent place dans la vie quotidienne des nations industrialisées. Les trois bâtiments que nous avons décrits mettent de l'avant, et d'une manière complètement nouvelle, les conceptions d'espace et d'interpénétration entre intérieur et extérieur, que nous aborderons tout au long du mémoire. Ces innovations influenceront énormément les architectes européens et deviendront de plus en plus présentes dans l'architecture moderne.

Naissance de la cité moderne : entre structure et espace

Simultanément aux grandes démonstrations de technique et d'ingénierie présentées au 19^e siècle, un problème se présente aux yeux des spécialistes du bâtiment. La configuration des villes ne semble plus être appropriée aux changements majeurs connus par la société depuis plusieurs années. L'explosion de la démographie dans les grandes villes européennes, généralement conçues selon un modèle médiéval, pose plusieurs difficultés. Ces problèmes font l'objet de nombreuses remarques, résumées par l'urbaniste français Pierre Lavedan dans son ouvrage *Histoire de l'urbanisme* : « L'histoire des grandes villes au 19^e siècle est celle d'une maladie » (1959 :53). Afin d'améliorer les conditions de vie de la population toujours croissante, les villes doivent s'attaquer à des problèmes entièrement nouveaux. Il n'est plus question de pratiquer un urbanisme empreint d'esthétique comme il était de mise à la Renaissance ; l'utilitarisme devient le mot d'ordre. Les nouveaux matériaux développés au cours du siècle sont mis à profit. La circulation de l'air, l'hygiène et l'habitat seront au cœur des préoccupations repensées pour les milieux urbains au cours du 19^e et 20^e siècle.

Grâce à l'apparition des matériaux issus de la révolution industrielle tels le béton armé, l'acier et le verre, les urbanistes détiennent désormais les outils nécessaires à la réalisation des villes nouvelles. C'est à partir de cet instant qu'on voit se définir les premiers contours de la cité moderne. Lorsqu'on pense à une ville représentant la modernité, l'image qui vient généralement à l'esprit est celle de Paris. Les nombreux changements vécus par la capitale française durant le 19^e siècle font sans conteste de celle-ci l'emblème de la modernité. Bien évidemment, d'autres villes européennes telles Barcelone et Vienne, pour ne nommer que celles-là, ont subi de transformations durant la même période. Toutefois, Paris reste exemplaire à cet égard. Ces transformations débutent sous le Second Empire, en 1852, soit un an après la première exposition universelle de Londres. L'empereur Napoléon III charge le Baron Georges Eugène Haussmann, alors préfet de Seine, de la mission de transformer la ville. Haussmann a pour tâche d'assainir et

d'embellir l'espace urbain de la capitale qui possède toujours la même forme qu'au Moyen Âge. Le travail est de taille ; les travaux s'échelonnent sur presque 20 ans et le paysage urbain s'en trouve profondément modifié. Les égouts et les aqueducs sont entièrement réhabilités et agrandis. Un règlement concernant les façades est imposé, créant l'image classique et uniforme que nous avons aujourd'hui de Paris. Toutefois, les plus grands changements résident dans le développement des voies de circulation et des espaces verts.

Comme l'explique Lavedan (1959 :72), les plans de la ville de Paris n'étaient pas contrôlés, avaient été laissés au hasard durant le Moyen Âge, offrant très peu de lieux publics à la disposition de la population. Sous l'égide de Haussmann, les améliorations de la capitale sont donc axées sur la création d'espace. Par l'assainissement de ses rues, la capitale voit son espace urbain entièrement renouvelé. Ce nouvel aménagement de la ville donne désormais une place importante aux parcs et aux places publiques. Michel Ragon nous explique, dans son *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme moderne* (1986 :57), que c'est également à cette époque que naît l'idée de faire circuler les véhicules et les piétons sur des voies distinctes. Ultimement, cette prise en compte de l'homme en tant que marcheur dans la ville, plus uniquement piéton d'un point de vue utilitaire, mais également pour le loisir de la promenade, devient omniprésent et de nouveaux espaces sont ainsi créés et aménagés en conséquence.

Les développements connus à Paris et à Londres au milieu des années 1800 demandent plusieurs années avant d'influencer les autres capitales européennes. L'Allemagne, pour sa part, connaît un développement urbain tardif comparativement à ses voisins. L'industrialisation du pays ne débute qu'à partir de 1860. Toutefois, en seulement 20 ans, un vent nouveau souffle sur l'Allemagne, transformant le pays en une machine industrialisée rattrapant par la même occasion tout le retard accumulé. Une prospérité jusque-là inconnue s'installe. Siegfried Giedion nous explique la modification profonde connue par l'Allemagne: « Les années 70 avaient été marquées par un effort considérable pour rattraper le développement industriel d'autres pays. Vers 1900 se révélèrent, brusquement, des tendances à récupérer le retard pris dans le domaine esthétique. » (2004 :281). Grandement influencés par les développements urbains vécus par les deux grandes puissances européennes, de nombreux architectes et ingénieurs allemands se lancent dans une course vers l'excellence. Peter Behrens (1868-1940) fait partie de ce mouvement. Connu pour sa participation au développement de l'architecture moderne en Allemagne, Behrens n'hésite pas à repousser les limites connues. Son utilisation des matériaux comme le verre et l'acier fait de lui le

pionnier d'une manière de construire complètement différente jusque-là. De plus, sa qualité de pédagogue et de mentor le précède; plusieurs sommités de l'architecture passent dans l'atelier de Behrens afin de recevoir une formation. Grâce à son enseignement et à son apport de nouveautés au monde architectural allemand, il influence de nombreuses générations d'architectes, dont celle de l'architecte dont le corpus est analysé dans ce mémoire, Walter Gropius (1883-1969). Apprenti durant plusieurs années dans le cabinet de Behrens, Gropius évolue dans un environnement moderne qui l'inspire dans ses propres recherches architecturales. Également, la présence grandissante des réflexions sur l'espace, autant dans la nouvelle facture architecturale de son maître, que dans les théories qui apparaissent à cette époque, marque énormément Gropius. De plus, la remise en forme des grandes capitales vécue au milieu du 19^e siècle transforme à jamais le milieu urbain et la façon de vivre la ville. Ces réflexions sur l'espace urbain seront le point de départ exploité par le jeune architecte dans ses propres recherches.

Dans cette perspective, notre mémoire vise à démontrer comment les théories de l'espace ont influencé la pratique des architectes oeuvrant au début du 20^e siècle, particulièrement celle de Walter Gropius. Reconnu aujourd'hui comme l'un des architectes les plus influents de sa génération, Gropius est un homme de son époque. Inspiré par les développements urbains et leurs répercussions sur les avancés architecturales, le jeune architecte tente, dans ses constructions, d'appliquer ces nouveautés techniques. Une grande partie de notre recherche prend appui sur des théories de l'espace développées à partir du début du 19^e siècle et qui auraient influencé l'architecture du siècle suivant. Des auteurs, tels Siegfried Giedion qui analysent l'espace en fonction de la vitesse, additionnant mouvement et temps, contribueront à comprendre l'engouement de l'époque pour ces théories. D'autres auteurs comme Henri Bergson et Maurice Merleau-Ponty s'intéresseront davantage à la place du corps dans l'espace, en lien avec les théories de la phénoménologie. Ces deux conceptions de l'espace aideront à développer notre argumentaire.

Afin d'observer l'importance du développement de l'espace dans l'architecture moderne, nous déployons notre recherche autour d'un édifice que Siegfried Giedion (2000 :281) a défini comme le seul de cette époque à cristalliser une nouvelle conception de l'espace qui s'installe : le complexe du Bauhaus à Dessau. École de design axée sur la liaison entre art et technique, le Bauhaus connut trois phases de développement distinctes. Tout d'abord, l'école voit le jour à Weimar, où les cours se donneront à l'ancienne école des arts appliqués de Weimar

(*Kunstgewerbeschule*), une construction d'Henry Van de Velde datant de 1910. Suite à des persécutions du nouveau groupe politique au pouvoir, l'école est forcée de déménager. Vient la deuxième phase de développement, à Dessau à partir de 1925, celle qui nous intéresse plus particulièrement pour ce mémoire. Finalement, l'institution connaît une troisième phase de développement à Berlin pour quelques mois seulement, pour être ensuite forcée de fermer définitivement en 1933.

Construit dans les années 1925 et 1926, le complexe de Dessau représente le deuxième environnement scolaire connu par les professeurs et les élèves du Bauhaus. Contraints de quitter la République de Weimar à cause de l'élection d'un parti de droite fortement en désaccord avec les idées promulguées par le Bauhaus, l'institution trouve refuge dans cette commune située à 150 kilomètres au sud de Berlin. Le maire de Dessau-Roßlau, très ouvert aux nouveaux préceptes de la modernité, souhaite faire de sa ville une référence en la matière. Il concède donc à Gropius et à son institution un terrain, ainsi que les fonds nécessaires à la construction d'un nouvel édifice pour l'école. Imaginé et réalisé par Walter Gropius, le complexe de Dessau comporte plusieurs éléments architecturaux révolutionnaires pour l'époque. Le maître d'œuvre souhaite, par l'architecture de l'école, faire transparaître les idées véhiculées par l'établissement. Aucune des parties du complexe, conçu comme un ensemble cohérent, n'est indépendante des autres. L'école elle-même, ainsi que des habitations pour les étudiants qui lui sont attenantes, se retrouvent sur le même terrain. À proximité sont également construites les maisons des maîtres enseignants. Tous ces éléments font partie du complexe. Cet aménagement sera examiné tout au long du mémoire afin de réfléchir l'arrivée d'une pensée spatiale nouvelle dans le développement architectural et urbain présent au 19^e siècle.

Cette œuvre architecturale s'inscrit dans un mouvement plus large de prise en considération de l'espace par l'architecte. Très impliqué dans le développement de l'architecture moderne allemande, Gropius cherche durant toute sa carrière à combiner nouvelles techniques architecturales et nouvelles conceptions de l'espace. Une de ses premières réalisations vit le jour en 1911. Il s'agit de l'usine Fagus à Aflod qu'il construit assisté par l'architecte allemand Adolf Meyer (1881-1929). Cette usine, précédant la construction de l'école du Bauhaus d'environ 15 ans, est considérée par plusieurs comme un exemple incontournable d'architecture moderne précoce. L'ossature de ce bâtiment et l'utilisation de nombreuses fenêtres ne sont pas sans rappeler de nombreux éléments qu'on retrouve à Dessau. Un autre édifice, présenté à l'exposition

du Werkbund de 1914 à Cologne, s'inscrit également à l'intérieur du corpus moderne de l'architecte. Bien que le Pavillon principal du Deutscher Werkbund présenté par Gropius ait été détruit durant la Seconde Guerre mondiale, les archives photographiques qui restent attestent de la continuité et l'évolution de ses recherches architecturales et urbaines, qui culminent avec le Bauhaus de Dessau.

Parce qu'elles sont omniprésentes dans les recherches architecturales de Gropius, nous prendrons comme point de départ les théories de l'espace élaborées entre le milieu du 19^e siècle et le début du 20^e siècle, dans notre premier chapitre. Examinant les concepts de corporéité développés chez Husserl, nous étudierons la prise en compte du corps du spectateur en lien avec le développement de l'urbain. L'humain n'est plus uniquement un oeil, il est également un corps qui se déplace dans l'espace afin de vivre pleinement les plans et le volume d'un lieu. Les observations urbaines de Baudelaire seront également analysées. Il est l'un des premiers à mettre de l'avant la notion de « flâneur ». Liant la métropole à la modernité, le poète français conçoit la flânerie comme un état d'observation passionné, mais conscient, où le flâneur déambule dans un lieu, dans la ville, laissant le monde urbain tracer son parcours.

Nos recherches s'intéressent par la suite à l'art pictural. L'espace, ne se limitant pas uniquement à l'urbanisme et à l'architecture, s'exprime dans l'art en général au début du 20^e siècle. Trois courants artistiques particuliers attirent notre attention dans l'élaboration du deuxième chapitre. Influencé par la perception de Cézanne, avec Picasso et Braque comme chefs de file, le cubisme explore une nouvelle façon de représenter le monde réel. Principalement caractérisée par la rupture du point de vue unique qui apporte une simultanéité des perceptions, cette singularité donne au mouvement artistique une nouvelle appropriation de l'espace (Giedion 2004 : 261). L'espace devient ainsi un médium à part entière dans le cubisme. Le futurisme italien est également un courant pictural sur lequel nous nous pencherons. Exalté par le monde moderne et particulièrement par la machine, ce mouvement artistique recherche le dynamisme dans ses œuvres. La simultanéité des formes et la représentation du mouvement permettent d'intégrer une autre dimension, celle du déplacement dans l'espace. Le constructivisme russe, pour sa part, tente par d'autres moyens d'introduire l'espace dans ses œuvres. Développé en continuité et en réaction aux courants cubistes et futuristes, le mouvement russe utilise les formes géométriques classiques pour représenter cette valeur supplémentaire. Grand défenseur de ces nouvelles conceptions de l'espace, Siegfried Giedion propose plusieurs liens joignant art pictural

et architecture (2004 : 260-280). Ses études théoriques nous serviront tout au long de ce deuxième chapitre. Nous porterons donc une attention particulière à la représentation de l'espace dans les développements artistiques du début du 20^e siècle, qui possède un lien concret avec l'architecture.

À la lumière de ce qui précède, nous analyserons finalement le complexe du Bauhaus à Dessau. Nous examinerons comment les théories de l'espace ont influencé sa conception spatiale. Un exposé approfondi concernant les nouvelles techniques de construction utilisées par Gropius sera effectué ; l'utilisation des matériaux modernes tels que le béton armé, l'acier et le verre seront mis en contexte. Plusieurs questions seront soulevées ; comment, par des mises en espace entièrement nouvelles, le spectateur se sent-il désormais partie intégrante de l'œuvre ? En approfondissant les jeux d'espace, de vides et de pleins créés par les différents matériaux du complexe, nous tenterons d'effectuer un lien entre les propos tenus par Baudelaire et Husserl et leur influence sur la réalisation de l'école du Bauhaus à Dessau-Roßlau.

Suite à l'analyse du complexe, nous tenterons d'effectuer un lien entre le développement des nouveaux matériaux et leurs influences sur le développement architectural occidental. Finalement, nous tenterons d'observer comment les nouveaux enjeux, apportés par ces matériaux, influenceront l'espace urbain moderne et comment ils sont répercutés par l'architecture et de l'urbanisme contemporain.

1. DÉVELOPPEMENT DE LA VILLE : LE LIEU ET L'ESPACE

L'espace. Un seul mot rempli de sens multiples. Vaste. Complexe. Vide. Plein. De nombreux théoriciens s'attaquèrent à la théorisation de ce concept vieux de milliers d'années. Aristote, Descartes et Kant l'appelaient « étendue » (Heidsieck 1957 : 21). Depuis des décennies, philosophes et historiens utilisent de nombreux qualificatifs afin de décrire un état, une présence. Le concept aujourd'hui nommé espace comporte de nombreuses caractéristiques qui en font la complexité. Aucune définition exacte n'est à ce jour donnée, deux écoles de pensée se disputent toujours son interprétation incontestable.

Dans un article publié en 2009, Bruno Latour souligne impeccablement cette disparité entre les deux définitions connues. Dans ce résumé d'une conférence donnée à Harvard, l'auteur explique qu'il y a deux conceptions de l'espace, l'une qui englobe et l'autre qui est englobée. Selon Latour, il existe dans le monde de la philosophie deux manières de voir l'espace; deux relations à la matière qui sont entièrement différentes. Il s'exprime alors ainsi: « Il n'y a probablement pas de différence plus décisive entre les penseurs que la position qu'ils sont enclins à prendre quant à l'espace : Est-ce que l'espace est ce *à l'intérieur de quoi*² résident les objets et les sujets? Ou est-ce que l'espace est *une* des nombreuses *connexions* créées par les objets et les sujets ? » (Latour 2009 : 7). Dans la première conception, l'espace possède la qualité de renfermer les choses. Si par exemple, vous avez une pièce remplie de meubles, l'espace est défini comme contenant le mobilier. Les objets prennent place dans un lieu où l'étendue est modifiée par leur présence. Si vous sortez les différents meubles, il reste alors uniquement l'espace de la pièce. Dans la deuxième tradition, ce sont les meubles placés dans la pièce qui créent l'espace. Une table installée dans une pièce forme l'étendue autour d'elle. Une relation étroite entre l'espace et la table se crée, où cette dernière vient complètement changer la dynamique qui résidait dans la pièce préalablement neutre. De cette façon, si le mobilier est enlevé de la pièce, il ne reste plus rien, encore moins l'espace puisqu'il est créé par une relation étroite avec ce que la pièce contient (Latour 2009 :7). En somme, c'est entre ces deux conceptions que les philosophes se disputent au sujet de la notion d'espace depuis des années. Bien que les propos de Latour se

² En italique dans le texte.

présentent comme une généralité et non comme un absolu, les idées proposées par l'auteur nous seront utiles pour les recherches. Devant une possibilité aussi immense, il faut prendre position par rapport à la définition qui convient le mieux pour l'intérêt de notre étude. Faire un état de la question concernant les deux options de l'espace serait tout simplement impossible dans le cadre d'un mémoire, quoique vraiment pertinent pour un travail subséquent. Toutefois, pour ce mémoire, nous choisirons la définition qui s'avère la plus conséquente pour nos observations. Afin d'analyser convenablement la pensée de l'architecte et le complexe qui seront abordés dans le troisième chapitre, nous choisissons de nous positionner en accord avec la deuxième conception de l'espace, telle que proposée par Latour, soit l'espace (ou plutôt les espaces comme nous le verront plus loin) comme une série de relation avec le milieu, c'est-à-dire un espace non absolu.

Ce premier chapitre sera donc axé sur la théorie, nécessaire afin de poser les bases de nos réflexions sur l'espace comme matière architecturale au regard du développement de l'architecture depuis la Révolution industrielle. Afin nous aider dans cette tâche, nous étudierons les écrits de certains théoriciens très actifs au tournant du 20^e siècle qui portèrent à l'espace une attention entièrement nouvelle. Ces théoriciens, généralement issus du courant philosophique de la phénoménologie, sont contemporains à Walter Gropius. Plus encore, leurs écrits inspireront une génération entière d'architecte, en quête d'une nouvelle manière de construire. Ce dialogue entre les théories spatiales et les architectes influenceront Walter Gropius dans la construction de son complexe pour le Bauhaus à Dessau-Roßlau.

Nous allons amorcer ce chapitre avec l'exemple d'une capitale européenne qui connut au 19^e siècle des changements sans précédent. Bien que quelques lignes lui aient déjà été consacrées dans l'introduction, les bouleversements de Paris demandent à ce qu'on s'attarde davantage à ces travaux. Ensuite, nous développerons plusieurs approches théoriques nécessaires à la compréhension de l'espace. Finalement, nous tenterons une définition du concept d'espace selon l'axe qui nous intéresse. Bien que la définition de Latour soit intéressante par sa concision, nous verrons comment les théoriciens de l'époque de Gropius, ceux de la première partie du 20^e siècle, définissent l'espace.

1.1 La nouveauté de Paris

Lorsque la révolution industrielle se met en marche dans les métropoles occidentales, au milieu du 19^e siècle, une nouvelle conception de la ville émerge. L'arrivée des nouveaux matériaux de construction révolutionne la manière de concevoir le lieu construit et, ainsi, le lieu habité. À travers cette refonte du bâti, une remise en question de la ville et de sa forme est développée. De nombreuses villes se transforment, en lien avec ces nouveaux préceptes, l'haussmannisation de Paris étant certainement la plus grande réalisation de cette révolution urbaine. Au cœur des changements urbains du 19^e siècle, Paris fait figure de précurseur en ce qui concerne la manière de façonner la capitale européenne moderne. Cette métropole est importante, pas uniquement par son apport dans la nouveauté urbanistique et architecturale. Plaque tournante pour le développement des idées modernes en Europe, de nombreux théoriciens voient dans Paris un haut lieu de savoir et d'échange. Elle sera pendant plusieurs décennies l'inspiration de nombreux théoriciens et écrivains. Il est donc pertinent d'approfondir nos connaissances sur cette capitale, lieu décisif pour la mise en place des nombreuses assises urbaines et architecturales du 20^e siècle.

Dans l'ouvrage *La ville à l'âge industriel ; le cycle haussmannien*, Maurice Agulhon souligne un point essentiel dans la transformation grandiose de Paris. L'haussmannisation ne correspond pas, selon lui, aux extravagances de la monarchie au pouvoir. Cette transformation planifiée est d'abord une réponse de la métropole française au monde moderne, démontrant qu'elle était fin prête pour une grande métamorphose : «L'haussmannisation – le mot fait foi – n'est pas un accident, le caprice d'un régime ou d'un prince. C'est d'abord une réponse : elle s'enracine dans les pressions multiples qui agitent la ville du début du siècle, pression démographique et pression économique qui bousculent le jeu des valeurs urbaines, le prix du sol ou des immeubles » (Agulhon 1998 :77). Ce projet, dirigé par le préfet Haussmann entre 1853 et 1870, est l'épisode de changements urbains le plus discuté de l'histoire de l'urbanisme moderne parce qu'il remet complètement en question la forme de la ville. Comme nous le verrons un peu plus loin, les concepts novateurs appliqués à Paris sont répétés ensuite dans de nombreuses métropoles à travers le continent, comme étant le modèle à respecter et à appliquer, au bénéfice de tous. De nombreuses villes françaises suivront le chemin emprunté par Paris ; par exemple, Marseille et Lyon avec leur développement par longues perspectives et quartiers élaborés selon l'occupation (industries, résidences) s'approchent considérablement du modèle parisien (Agulhon

1998 : 81). Dans les années qui suivent, on commence également à réfléchir comment réaliser cette ville nouvelle tant souhaitée à l'extérieur du territoire français. Aussi bien que les villes françaises décrites plus haut, plusieurs villes d'Europe centrale, dont Prague est un excellent exemple, subiront des régulations calculées sur le modèle haussmannien pendant toute la deuxième moitié du 19^e siècle. Toutefois, bien que les travaux du Baron Haussmann soient ceux qui ont marqué davantage les mémoires et les territoires, l'historien de l'architecture Kenneth Frampton (2006 : 25) rappelle, dans son histoire de l'architecture moderne, la présence de deux autres visages importants dans le développement de la ville nouvelle.

Ildefonso Cerda et Camillo Sitte seront deux architectes tout aussi importants dans le développement de la ville moderne. Respectivement concepteurs des villes de Barcelone et de Vienne, ces deux architectes de profession, influencés par les travaux effectués dans la capitale française, perfectionnent à leur tour les nouveaux préceptes de la ville moderne. Toutefois, bien que ces deux architectes s'avèrent très importants dans le développement urbain à l'extérieur de la France, leurs écrits ne touchent pas tous les aspects de la ville. Selon Agulhon, seuls les écrits du préfet Haussmann traitent du milieu urbain dans une vision d'ensemble. L'auteur Siegfried Giedion aurait même fait de ce dernier le précurseur de l'urbanisme progressiste et des Congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM) (Agulhon 1998 :181). Les deux cas de Barcelone et de Vienne seront examinés un peu plus loin au cours du chapitre 1, l'emphase sera placée sur les traités d'urbanisme de Cerda et de Sitte et les répercussions de ceux-ci sur le développement de la ville européenne moderne. Il est toutefois important de revenir à la ville de l'ère industrielle afin de bien comprendre la place d'Haussmann comme précurseur du fait urbain.

La notion d'urbanisme est née, comme l'explique Françoise Choay dans le catalogue d'exposition *La ville, art et architecture en Europe, 1870-1993* (Déthier), à la suite des transformations subies par les villes lors de la Révolution industrielle: « D'une part, urbanisme désigne une discipline nouvelle qui se déclare autonome et se veut science de la conception des villes » (Choay, publié dans Déthier 1994 :27). Si l'on suit la logique de cette définition, Haussmann aurait mis en place la nouvelle conception des villes, changeant définitivement la conception du milieu urbain. Afin d'enrayer de nombreux problèmes récurrents dont les épidémies, les révolutions devenues fréquentes et afin d'améliorer l'esthétique du bâti, Haussmann conçoit une ville entièrement nouvelle. Ce qui rend si révolutionnaire le développement réalisé à Paris est le changement radical dans la manière de circuler à travers la

ville, la mobilité devenant le mot d'ordre. Les déplacements l'emportent à présent sur l'architecture, désormais plus importants que le lieu habité. Comme l'explique Agulhon, l'ordre des valeurs dans la ville est complètement transformé : « Il [Hausmann] renverse l'ordre des valeurs : les flux l'emportent sur les structures et sur les paysages. La ville, encore définie par l'Encyclopédie, au milieu du XVIII^e siècle, comme un ensemble fini et ordonné de constructions, apparaît d'abord comme un jeu de mouvements, celui des personnes fondant le changement des valeurs urbaines » (1998 :106). À présent, la rue et le boulevard sont rois dans la ville. Tout s'ordonne autour de ceux-ci, leurs tracés commandent l'immeuble, la place publique et les espaces verts. Cette nouvelle morphologie urbaine de Paris place l'emphase sur un espace de circulation qui aura une répercussion dans la structure de bien des villes jusqu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Il est donc possible d'affirmer que les modifications du milieu urbain proposées par Hausmann influenceront l'urbanisme des villes pendant près d'un siècle, soit de 1850 jusqu'à 1945. La ville de l'âge classique³, où l'espace public est principalement aménagé selon des plans datant généralement du moyen âge, change complètement de forme et fait place à un espace de circulation propre à l'ère industrielle (Agulhon 1998:170). À une époque où tout fonctionne à une vitesse supérieure à celle connue à toutes les époques précédentes, principalement avec l'arrivée de nouvelles technologies, il est important de permettre les échanges en reliant les différents points importants de la ville entre eux. Les transports servent désormais à maintenir une cohésion entre les différentes parties de la ville, mais également avec les banlieues. Hausmann aura compris l'importance de relier adéquatement et efficacement tous les éléments de la ville et ses agglomérations tentaculaires afin de rentabiliser et de permettre les échanges de capitaux plus facilement. Alors que tout s'ordonne autour des boulevards et des rues, la circulation est même imposée jusqu'aux banlieues, espaces fragmentaires développés lors de la révolution industrielle (Agulhon 1998 : 221). La ville ancienne fait donc place à une ville grandement transformée, passant d'un réseau fermé à un milieu urbain entièrement ouvert sur le monde qui l'entoure.

En moins d'une vingtaine d'années, la ville de Paris sera complètement transformée. Afin de développer la ville selon ses plans modernes, Hausmann modifie près de 60% de Paris, environ 18 000 maisons seront complètement démolies. Les quartiers hérités du Moyen âge

³ Terme que nous employons pour désigner la ville du 18^e siècle selon l'utilisation qu'en fait Agulhon dans l'ouvrage *La ville à l'âge industriel ; le cycle haussmannien*, p.99.

seront presque tous détruits. La mémoire architecturale de la ville sera drastiquement transformée, se voyant imposer une nouvelle trame urbaine. Suite à ces transformations, ce n'est pas sans nostalgie que de nombreux intellectuels et artistes expriment leur vision de ce changement radical. Certains écrivains analysent les changements urbains avec une attention particulière ; on comprend que ces transformations ont quelque chose de grandiose et on souhaite ainsi les garder en mémoire.

Charles Baudelaire (1821-1867), poète, humaniste et homme de son temps, décrit régulièrement sa vision du Paris regretté et, par le fait même, le nouveau développement de la capitale. Dans le *Cygne*, poème appartenant au célèbre ouvrage *Les Fleurs du mal*, Baudelaire souligne la vitesse à laquelle la métropole française change d'aspect. Transformé en chantier permanent, l'ancien Paris est regretté par le poète. Il s'exprime ainsi : « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville change plus vite, hélas !, que le cœur d'un mortel) » (Cité par Déthier 1994 : 57). Avec l'expression hélas !, Baudelaire démontre son regret de l'ancienne ville. Paris, aux yeux du poète, est perpétuellement en changement et, de cette façon, déstabilise le citoyen. Celui-ci doit désormais se trouver de nouveaux repères et ainsi élaborer une nouvelle façon de se déplacer dans la ville. Cette refonte de la métropole apporte une nouvelle façon de voir et de comprendre son environnement. De plus, depuis la Révolution industrielle, un boom démographique fait gonfler considérablement la population de la ville de Paris. Conjugués aux changements urbains apportés par l'industrie, les mouvements et la circulation dans la ville se multiplient. C'est à cette époque qu'apparaît la notion du flâneur.

Walter Benjamin (1872-1940) consacre une grande partie de ses recherches à la ville de Paris. Il s'intéresse particulièrement aux passages qui, selon lui, composent un espace intermédiaire dans la ville. Nous porterons une attention particulière à ces structures de fer plus loin.

S'élabore à cette époque, un nouveau type de mouvement qui s'inscrit dans une prise en considération de la ville par le citoyen et auquel Benjamin porte une attention particulière. Le flâneur, que Benjamin incarne dans la figure de Baudelaire, sera créé par les rues de Paris. Dans son ouvrage mythique *Paris, capitale du XIX^e siècle*, recueil incomplet publié pour la première fois en 1989 en français, l'auteur allemand prévoyait consacrer un chapitre entier au flâneur. Selon lui, le personnage du flâneur apparaît afin de retrouver le Paris perdu : « La rue conduit celui qui flâne vers un temps révolu » (1989 :434). La philosophie du flâneur propose à l'homme

en quête d'une compréhension des changements architecturaux et urbains une manière de déambuler dans l'espace de la ville sans se questionner. Selon les préceptes de la « flânerie », le citoyen doit se laisser bercer par la foule, se perdre en elle et ainsi vivre pleinement Paris. La ville devient une scène où l'acteur se promène, portant attention à la métropole devant ses yeux, sans essayer de la comprendre entièrement, simplement de la découvrir avec un regard nouveau. Dans l'ouvrage *In Search of the City : Engels, Baudelaire, Rimbaud*, l'auteur Marc Eli Blanchard consacre un chapitre à Baudelaire et la ville. Blanchard rend compte du caractère de découverte que la théorie du flâneur propose: « [...] the subject can attune himself to this happenings be preparing himself for everything. He is flâneur. Walking desultery through the city and paying attention to the way the city begins and ends before this very eyes [...] » (1985 :77). Le flâneur découvre la ville devant lui, voyant les rues défiler devant ses yeux au rythme de son corps se mouvant dans l'espace. L'expérience de la ville d'une manière non linéaire lui permet de capter l'architecture, l'espace de celle-ci différemment. Benjamin explique également que ce « phénomène de colportage de l'espace⁴ » peut s'effectuer autrement que dans les rues d'une ville. L'intérieur des bâtiments de Paris peut également être hôte de cette expérimentation de l'espace. Autant l'intérieur que l'extérieur deviennent ouverts à la flânerie : « Car, de même que la 'flânerie' peut faire de Paris un intérieur, un appartement dont les pièces sont les quartiers, tout aussi nettement séparés qu'elles par des seuils, la ville, à l'inverse, peut aussi s'offrir de tous côtés au promeneur comme un paysage dépourvu de seuils » (1989 :440). La flânerie apporte une nouvelle manière de voir la ville à ceux qui participent au mouvement. La distinction entre l'intérieur et l'extérieur s'effrite ici, les deux se vivent de la même façon et s'incarnent l'un dans l'autre. Aujourd'hui, le flâneur dans le sens strict qu'il fut élaboré par Baudelaire au 19^e siècle, n'existe que sur papier. Le flâneur ne représente plus un citoyen en particulier, il prend aujourd'hui le visage généralisé de l'habitant des villes. Le « flâneur moderne » est ainsi inclus dans les trajets réguliers du milieu urbain.

Cette théorisation du flâneur par Benjamin intéressera de nombreux intellectuels qui se pencheront sur cette question. L'intérêt dont fait état l'auteur allemand, à propos de la « disparition » de la frontière intérieure/extérieure, gagne rapidement du terrain en Occident. Les prochaines parties du chapitre tenteront d'effectuer un lien entre les changements vécus dans les

⁴ Terme employé par Benjamin pour désigner la flânerie dans le chapitre « Le flâneur », *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le livre des passages*, p.447.

villes durant le 19^e siècle et les répercussions présentes dans de nouvelles théories philosophiques au 20^e. Nos recherches essayeront de dépeindre un portrait de ce développement théorique en abordant la phénoménologie et en tentant une définition du concept d'espace.

1.2 Henri Bergson

L'un des théoriciens sur lequel notre analyse de l'espace se penche est le philosophe Henri Bergson (1859-1941). Véritable pilier de la philosophie du début du 20^e siècle, Bergson influencera de nombreux théoriciens dont il sera question plus loin au cours du chapitre. Son apport à la philosophie de l'espace reste un atout primordial pour nos recherches. Il nous permet de comparer aisément ses réflexions avec celles de théoriciens qui lui sont contemporains.

Toutefois, bien avant Bergson, de nombreux auteurs se sont intéressés à la question de l'espace. Comme le démontre François Heidsiek, auteur d'une thèse ayant comme principal objet d'étude Bergson, l'espace est une préoccupation importante pour une vaste majorité de philosophes : « [...] la notion d'espace assume un rôle capital dans toute l'entreprise philosophique. L'espace en effet assure le lien de la pensée et de l'univers, de la conscience et de la science. » (Heidsiek 1957 :10). La conception de l'espace se retrouve donc dans de nombreuses sphères du questionnement humain et intrigue plusieurs générations de théoriciens. Cependant, suite à notre prise de position concernant la définition qui convient davantage au mémoire, nous choisissons de ne pas étudier les penseurs et philosophes ayant travaillé sur l'espace avant Bergson. Les théories d'Aristote, Descartes, Kant et autres ne seront pas prises en considération lors de l'analyse du complexe. Il est toutefois important de noter que les théories de ces philosophes sont essentielles à la compréhension de Bergson. Manifestement, les penseurs du début du 20^e siècle, dont le philosophe français, s'appuient sur ceux qui les ont précédés. Nous nous pencherons plus spécifiquement sur Bergson puisqu'il théorise l'espace en fonction de sa réalité moderne. L'ouvrage qui nous intéresse principalement, en lien avec notre problématique, s'intitule *Matière et Mémoire*. Nous nous intéressons particulièrement aux premiers et quatrièmes chapitres qui s'interrogent sur des concepts qui s'avèrent indispensables dans l'optique du mémoire, soit le corps et l'espace.

Bergson publie en 1896 ce qui sera certainement un des ouvrages les plus influents de la philosophie moderne. L'une des raisons pour lesquelles nous nous intéressons à Henri Bergson

concerne sa conception du monde industriel. Comme nous l'avons expliqué dans l'introduction, les préceptes de la Révolution industrielle connaissent une propagation sans précédent partout en Europe dès 1830. L'arrivée de nouveaux matériaux et techniques de construction change rapidement les mœurs des sociétés. Les citoyens aisés possèdent à présent des machines conçues afin de simplifier leur quotidien, permettant de s'acquitter de tâches habituelles et banales dans l'efficacité ; la vie se voit complètement transformée. Né à Paris en pleine révolution urbanistique engagée par le Baron Haussmann, Bergson développe une position particulière face au monde industriel du 19^e siècle. Jean-Louis Vieillard-Baron, dans un ouvrage consacré à Bergson, décrit la conception qu'a le philosophe du monde industrialisé : « La conception bergsonienne du monde industriel présente cette originalité de n'être ni une critique enragée de l'industrialisme, ni un chant de triomphe, mais de voir dans l'industrie la réponse au souci de l'humanité pour le confort et le luxe » (1991 :98).

À cette époque, de nombreux artistes et théoriciens appellent le retour aux sources de l'architecture et des arts. Dépréciant les nouveautés techniques, ces critiques de la modernité dont William Morris (1834-1896) et John Ruskin (1819-1900) sont les plus fidèles représentants, recherchent le retour aux formes de la terre, et à l'artisanat. Bergson, moins drastique dans ses réflexions, s'intéresse à une approche plus nuancée de l'industrie. Il voit dans celle-ci une réponse certaine aux problèmes sociaux ; toutefois, il est conscient qu'une société trop industrialisée peut apporter son lot de problèmes. Afin de simplifier l'existence humaine, les grandes puissances auraient développé un savoir-faire technique, une connaissance qui serait allée un peu trop loin, selon Bergson. L'auteur soulève que cette tendance à tout vouloir simplifier a causé l'effet inverse (Vieillard 1991 : 98). Cette position sur la place de l'industrie dans la société porte Bergson à pousser sa réflexion plus loin et à s'intéresser à ceux qui vivent dans ces nouvelles villes et à la place qu'ils occupent par rapport aux objets qui les entourent. Dans le chapitre intitulé « De la sélection des images pour la représentation. Le rôle du corps », première section de *Matière et Mémoire*, Bergson s'intéresse aux relations entre le corps humain et les différents objets dans l'espace.

Dans ce chapitre, le corps est décrit selon son aptitude à pouvoir déplacer les objets qui l'entourent. La relation est alors ici de force unique puisque le corps est le centre d'où toutes les actions émanent (Bergson 1982[1896] :14). Bergson s'exprime ainsi : « Les objets qui entourent

mon corps réfléchissent l'action de mon corps sur eux » (1982 :16). L'auteur insiste sur la relation entre le corps (mon corps) et les autres corps (objet ou humain). Par exemple, si je me déplace dans l'espace, la distance entre moi et les objets varie, ma perception visuelle également. Les objets qui m'entourent sont donc intimement liés à ma manière de les voir en fonction de ma relation avec eux dans l'espace. Pour Bergson, il existe deux types de corps ; celui de l'homme (plus petit, intime) et celui de grande dimension, qui englobe tout, qu'on pourrait considérer à juste titre comme le cosmos. Jean-Louis Vieillard-Baron nous éclaire un peu plus à ce sujet dans son ouvrage *Bergson*. Il nous indique que le corps de l'homme permet les déplacements dans l'espace plus grand : « C'est par lui que nous pouvons mouvoir le grand corps » (Vieillard-Baron 1991 :116). En somme, afin que le mouvement existe dans notre environnement, il est essentiel que le corps de l'individu effectue ses propres trajectoires. Cette définition du déplacement du corps élaborée par Bergson au tournant du 20^e siècle inspire de nombreux théoriciens par la suite. On voit dans les théories de Bergson une ébauche concrète qui sera utilisée par un collègue contemporain allemand, Edmund Husserl, quelques années plus tard. Cette théorie proposée par Bergson aura également une portée sur les écrits de Maurice Merleau-Ponty, dont nous développerons les théories plus loin.

De plus, afin d'approfondir la notion de corps dans l'espace, Bergson s'intéresse ardemment aux cinq sens. Selon Bergson, toutes les sensations vécues par l'homme lui permettent d'entrer en contact avec son environnement. L'objet ou le corps dans la pièce signale donc sa présence à mon système nerveux soit par l'ouïe, la vue ou le toucher. Chaque objet proposé dans l'espace stimule de différente façon, ces stimuli varient selon leurs propriétés respectives. Le corps est ainsi sollicité par ces différentes propositions dans l'espace : « J'aperçois une multitude d'objets dans l'espace ; chacun d'eux, en tant que forme visuelle, sollicite mon activité. » (Bergson 1982 : 44). Les objets dans l'espace entrent en interaction avec le corps devant lui, d'abord capté par le regard, ensuite vécu par le corps en entier. Bergson nous explique que bien que la vue soit un sens qui peut capter les mouvements ou des directions plus facilement, les sens du toucher et de la vue sont sollicités. Toutefois, pour qu'on puisse s'intéresser davantage aux différents sens capables de capter l'environnement dans lequel le corps se trouve, il est nécessaire de s'attarder sur les caractéristiques du mouvement. Pour l'auteur, lorsqu'un mouvement s'opère dans l'espace, il sera effectué en continu. Par exemple, lorsque mon corps se déplace, chaque mouvement qu'il effectue, selon les théories de Bergson,

est un mouvement continu. Il peut également se résumer à plusieurs séquences en continu. Cette qualité du mouvement résume la caractéristique première et essentielle de l'espace selon Bergson : la continuité (1982 :220). Dans cette conception de continuité s'ajoute un autre élément important, la durée. L'acte de percevoir revient en somme à regrouper tous les moments captés par les sens. Bergson affirme : « Percevoir signifie immobiliser » (1982 :233). La perception consiste ainsi à capter un moment tout en l'arrêtant dans le temps. Toutefois, dans la mesure où nos mouvements s'effectuent en continuité, notre perception doit suivre ce mouvement. Dans ce cheminement, nous effectuons une série de moments captés qui sont placés dans un continuum de mouvement.

Ces notions maintenant éclaircies, il sera plus facile de comprendre l'importance de la vue et du toucher dans l'expérience de l'espace. Selon le philosophe français, ces deux sens prennent plus d'importance dans le vécu de l'espace puisqu'ils ont la caractéristique d'être toujours sollicités :

Il y a des intervalles de silence entre les sons, car l'ouïe n'est pas toujours occupée ; entre les odeurs, entre les saveurs on trouve des vides, comme si l'odorat et le goût ne fonctionnaient qu'accidentellement : au contraire, dès que nous ouvrons les yeux, notre champ visuel tout entier se colore, et puisque les solides sont nécessairement contigus les uns aux autres, notre toucher doit suivre la superficie ou les arêtes des objets sans jamais rencontrer d'interruption véritable. (Bergson 1982 :220).

La vue et le toucher sont les seuls sens qui sont toujours en demande, perpétuellement en train de vivre le présent et le lieu. Ces sens s'impliquent plus ouvertement dans l'espace afin de le vivre complètement. Il y a cependant un bémol à cette suite logique. Comme nous l'avons déjà observé, la vue est le sens qui est en premier sollicité. Toutefois, dans le cas d'un enfant né aveugle par exemple, celui-ci peut se mouvoir dans l'espace grâce à ses autres sens, le toucher devient ainsi prépondérant. Son corps n'aura jamais la possibilité de développer un lien visuel avec la matière. Pour le corps sans handicap, dans la perception des rapports d'espace, on assiste à une perception visuelle immédiate. En somme, lorsqu'on affirme une perception visuelle de l'espace, on inclut directement une perception tactile, puisque selon Bergson, les sens sont indivisibles (Bergson 1982 :227). Le handicap de naissance fait toutefois exception. Les invalidités qui se développent avec l'âge, par exemple une cécité, ne viennent pas changer la manière de percevoir. L'humain, privé de sa vue, aura au préalable emmagasiné des images qui lui permettent de regrouper perception visuelle et tactile. En somme, même un corps privé de sa

vue par la cécité continue à stimuler les images qu'il aura accumulées. La vue reste donc presque automatiquement le sens qui est le premier sollicité. En rapport à ce précepte sur la perception visuelle et tactile, une autre position de Bergson sur le mouvement vient étoffer nos recherches.

Dans le quatrième chapitre de *Matière et Mémoire*, « De la délimitation et de la fixation des images perception et matière. Âme et corps », Bergson explique la qualité première du mouvement: « Que tout mouvement décrit un espace » (1982 :213). Lorsqu'un corps se déplace dans l'environnement, les mouvements qu'il effectue créent une tension avec ce qui lui est extérieur, l'espace. Cette position nous ramène concrètement à la deuxième proposition concernant l'espace de Bruno Latour exposée au début du chapitre. L'espace est présent grâce à une tension entre différents objets. Ce sont les relations du corps avec le lieu qui crée l'espace. Chez Bergson, on retrouve cette même théorie où un corps se déplaçant crée une tension entre lui et les autres objets. Lorsqu'ils se meuvent, les corps jouent, avec une distance plus ou moins grande, avec les éléments présents dans la pièce et créent ainsi différents espaces. Afin d'étayer son propos, le philosophe propose l'idée suivante : il est impossible de produire du mouvement avec des immobilités (Bergson 1982 :214). Si nous reprenons l'exemple de la table dans une pièce, il n'y a donc pas de mouvement puisque le mobilier a la caractéristique de l'immobilité. Toutefois, si un corps vient se mouvoir autour de la table, les variations de distance entre celle-ci et le corps créent un mouvement et ainsi délimitent un espace. Toutefois, Bergson ajoute une dimension supplémentaire à la définition de mobilité que nous employons. Comme nous venons de le voir, la mobilité du corps crée du mouvement et ainsi de l'espace. L'auteur apporte à la réflexion un autre élément important, celui de la prise en considération du regard comme créateur de mouvement. Bergson explique l'importance du déplacement du corps comme créateur d'espace, mais également le mouvement minimal de notre rétine : « Quand mes yeux me donnent la sensation d'un mouvement, cette sensation est une réalité, et quelque chose se passe effectivement, soit qu'un objet se déplace à mes yeux, soit que mes yeux se meuvent devant l'objet. » (1982 :219). Selon Bergson, l'action que mes yeux posent sur un objet effectue le même travail que si mon corps se déplace dans la pièce. Bien évidemment la perception de la pièce sera très différente si le corps se meut dans l'espace ou si c'est seulement le regard qui se déplace. Toutefois, le mouvement des yeux sur le même plan que le déplacement du corps en entier décrit un espace. La perception visuelle fonctionne de la même façon dans un corps immobile ou en déplacement. Dans la logique de Bergson, l'immobilité ici n'est toutefois pas complète vu que la

rétine participe au mouvement. Un autre élément essentiel aux théories de Bergson vient ici prendre place. La notion de l'intérieur et de l'extérieur est expliquée par Bergson.

Toujours dans le même chapitre, l'auteur nous explique une des qualités de l'espace : « C'est que l'espace nous est extérieur, par définition ; c'est qu'une partie d'espace nous paraît substituée lors même que nous cessons de nous occuper d'elle » (Bergson 1982 :231). Il y a donc dans cette affirmation une notion d'intérieur et d'extérieur, qui explique une distinction entre mon corps et les autres corps (ou objets). La table dans la pièce forme donc un espace, malgré le fait qu'il n'y a pas de présence humaine pour se mouvoir autour d'elle. Comme l'explique Bergson, l'espace est extérieur à nous et est extérieur aux autres choses. Il coexiste donc entre mon corps et la table, et il existe même lorsque mon corps n'est plus là. Les recherches peuvent ainsi conclure qu'il existe plusieurs espaces, propres à chaque corps et objet. Cette démonstration grâce aux théories de Bergson permet de conclure que ce sont les corps qui créent l'espace par leur mouvement. Résumé dans le deuxième précepte de Bruno Latour, ce sont les corps qui forment l'espace (les espaces) et non l'espace qui forme les corps. Nous nous intéressons à présent à des auteurs qui utilisent ses théories philosophiques dans un monde un peu plus concret et palpable, la ville et son architecture.

1.3 La corporéité de l'observateur

Les changements subis par les villes durant le 19^e siècle intéressent plusieurs théoriciens aux répercussions concrètes dans le milieu urbain. Les paradigmes changent, on constate que les transformations touchent autant le bâti que la mise en espace de la ville. Comme nous l'avons soulevé en début de chapitre, la circulation devient le *modus operandi* pour les villes modernes. Tout est calculé afin que rien n'entrave le déplacement. La circulation du piéton est également prise en considération. Des trottoirs sont ainsi intégrés aux côtés des voies de circulation afin que les piétons puissent circuler sans danger (Aguilhon 1998 :186). La prise en considération de l'individu dans l'espace de la ville est nouvelle et concrète. Élaborées en lien avec les préceptes de Bergson, les théories que nous approfondirons dans la prochaine section cherchent à étudier l'espace en relation avec le corps et la ville. Au même titre que les urbanistes du 19^e siècle réfléchissent à la place du citoyen dans leur aménagement, les théoriciens et architectes de cette même époque prennent de plus en plus en considération l'homme dans leurs théories.

La phénoménologie, courant philosophique né avec l'arrivée du 20^e siècle, s'intéresse spécialement à l'expérience vécue par un corps. Le père fondateur de cette école de pensée est Edmund Husserl (1858-1938) et ses études portent sur les faits de conscience. Dans son ouvrage *Chose et espace : Leçons de 1907*, le philosophe développe l'idée que notre corps et notre perception sont deux choses qui peuvent être à la fois complètement semblables ou entièrement opposées. Ses recherches approfondies sur la perception des choses dans l'espace sont le point d'ancrage de ce courant de pensée. Dans une critique de l'ouvrage d'Husserl, François De Gandt explique les deux aspects approfondis par Husserl dans ses leçons sur l'espace. Tout d'abord, De Gandt reformule les propos d'Husserl sur ce qu'est la « chose » : « C'est l'un des thèmes fondamentaux de ces leçons. L'indétermination essentielle de la chose, son inexhaustibilité. La chose n'a par principe jamais fini de s'exposer sous toutes ses faces et ses aspects » (De Gandt 1993 : 430). En bref, la chose, l'objet ou l'architecture, puisqu'elle s'expose devant nos yeux, peut toujours être découverte sous des angles nouveaux. Le deuxième aspect, l'espace, est intimement relié au premier, rattaché à celui-ci par la notion du champ : « Husserl met en avant le rôle du mouvement dans l'appréhension successive et enchaînée des différentes faces de la chose, et dans la constitution de la spatialité elle-même. Il décrit aussi la manière dont la vue et le toucher se complètent, se recouvrent et s'articulent pour constituer l'espace » (De Gandt 1993 : 430). La phénoménologie s'intéresse donc à l'objet qui s'expose et qui n'a jamais fini de s'exposer et au rôle du mouvement dans la découverte de ladite chose. Selon Husserl, ses deux préceptes sont essentiels dans la perception des objets et de l'espace ; l'homme doit pouvoir se mouvoir devant un objet ou une architecture qui s'expose à ses yeux comme un continuum.

L'un des étudiants d'Husserl, Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), reprend les théories de son maître sur l'espace et les applique davantage dans le domaine qui nous intéresse pour le mémoire, celui de l'art. Philosophe français, Merleau-Ponty développe les théories du corps et de la perception dans son ouvrage *Phénoménologie de la perception*. Publié près d'une quarantaine d'années après *Chose et Espace*, on y retrouve les mêmes questions au sujet de l'étendue et on constate que la question de l'espace continue à préoccuper les philosophes durant de nombreuses décennies. Dans un chapitre consacré à l'espace, Merleau-Ponty explique la place du corps et comment celui-ci interagit avec la perception des objets : « Ma perception totale n'est pas faite de ces perceptions analytiques, mais elle peut toujours se dissoudre en elles, et mon corps, qui assure

par mes habitus⁵ mon insertion dans le monde humain, ne le fait justement qu'en me projetant d'abord dans un monde naturel qui transparait toujours sous l'autre, comme la toile sous le tableau, et lui donne un air de fragilité » (Merleau-Ponty 2011[1945] : 346). Également, pour Merleau-Ponty, l'espace appartient aux nombreuses structures qui représentent notre présence dans le monde. L'auteur Christian Norberg-Schulz cite Merleau-Ponty : « Nous avons dit que l'espace est existentiel, nous pourrions tous aussi dire que l'existence est spatiale⁶ » (1971 : 16). Selon les propos rapportés par Schulz-Norberg, l'existence d'un corps ne peut être autrement que dans l'espace. Concrètement, le corps vit uniquement lorsqu'il s'insère dans une donnée de lieu et de temps. La vie ne peut exister que si l'espace est présent.

Également, d'autres théoriciens utiliseront les recherches phénoménologiques dans leurs travaux, mais en les appliquant à l'architecture. Bruno Zevi (1918-2000) est l'un de ces auteurs qui utilisent les théories d'Husserl et de Merleau-Ponty dans ses études sur l'espace dans l'architecture. Dans son ouvrage paru en 1957, intitulé *Architecture as Space*, l'auteur élabore sur la particularité de l'architecture, sur son aptitude à rendre l'espace plus visiblement concret que les autres arts. Dans le second chapitre « Space – Protagonist of Architecture », Zevi aborde la propriété des trois dimensions de l'architecture qui permet à celui qui la regarde de faire partie de son ensemble. Alors que la peinture possède deux dimensions et que la sculpture travaille en trois mais reste indépendant du spectateur, l'architecture propose à l'observateur de faire partie de l'équation : « Architecture, however, is like a great hollowed-out sculpture which man enters and apprehends by moving about within it » (1974[1957] : 22). Cet espace ne peut être vécu que par l'expérience, à l'aide d'un corps bougeant et captant les vides et les pleins de la structure. De cette façon, Zevi vient intégrer une autre dimension à l'expérience de l'observateur ; il explique l'importance du déplacement du corps dans l'espace afin de vivre entièrement l'architecture. Alors que la largeur, la hauteur et la profondeur se vivent par le corps, le fait que celui-ci doit se déplacer afin de vivre pleinement ces trois dimensions ajoute à cette expérience une quatrième dimension, celle du temps. Zevi nous explique ainsi l'importance et la nature de ce quatrième élément de l'expérience : « The reality of the object, therefore, is not exhausted by its representation in three dimension of one perspective. To capture it completely, I must draw an

⁵ Merleau-Ponty emprunte sa définition d'«habitus» à Marcel Mauss (1872-1950), considéré comme le père de l'anthropologie française. Par habitus, Merleau-Ponty exprime un lien entre diverses dimensions, autant sociales, culturelles ou physiques.

⁶ Traduction libre de l'anglais.

infinite number of perspectives from the infinite points of view possible » (1974[1957] : 26). Afin de capturer tous les éléments d'une architecture, le corps doit se mouvoir dans l'entièreté de la structure. Aucune oeuvre d'architecture ne peut se comprendre sans cette dimension supplémentaire, qui se résume au temps demandé à notre corps pour parcourir l'espace, autant de l'extérieur que de l'intérieur. Cette quatrième catégorie existe donc seulement lorsqu'un observateur prend place dans l'architecture. Sans la présence de l'homme pour en faire l'expérience, l'architecture perdrait ainsi cette autre dimension, se retrouverait à n'être qu'une structure en trois dimensions, au même titre que la sculpture selon Zevi.

Bruno Zevi élabore également dans son ouvrage une vision de l'espace en général. Il pose plusieurs questions sur la valeur réelle de l'espace et la conscience de l'humain face à celui-ci. Il en vient ainsi à une conclusion : l'espace trouve sa définition la plus satisfaisante lorsqu'elle est appliquée à l'architecture et c'est de cette façon que l'espace est le plus palpable. Zevi définit l'architecture comme suit : « For space is not merely a cavity, or void, or 'negation of solidity ; it is alive and positive. It is not merely a visual fact ; it is in every sense, and especially in human and integrated sense, a reality which we live » (1974[1957] : 242). L'espace n'est donc pas uniquement une question de vide ou de plein. Les corps se meuvent ainsi dans une continuité spatiale, traversant des lieux distincts, possédant chacun plusieurs types d'espace morphologiquement différents. Toutefois, même si le corps traverse plusieurs espaces, tous se réunissent en un fil continu, n'admettant aucune séparation qui viendrait déranger le vécu.

Outre Zevi, le théoricien de l'architecture Siegfried Giedion (1888-1968) sera également influencé par les théories de la phénoménologie dans ses études de l'architecture et il en fera l'un des éléments principaux de ses recherches. Il s'intéresse principalement lui aussi à la conception de l'espace et du temps et développe ses analyses autour de la construction et de l'architecture⁷. Dans son ouvrage *Espace, temps et architecture*, paru pour la première fois en 1941, Giedion met l'emphase sur la sensibilité des hommes et la façon dont cette qualité humaine permet de vivre pleinement l'espace. Reprenant certaines observations des théoriciens qui l'ont précédé, tels Husserl et Bergson, Giedion les applique à l'architecture. Selon ses études, l'observateur doit se mouvoir dans le lieu afin d'en capter tous les aspects. La compréhension d'une architecture ou d'un lieu change en fonction du point à partir duquel il est perçu. Afin d'étayer son propos,

⁷ Il est important de souligner que les théories de Giedion sont publiées avant celles de Zevi. De plus, Bruno Zevi connaissait les écrits de Giedion.

Giedion utilise l'exemple des escaliers de l'un des monuments porte-étendards de la modernité architecturale, la Tour Eiffel. Celle-ci représente en 1889 la quintessence du savoir-faire technique et de l'utilisation de ce nouveau matériau qu'est l'acier. Giedion célèbre la tour comme premier monument donnant au spectateur l'expérience parfaite de l'espace : « Le spectateur doit se mouvoir lui-même à l'intérieur de l'espace s'il veut en saisir la véritable nature. C'est dans les escaliers en colimaçon de la Tour Eiffel (fig. 4) qu'il fut possible de faire, pour la première fois, l'expérience vraiment psychologique de l'interpénétration de l'espace intérieur et de l'espace extérieur » (2004 [1941] : 260). Par son mouvement, l'espace devient simultané aux yeux du spectateur, l'extérieur et l'intérieur de l'architecture en viennent à se confondre, ne faisant qu'un. Ce qui est important à comprendre des théories de Giedion et de Zevi concerne les quatre dimensions de l'architecture qui ne se révèlent que si la structure est vécue par un sujet. Sans l'homme pour en faire l'expérience, l'architecture reste un objet en trois dimensions. Il est toutefois important de rappeler que la principale fonction de l'architecture reste l'habitat pour l'humain. Outre quelques exemples, dont celui utilisé par Giedion, l'architecture existe afin de remplir un besoin essentiel à l'homme. Dans cette optique, puisque l'humain évolue inévitablement dans l'architecture, celle-ci relève toujours de la quatrième dimension, l'espace-temps. C'est donc à l'observateur, lorsqu'il évolue dans l'espace, d'être conscient de son impact sur sa conception de l'espace du lieu.

Walter Benjamin sera également grandement intéressé par la prise en compte de l'observateur dans le développement de l'espace urbain. C'est dans la ville que Walter Benjamin établit son terrain d'observation. Jean-Louis Déotte, dans son ouvrage *Walter Benjamin et la forme plastique*, développe sur Benjamin et sa considération de la ville comme un ensemble. L'auteur allemand met au centre de son travail sur la ville la notion d'environnement total, utopie qui sera utilisée plusieurs années plus tard par de nombreux architectes et urbanistes (Déotte 2012 :63). Les observations de Benjamin sur la ville seront influencées par Siegfried Giedion, trouvant dans ses théories une source d'inspiration incontestable. Dix ans avant l'écriture (partielle) de *Paris, Capitale du XIXe siècle*, Benjamin prit connaissance de l'un des ouvrages de Giedion intitulé *Construire en France, en fer, en béton* (*Bauen in Frankreich* en version originale) et fut véritablement impressionné par la lecture de celui-ci. Voici un extrait d'une lettre écrite par Walter Benjamin à Siegfried Giedion, soulignant son admiration :

« Cher Monsieur Giedion, lorsque votre livre m'est parvenu, les quelques pages que j'ai lues sur le vif m'ont tellement électrisé que j'ai dû m'imposer de ne pas lire plus loin jusqu'à ce que je fasse meilleure connaissance avec mes propres recherches sur le sujet [...] Votre livre est l'un des rares cas, que nous vivons sans doute tous, où avant d'entrer en contact avec quelque chose ou quelqu'un (écrit, maison, homme, etc.) nous savons que ce contact sera hautement significatif [...] »⁸

Cette influence de Giedion sur Benjamin sera significative concernant l'architecture et son espace. Dans son texte « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » de 1935, Benjamin souligne l'évidence d'une double réception en ce qui concerne l'architecture. Reprenant les théories de Giedion, Benjamin inclut une double connotation dans la réception de l'architecture, soit par l'usage et/ou par la perception (2000[1972] : 108). L'architecture peut donc se vivre, selon Benjamin, de manière à la fois tactile et visuelle. Cette double réception de l'architecture rappelle les théories de Bergson sur l'espace. Pour les deux auteurs, la réception visuelle peut s'effectuer uniquement par le regard. La réception tactile, pour sa part, doit se faire concrètement avec l'expérience du lieu, avec le milieu bâti.

À partir de ces constatations, Benjamin se démarque sensiblement des théories de Bergson. L'auteur allemand pousse plus loin sa réflexion, amalgamant l'architecture et la technologie. Cette transformation dans la réception de l'architecture viendrait d'un dispositif technique, celui des panoramas. Invention du 18^e siècle, très courue au 19^e, le panorama est l'ancêtre du cinéma. Pour la première fois, un dispositif technique permet de voir des images en mouvement. En réalité, le mouvement des images est directement lié au déplacement du visiteur dans l'espace. Généralement, le visiteur est invité à pénétrer dans une structure en forme de rotonde, où les murs intérieurs présentent des fresques peintes en trompe-l'œil. Dans un parcours préalablement défini, le spectateur est encouragé à déambuler dans l'espace afin de capter simultanément les nombreuses surfaces peintes. Changeant complètement le rapport entre l'art et la technique, les panoramas apportent au spectateur une nouvelle compréhension du mouvement et de l'espace. Comme le souligne Benjamin dans la section de l'exposé de 1935 de *Paris, Capitale du XIX^e siècle* (1989: 38) intitulée « Daguerre ou les panoramas », grâce à cette nouveauté technique, la ville change de forme, elle s'élargit en paysage. Le panorama introduit une vision à 360 degrés, où les spectateurs sont entièrement absorbés par l'image et font à présent

⁸ Lettre écrite par Benjamin à Giedion à Berlin le 15 février 1929. Conservée à l'Institut pour l'Histoire et la Théorie Architecturale (GTA), Zurich. Reproduction dans l'ouvrage de Siegfried Giedion, *Construire en France, en fer, en béton, préface* p.XVII.

partie du développement et de l'évolution de celle-ci. Les images mises en mouvement par le spectateur participent activement à la double réception décrite plus haut, soit la perception visuelle et tactile. Suite aux panoramas, le cinéma se développant rapidement en proposant une nouvelle technologie aux spectateurs, la relation à l'image sera renversée. Au contraire du panorama où le spectateur devait se mouvoir pour voir défiler les images, avec le cinéma, le spectateur reste immobile alors que les images se mettent en mouvement devant ses yeux.

Dans son ouvrage, Jean-Louis Déotte nous explique le lien réel qu'effectue Benjamin entre la réception par le public d'un film dans une salle de cinéma et celle de l'architecture. Selon Déotte, deux facteurs peuvent être utilisés dans cette comparaison : « [...] cette réception caractérise la masse des spectateurs, qui dans les deux cas, a affaire au mouvement : soit elle se déplace dans la ville sans prêter réellement attention aux édifices, soit, dans l'obscurité, la masse assiste au défilement d'images délivrées en un flux qu'elle ne peut arrêter. » (2012 :53) Comme Déotte l'affirme, suivant l'analyse de Benjamin, les architectures autant que les films sont perçus par le public de deux façons, autant de manières tactile qu'optique. Les deux positions sont à la fois semblables et distinctes. Dans les deux cas, le sens de la vue est sollicité, le regard voyage dans l'espace afin de capter l'information devant lui. Toutefois, lorsque l'humain se meut dans la ville, c'est le corps entier qui est interpellé. Dans une salle de cinéma, le corps est sollicité, mais à distance, ne prenant jamais réellement part à l'action qui se déroule.

Ce qui est très intéressant ici c'est l'intérêt que porte Benjamin à la population et à sa perception de la ville. Comme l'explique Déotte, Benjamin écrit sur la perception de l'architecture par le peuple dans son texte « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » de 1935. Une prise en compte aussi claire du spectateur dans les théories architecturales fait figure de nouveauté. Déotte cite Benjamin : « Il n'existe dans l'ordre tactile aucun équivalent de la contemplation dans l'ordre optique. La réception tactile se fait moins par la voie de l'attention que par celle de l'habitude. Cette dernière régit même dans une large mesure la réception optique de l'architecture » (2012 : 54). En affirmant que le tactile prend plus de place que la réception visuelle, Benjamin se dissocie quelque peu des théories de Bergson. Il faut toutefois prendre en considération que Bergson applique ses théories à l'espace en général, pas uniquement à l'architecture, comme l'explique Benjamin (Cité dans Déotte 2012 : 54). Il y a donc une distinction à voir, mais pas une dissonance. L'habitude développée dans l'architecture se fait davantage par le mouvement, par le corps. La réception optique se fait également dans une

moindre mesure parce que le corps en déplacement dans l'espace expérimente davantage que le mouvement des yeux. Bien qu'ils ne l'écrivent pas explicitement dans les pages de leurs théories comme c'est le cas chez Benjamin, Giedion et Zevi s'intéressent également au public face à l'architecture. On observe une corrélation entre les auteurs analysés au cours des dernières pages et les théories du fondateur de la phénoménologie, où toutes deux s'intéressent à la place de l'homme vis-à-vis la ville et l'architecture. Ces textes novateurs datant en général de la première partie du 20^e siècle, coïncident exactement avec l'arrivée du mouvement fonctionnaliste dans l'architecture. Nul doute que les échanges entre les théoriciens et les architectes à cette époque ont pu faire profiter autant la théorie que la pratique dans les années où le complexe du Bauhaus à Dessau fut réalisé.

1.3.1 L'espace : tentative de définition

Bien que la tâche demanderait plus que quelques pages d'un mémoire, il est important d'en arriver à une définition appropriée de l'espace. Ce travail s'avère complexe alors que certains intellectuels spécialistes dans cette théorie ont eux-mêmes de la difficulté à fournir tous les éléments d'une définition complète et satisfaisante. Les auteurs que nous avons choisis afin d'élaborer une théorisation de l'espace sont contemporains les uns des autres. Également, les théoriciens que nous étudions dans les prochaines pages appliquent leur définition à ce qu'ils connaissent le mieux, la ville. À partir de celle-ci, un rapprochement sera fait entre l'espace et sa continuité dans le paysage urbain.

L'une des seules tentatives de définition de l'espace au regard de la ville nous vient de Paul Zucker (1888-1971) dans son ouvrage *Town and Square*. Architecte et théoricien de l'art allemand, Paul Zucker tente d'établir une définition complète de la ville, s'attardant au concept de l'espace. Selon lui, le terme « espace » fut souvent utilisé, parfois avec raison, mais souvent à tort. Pour Zucker, la représentation de l'espace passe par la notion du carré, non pas uniquement la forme géométrique, mais bien l'espace vert aménagé ou simplement lieu de repos pour le citoyen. Le « square » a selon lui une histoire propre et importante, représentant à lui seul l'évolution de l'espace à travers les siècles. Zucker analyse le square comme une architecture. Lorsque le square est construit, aménagé et pensé comme l'est l'architecture, on peut facilement retrouver les mêmes caractéristiques de définition de l'espace à travers ces deux types de construction. Ainsi, Zucker explique les différentes caractéristiques du carré comme s'il s'agissait

d'un édifice : « For the square, then, three space-confining elements exist : the row of surrounding structures, the expansion of the floor, and the imaginary sphere of the sky above » (1959 : 6). Utilisant cette image afin de définir ce qu'est l'espace, Zucker explique que les expériences kinesthésiques d'une personne, son aptitude à bouger autant dans l'édifice que dans le square, donnent la limite de l'espace. De plus, Zucker veut rectifier une mauvaise compréhension théorique du concept d'espace existant depuis plusieurs années. Généralement défini par une présence en trois dimensions, l'espace selon la définition de Zucker constitue une échelle de mesure pour l'homme :

« It means a structural organization as a frame for human activities and is based on very definite factors : on relation between the forms of the surrounding building ; on their uniformity or their variety ; on their absolute dimensions and their relative proportions in comparison with width and length of the open area ; on the angle of the entering streets ; and, finally, on the location of monuments, fountains, or other three-dimensional accents. In other words, specific visual and kinesthetic relations will decide whether a square is a hole or a whole » (1959 : 3).

Ici, l'auteur soulève un point important. Cette conception du « trou ou du tout » définit elle-même l'espace. Zucker explique que peu importe si le square représente le plein ou le vide, ce qui se trouve autour et à l'intérieur de celui-ci aura une grande incidence sur la manière de concevoir le square. Par exemple, si le square est aménagé au milieu d'un terrain vague, on le considère comme un tout parce qu'il possède la caractéristique du construit dans un paysage qui ne l'est pas. En contrepartie, si un square est construit dans un milieu urbain, au milieu de nombreux bâtiments, il paraît plutôt comme un vide, un trou dans le paysage. Malgré qu'il soit aménagé et donc construit, il vient créer un contraste de vide et de plein avec le reste de l'ensemble bâti. On peut aisément appliquer cette analyse de l'espace à l'architecture. L'architecture peut créer différents types d'espace, en fonction des matériaux utilisés et de la façon dont les pleins et les vides se répondent dans la structure. Selon les propos de Zucker, le carré est un élément structurel essentiel dans la construction de la ville. Le square crée une prolongation de l'espace entre le non construit et le construit. La continuité spatiale, la possibilité d'un édifice de se prolonger de l'intérieur vers l'extérieur de celui-ci, intéresse également Walter Benjamin.

Walter Benjamin est en effet de ceux qui s'intéressent à cette fusion entre espace intérieur et espace extérieur. Dans son ouvrage *Paris, Capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, il donne une place de choix aux espaces intermédiaires. Les espaces qui se trouvent entre l'extérieur et l'intérieur, particulièrement les passages, font partie intégrante des réflexions de

l'auteur. Ces lieux, longs couloirs couverts d'une verrière, permettent au citoyen de se déplacer dans la ville à l'abri des intempéries, en lui donnant toutefois l'impression d'extérieur (fig. 5.1 et fig. 5.2). Le passage apparaît avec la révolution industrielle et les nouveaux matériaux de construction. Sans eux, cette invention ne serait pas possible : le fer permet de construire des structures entièrement révolutionnaires créant des espaces nouveaux. Dans *Paris, Capitale du XIXe siècle*, l'exposé de 1935 propose un passage intitulé « Fourier ou les passages », où Benjamin définit cette nouvelle invention en citant un *Guide illustré de Paris*⁹ :

« Ces passages, nouvelle invention du luxe industriel, sont des galeries recouvertes de verre, lambrissées de marbre, qui traversent des blocs entiers d'immeubles dont les propriétaires se sont regroupés en vue de telles spéculations. De part et d'autre de ces galeries, qui reçoivent le jour d'en haut, s'alignent les boutiques les plus élégantes, en sorte qu'un pareil passage est une ville, un monde miniature » (1989: 35).

Les passages parisiens, ayant généralement vu le jour entre 1822 et 1840 (Benjamin 2000 :44), permettaient de rejoindre deux artères, de connecter un boulevard principal avec des rues secondaires, le citoyen pouvant ainsi aller d'un endroit à l'autre sans mettre les pieds à l'extérieur. La place que Benjamin donne aux passages dans son ouvrage est essentielle afin de compléter une définition adéquate de l'espace pour nos recherches. L'auteure Anna D'Elia cite les propos de Walter Benjamin dans le catalogue d'exposition *La Ville, art et architecture en Europe*. Dans le chapitre « La ville selon les artistes », D'Elia présente la caractéristique des passages signalée par Benjamin : « L'intérieur avance vers l'extérieur, la rue devient chambre et la chambre devient rue. Les passages sont des maisons ou des corridors qui, comme le rêve, n'ont pas de côté extérieur » (D'Elia 1994 : 204). Les espaces de transitions dans la ville, l'extérieur, et l'immeuble, l'intérieur, sont brouillés. Cette possibilité de faire de la ville un tout apparaît, comme le *Guide illustré de Paris* le souligne, au tournant industriel du 19^e siècle. Avant ces connaissances techniques, la possibilité de créer un intérieur qui se prolonge sur l'extérieur, comme l'annonce Benjamin, semblait impossible. C'est ainsi qu'au 19^e siècle, l'architecture commence à se prolonger dans la ville, transformant entièrement les rapports à l'espace.

⁹ Le guide illustré est une invention très présente depuis les expositions universelles. Il servait à orienter les touristes dans la ville, leur expliquant les attraits principaux, les monuments à visiter. Les villes utilisaient également ces guides afin de faire la promotion de nouveautés techniques, comme nous pouvons les constater ici. Il est important de noter qu'aucune information n'a été trouvée sur ces guides, nos recherches se basent uniquement sur les propos de Benjamin concernant le *Guide illustré de Paris*.

Siegfried Giedion s'attarde également à la définition de l' « espace », comme nous l'avons indiqué plus haut. Christian Norberg-Schulz, auteur de l'ouvrage *Existence, Space and Architecture*, porte une attention particulière aux théoriciens de l'architecture qui tentent de donner une définition juste et efficace du concept d'espace. Selon lui, l'un des auteurs qui ont le plus contribué à l'actualisation du concept d'espace est Giedion. Étudiant son livre le plus connu, *Espace, temps et architecture*, Norberg-Schulz explique que la pensée de l'auteur suisse est essentielle puisqu'elle place concrètement le problème de l'espace au centre du développement de l'architecture moderne (Norberg-Schulz 1971 : 12). Giedion, tout au long de sa carrière, parle de l'histoire de l'architecture comme de la succession des différentes manières de concevoir l'espace. Giedion voit donc dans la construction une manière concrète de concevoir et même de créer l'espace. Il est toutefois important de se souvenir que bien que l'expérience de l'espace soit intimement liée à l'architecture, son extension se poursuit dans la ville, à travers les rues, les parcs, les « squares ».

Avec son approche théorique de l'espace, Bruno Zevi, lui, tente de résumer ce qui serait selon lui considéré comme une définition universelle de l'espace: « The experience of space, which we have indicated as characteristic of architecture, has its extension in the city, in the streets, squares, alleys and parks, in the playgrounds and in the gardens, wherever men has defined or limited a *void*¹⁰ and so has created an enclosed space » (1974[1957] : 29). Concept imaginé par l'homme, l'espace se définit bien, en somme, par des endroits créés par l'homme. Toutefois, c'est ici que diffèrent les théories de Zevi : selon sa logique, l'espace est créé par l'architecture, incluant ce qui se trouve à l'intérieur et à l'extérieur de celle-ci. Il existe donc pour l'auteur deux types d'espace, approche qui le fait se dissocier des autres théoriciens. Tout d'abord, il y a l'espace interne du bâtiment, celui-ci étant défini par la structure de l'édifice même. L'autre espace est celui qu'on retrouve à l'extérieur de l'architecture en question, qu'on peut qualifier d'espace urbain. Ce type d'espace est défini par les relations entre les bâtiments de la ville, la façon dont les structures se répondent (Zevi 1974 :30). Zevi prend également en considération un second degré dans son analyse de l'espace. Pour lui, l'espace n'est pas uniquement créé par la structure de l'édifice. Tous les autres éléments (luminaires, décorations) de l'architecture jouent un rôle essentiel dans cette définition de l'espace. Il aborde le mouvement fonctionnaliste en architecture en expliquant que celui-ci, voulant se débarrasser du « décoratif »,

¹⁰ Italiques de l'auteur.

a épuré ses structures en oubliant que les éléments secondaires peuvent jouer un rôle essentiel dans la création de l'espace. Une architecture décorative peut créer de l'espace autant que l'architecture moderne fonctionnaliste. Il faut seulement que l'architecte crée son lieu en conservant l'idée de l'espace intérieur, celui qui nous entoure et nous inclut. Les éléments secondaires sont également importants, mais dans une relation moindre que l'espace lui-même (Zevi 1974 :32). En somme, Zevi définit l'espace d'une façon différente des autres auteurs de deux manières : premièrement, il existe deux types d'espace selon lui, un intérieur, l'autre extérieur. Sans se prononcer sur la possibilité de communication entre les deux comme le proposent Benjamin et Giedion, Zevi les analyse distinctement. Deuxièmement, la structure n'est pas tout ce qui joue un rôle dans la création de l'espace, les éléments secondaires y tiennent une place non négligeable.

En somme, nombreux sont les théoriciens qui se sont penchés sur les questions de l'espace. Afin d'analyser le complexe du Bauhaus dans le dernier chapitre du mémoire, nous nous intéresserons à certaines de ces théories. Évidemment, la conception phénoménologique de Bergson, soulignant que l'espace (ou plutôt les espaces) est créé par le mouvement du corps, est un élément essentiel pour la compréhension de notre analyse. De plus, l'intérêt de Giedion et de Benjamin pour l'espace tactile et l'espace perçu s'inscrit également dans notre intérêt vis-à-vis l'espace architectural. Ainsi, la définition de l'espace que nous utiliserons afin d'analyser le complexe de Dessau sera composée de plusieurs aspects, provenant de plusieurs des théoriciens que nous avons étudiés.

Dans le prochain chapitre, nous allons aborder le traitement de l'espace dans les manifestes d'art du début du 20^e siècle. L'appropriation par les artistes de ces conceptions philosophiques signale la diffusion soutenue des théories spatiales dès le tournant du siècle et leur influence certaine sur une génération d'architectes et d'artistes.

2. MANIFESTES ET DÉVELOPPEMENTS MODERNES URBAINS

La tentative de définition de l'espace que nous avons effectuée dans le chapitre précédent démontre une volonté certaine de la part des architectes et urbanistes de prendre en compte le citoyen dans son environnement. De nombreux théoriciens ont étudié ces théories avec beaucoup d'intérêt. À l'aube du 20^e siècle, une vaste bibliographie se concrétise dont Henri Bergson se fait le grand défenseur et un fervent représentant. Son ouvrage *Matière et Mémoire* révolutionna la manière de concevoir l'environnement dans lequel l'humain évolue. Plusieurs décennies plus tard, les propriétés phénoménologiques de l'espace continuent à intéresser les intellectuels. Grand théoricien allemand et héritier de la pensée d'Edmund Husserl, Martin Heidegger (1889-1976) poursuit cette réflexion sur l'espace. Dans un essai publié en 1951 « Bâtir Habiter Penser » (*Bauen Wohnen Denken* en version originale), le philosophe allemand souligne la qualité première de l'espace : « Nous parlons de l'homme et de l'espace, ce qui sonne comme si l'homme se trouvait d'un côté et l'espace de l'autre. Mais l'espace n'est pas pour l'homme un vis-à-vis. Il n'est ni un objet extérieur ni une expérience intérieure. Il n'y a pas les hommes, et en plus de l'espace... »¹¹ (1951 :31). En insistant sur la symbiose de l'homme avec son environnement, Heidegger résume l'une des plus importantes caractéristiques de la ville du 20^e siècle.

Davantage axé sur la théorie, le premier chapitre du mémoire aide à comprendre l'évolution architecturale et urbaine en fonction de divers écrits qui étaient publiés à la fin du 19^e siècle et dans la première moitié du 20^e. Le présent chapitre se concentre exclusivement sur la période temporelle s'étendant entre 1900 et 1925. Également, les recherches se concentrent autour du contexte européen, à l'exception de quelques exemples en territoire étatsuniens. La période sur laquelle nous avons décidé de nous pencher englobe les vingt-cinq années qui ont précédé la construction du complexe architectural qui sera examiné dans le dernier chapitre du mémoire, le Bauhaus de Dessau. Durant cette période de presque trois décennies, de nombreuses révolutions artistiques ont vu le jour, dans plusieurs pays et sous différentes formes. Les

¹¹ « You cannot divorce man and space. Space is neither an external object nor an internal experience. We don't have man and space besides ... ». La version anglaise est selon nous plus proche de la traduction allemande que celle effectuée en français.

associations d'artistes se font de plus en plus nombreuses, toutes ont un désir commun : appliquer la modernité à grande échelle et dans toutes les sphères des arts. L'auteur Peter Collins explique cette effervescence palpable : « Le mouvement moderne est né de l'histoire, contre l'histoire. Vis-à-vis d'un passé auquel il ne cesse de faire référence, tout en déclarant s'y opposer, il affiche la continuité autant que la rupture. » (2009 :5). Les artistes et théoriciens de la modernité souhaitent révolutionner le monde de l'art et du bâti grâce à des formes nouvelles. Ces artistes espèrent développer de nouveaux procédés, un nouvel art propre à la modernité.

Ce chapitre débute avec un retour sur l'urbanisme d'avant le 20^e siècle. Cette brève incursion dans le passé proche est importante puisqu'elle nous permet de comprendre les avancées urbaines en réaction aux énormes travaux de Haussmann. Ensuite, nous analyserons l'arrivée massive des manifestes d'art et d'architecture dans les premières décennies du siècle. Afin de situer leur importance dans le développement culturel de l'époque, nous signalerons leurs répercussions dans le domaine de l'art. Finalement, nous tenterons de broser un portrait large de l'histoire de l'architecture de cette période. En nous intéressant particulièrement aux cas de l'Allemagne, de la France et des États-Unis, nous considérerons les différentes œuvres architecturales de l'époque afin de les rapprocher du complexe de Dessau.

2.1 Développements urbains modernes post-Haussmann

Alors que Giedion et Le Corbusier présentent Haussmann comme le précurseur de l'urbanisme (Agulhon 1998 :181), plusieurs auteurs fixent la naissance officielle de l'urbanisme en 1867. C'est précisément cette année-là que paraît l'un des documents les plus importants pour la nouvelle discipline, d'où celle-ci tire son nom. La *Teoria General de la Urbanizacion* rédigée par l'architecte-ingénieur Ildefonso Cerdà (1815-1876) place les bases conceptuelles et théoriques d'une nouvelle organisation de la ville. Cet urbanisme de première génération est essentiel, puisqu'au contraire de Haussmann et de ses *Mémoires*, Cerdà propose une terminologie spécifique. Dans ses *Mémoires*, Haussmann raconte les embuches et les bons coups de sa refonte de la ville en élaborant notamment sur la construction des édifices, et sur la circulation des voitures. Toutefois, il ne cherche pas à théoriser comme le fait Cerdà. La terminologie développée par ce dernier, comme l'explique Françoise Choay, démontre sa visée scientifique (Choay 2015). Avant tout, au contraire du Baron Haussmann, Cerdà est un théoricien de formation. Sa théorie de l'urbanisme se veut à la fois descriptive et normative, permettant de

diriger les futurs urbanistes dans leurs projets. L'entreprise de Cerdà mit au monde deux courants d'urbanismes distincts, qui prirent des chemins sensiblement opposés. Premièrement, l'urbanisme progressiste voit le jour en élaborant une théorie axée sur la modernité : « L'urbanisme progressiste, dont les valeurs sont le progrès social et technique, l'efficacité et l'hygiène, élabore un modèle d'espace classé, standardisé et éclaté » (Choay 2015). L'hygiène est très importante pour ce courant. Pour cette raison, la conception des villes progressistes opte pour l'ouverture, laissant des espaces vides avec une présence de verdure entre les immeubles. De plus, le mouvement progressiste est davantage intéressé à la technologie et au rendement de l'architecture, particulièrement par le classement des quartiers selon les fonctions. Le second courant découlant des théories de Cerdà, l'urbanisme culturaliste, recherche des valeurs qui sont généralement opposées au premier mouvement : « La richesse des relations humaines et la permanence des traditions culturelles, élabore un modèle spatial circonscrit, clos et différencié » (Choay 2015). Ce courant, plutôt que d'être attiré par la performance industrielle, souhaite développer une relation de proximité avec la communauté, le citoyen. L'industrialisation n'est pas une valeur intéressant ce mouvement. Les partisans du courant culturaliste souhaitent retrouver la cité qui existait avant la période industrielle. Ces deux tendances, assez éloignées l'une de l'autre, mettent au monde de nombreuses planifications de milieux urbains importantes pour les sociétés occidentales. Le mouvement qui est cependant le plus pertinent pour nos recherches est le courant progressiste qui est très présent en Allemagne. Gropius est très influencé par cette nouvelle réflexion sur l'espace et applique quelques aspects de celle-ci pour son complexe de Dessau. Cette entreprise sera observée plus longuement dans le troisième chapitre.

En 1889, soit plus de vingt ans après la parution de l'ouvrage de Cerdà, un second traité voit le jour. L'architecte et historien de l'art viennois Camillo Sitte (1843-1903) publie *Der Städtebau*, un traité d'urbanisme très différent que celui présenté par l'architecte espagnol. Dans son ouvrage, Sitte traite exclusivement de l'esthétique de la ville, critiquant la pauvreté formelle des milieux urbains du 19^e siècle. Selon son constat, tout était renversé avec le nouvel urbanisme progressiste, le rapport entre le vide et le plein dans la ville était bousculé par l'arrivée des grands boulevards rectilignes et de la grille orthogonale, comme nous l'explique Iain Boyd White (Cité par Déthier 1994 : 339). Selon Camillo Sitte : « Auparavant, les espaces vides (rues et places) formaient une entité unifiée de formes calculées en fonction de l'effet qu'ils devaient produire, aujourd'hui, les lotissements sont disposés comme des entités closes de formes régulières et c'est

l'espace résiduel laissé libre entre elles qui se transforme en rues et places » (White, cité dans Déthier 1994 :339). Pour Sitte, les tracés préindustriels, où l'asymétrie et les irrégularités des espaces urbains régnaient, donnaient du charme aux villes. L'urbanisme proposé par Sitte s'inscrit à l'encontre de l'hausmannisation et du mouvement progressiste.

Cerdà et Sitte représentent les visages de l'urbanisme à ses débuts. Bien que les deux intellectuels proposent des façons de bâtir la ville sensiblement différentes, leur influence sur les villes modernes d'Europe est sans équivoque. Les deux courants évoluent côte à côte, mais utilisant des chemins généralement opposés. L'urbanisme progressiste, pour sa part, connaît de nombreuses applications d'envergure. Toutefois, à la même époque, en France, on ne retrouve aucun traité d'urbanisme au même titre que la *Teoria* ou *Der Städtebau*. Il faut attendre plusieurs années, soit le début du 20^e siècle afin de voir publiée une synthèse qui mérite le nom de théorie d'urbanisme.

L'une des entreprises les plus connues de l'urbanisme progressiste et qui donna ses lettres de noblesse à la France à ce sujet est la Cité industrielle de Tony Garnier (1869-1948). Présenté pour la première fois en 1904, le projet de Garnier expose une synthèse de toute la prospection architecturale au 19^e siècle. Kenneth Frampton nous explique l'importance du projet de Tony Garnier : « Le projet de Garnier ne posait pas seulement les principes et le tracé d'une hypothétique ville industrielle ; il dessinait, à différentes échelles, la substance même d'une typologie urbaine, tout en donnant des indications précises sur son mode de construction en béton et en acier. » (Frampton 2006 :103). Publié officiellement en 1917, ce projet influencera de nombreux architectes, dont Le Corbusier qui diffuse des extraits du projet dans la revue *L'Esprit Nouveau*. Ce modèle de ville, où chaque quartier possède des fonctions spécifiques, révolutionne complètement la mise en espace du lieu urbain. Françoise Choay souligne l'apport essentiel des plans proposés par Garnier : « Pour la première fois, les dessins, très élaborés, d'Une Cité industrielle unissent l'innovation architecturale à l'innovation urbanistique, et proposent des prototypes qui, par eux-mêmes, techniquement et esthétiquement, expriment la modernité et contribueront à l'immense influence de Garnier sur les urbanistes de l'après-guerre » (Choay 2015). À partir d'espaces habituellement résiduels, Garnier réinvente un espace social qui sera actif pour le citoyen. Imaginant aussi bien le toit-terrasse, les édifices sur pilotis et la fenêtre en largeur, les dessins de Garnier présentent beaucoup de caractéristiques présageant ce que sera l'architecture dans les années suivantes. À la même période, l'urbanisme culturaliste fait de

nombreux adeptes particulièrement en Allemagne, en Autriche et en Angleterre où le traité de Sittes a un grand succès. L'une des plus grandes applications vient d'un architecte anglais, Ebenezer Howard (1850-1928), et de son modèle, la Garden-City. Howard y accorde une place importante à la nature et le tissu urbain exclut toute standardisation. Le secteur résidentiel et le centre-ville sont séparés, et les activités industrielles sont gardées en périphérie de la communauté (Choay 1965 : 283). Bien que des transports en commun soient mis en place afin de favoriser le déplacement de la population entre les différents pôles de la ville et de faire communiquer les communes extérieures, l'urbanisme culturaliste ressemble davantage à la « ville fermée¹² » connue avant la Révolution industrielle. La création d'une ceinture verte et d'une limitation de population à la commune n'est pas sans rappeler les villes de la Renaissance. Évidemment, la mise en place d'une conception de la ville en fonction des besoins inscrit ce mouvement concrètement dans la modernité, mais certains aspects le gardent à distance. Tranquillement, le mouvement culturaliste perd du terrain en Europe, laissant la place au mouvement progressiste, de plus en plus fort.

Dès la fin de la Première Guerre, l'urbanisme progressiste occupe une place de choix en Europe comme l'explique Françoise Choay : « L'urbanisme progressiste occupe une position hégémonique, conquise par des petits groupes d'architectes d'avant-garde, appartenant au mouvement moderne, et qui ont occupé le devant de la scène historiographique » (Choay 2015). Soutenu par une cohorte de nouveaux architectes, le mouvement prônant le progrès technique prend une place de plus en plus grande sur la scène internationale. Bien que de nombreux projets restent uniquement sur papier durant la période d'entre-deux-guerres, la majorité des projets influencés par ce mouvement seront très présents en Europe et en Amérique dès 1945. Cependant, avant d'aller aussi loin dans l'histoire architecturale, nous allons nous intéresser à un type de publication qui s'installe en force au début du 20^e siècle et qui aura une influence sans précédent sur l'architecture, le manifeste.

2.2 Le manifeste d'art: moteur de révolution architecturale

Le début du 20^e siècle est empreint de grandes remises en question, tant politiques que sociales et artistiques. Grandement intéressés par la ville et sa conception, de nombreux théoriciens réfléchissent l'espace. Comme nous l'avons vérifié dans le premier chapitre, les

¹² Terme utilisé par l'auteur Kenneth Frampton dans l'ouvrage *L'architecture moderne. Une histoire critique*, p.20.

théories de l'espace, mêlées avec d'autres réflexions, comme celle des mathématiques, proposent une nouvelle unité, celle de l'espace et du temps. Dans son ouvrage *Architecture as Space*, Bruno Zevi élabore sur cette corrélation entre mathématique et espace : « Without the pronouncement of modern mathematics on the convergence of the two entities of space and time, without Einstein's contribution to the concept of simultaneity, Cubism, Neo-Plasticism, Constructivism, Futurism and their derivative would not have emerged. » (1974[1957] :167). La nouvelle conception de l'espace, inspirée par les avancées des sciences, aurait ainsi été l'élément fondateur de nombreux courants artistiques d'avant-garde, ou du moins une inspiration certaine pour eux. Cette effervescence du début du siècle crée une atmosphère complètement nouvelle, où le monde des arts voit apparaître des artistes optimistes face à leur société et au développement qui en résulte (Ragon 1986 :72). Cet optimisme décrit par Michel Ragon s'accorde avec l'arrivée massive des manifestes sur la place publique. Conscients de leur poids dans la société en tant que pionniers d'un art nouveau, les artistes et architectes publient de diverses façons (ouvrages, revues spécialisées, journaux). Nombreux sont les artistes qui voient dans les manifestes le meilleur moyen afin de transmettre leur nouvelle réflexion sur l'art.

Dans la prochaine section du chapitre, nous allons présenter plusieurs manifestes ainsi que les mouvements artistiques auxquels ils sont rattachés. Nous porterons toutefois uniquement notre attention sur les manifestes architecturaux publiés entre 1900 et 1925. Effectuer une présentation de tous les manifestes de cette époque serait très intéressant, toutefois peu pertinent pour le mémoire. Cette relation étroite entre les arts plastiques et l'architecture nous est expliquée par Reyner Banham dans *Theory and Design in the first Machine Age*. Comme le souligne Peter Collins, citant Banham : « Durant le second quart du 20^e siècle, la principale influence qu'a subie la conception a, indubitablement, été celle de la peinture et de la sculpture... » (Collins 2009 : 387). Bien qu'au début, ce partage entre les arts plastiques et l'architecture n'était le fait que de quelques architectes, l'influence des nouvelles formes artistiques participe à brouiller la frontière entre les arts. Dans son manifeste *Un programme d'architecture* publiée en 1918, l'architecte Bruno Taut souligne ceci : « Il n'y a pas de frontière entre les arts appliqués, les arts plastiques ou la peinture, tout est un : bâtir. » (Taut, cité dans Conrads 1996 : 53). Cette époque nous propose ainsi, comme le souligne Taut, un partage culturel à tous les niveaux, mélangeant tous les arts dans celui du bâti.

La présentation des manifestes est proposée selon un ordre chronologique afin de repérer facilement les influences mutuelles des différents mouvements. Quatre mouvements principaux d'avant-garde sont examinés ; ils sont choisis directement en lien avec leur pertinence pour notre réflexion.

2.2.1 Le cubisme

Dans la logique des choses, le cubisme n'a pour ainsi dire pas de manifeste lié directement à l'architecture. Le manifeste qui lui est le plus lié est celui écrit par Albert Gleizes et Jean Metzinger en 1912, « *Du Cubisme* », qui sert de fourre-tout afin de démystifier la confusion régnant autour des objectifs du mouvement. Aucune allusion à l'architecture n'est faite dans celui-ci, toutefois, son importance en tant que l'un des premiers mouvements d'avant-garde exige de lui faire une place.

La conception de l'espace, comme nous l'avons vu, a énormément évolué à travers le temps. Siegfried Giedion, approfondissant les connaissances sur le cubisme explique :

Pour la première fois depuis la Renaissance, une nouvelle conception de l'espace vient élargir dans l'art moderne la notion qu'on en aurait. Cela se manifestait d'abord dans le cubisme [...] Le cubisme rompt avec la conception perspectiviste de la Renaissance [...] En décomposant les objets, en les percevant en transparence, le cubisme les saisissait simultanément de tous les côtés, d'en haut et d'en bas, de l'intérieur et de l'extérieur. (Giedion 2004[1941] : 260).

Les différents artistes du mouvement cherchaient à représenter les rapports spatiaux, d'un objet face à lui-même ou à son environnement, grâce à l'éclatement des facettes de l'objet. Les principes de simultanéité et d'interpénétration de l'espace, autant de l'intérieur que de l'extérieur, mettent en place une nouvelle façon d'observer ce qui se trouve devant nous. Grâce à ce procédé, les artistes cubistes ajoutent une dimension supplémentaire à leurs œuvres. En plus de proposer des représentations à trois dimensions, une quatrième s'y ajoute avec la participation de l'œil dans l'espace de l'œuvre (Ragon 1986 :72). Au même titre que les théories d'Henri Bergson proposent la possibilité de concevoir l'espace uniquement par le déplacement du regard dans une pièce, ce déplacement de l'œil à travers l'œuvre implique une autre donnée dans l'équation, celle du temps. La donnée du temps s'affiche dans les œuvres cubistes en tant que simultanéité sur la surface, par une multiplication des points de vue. Toutefois, bien que les artistes cubistes participent à une révolution certaine dans le domaine de l'art, l'influence de ce mouvement n'est

pas immédiate. Les répercussions concrètes du mouvement cubiste sur l'architecture ne se ressentent que vers les années 1917-1920 (Ragon 1986 :73).

2.2.2 Le futurisme

Mouvement artistique ayant pris place sur la scène culturelle entre 1909 et 1920, le futurisme participe à l'effervescence du manifeste architectural. Premier mouvement à publier un manifeste au 20^e siècle, le futurisme donne le coup d'envoi aux publications de ce genre, qui seront nombreuses. Enthousiastes face à leur époque, entièrement impliqués dans la vitesse des machines et l'agitation grandissante de la ville, les futuristes voient dans l'architecture une porte d'entrée certaine vers la modernité. Face aux changements subis par les milieux urbains depuis quelques décennies, le mouvement souhaite regarder vers l'avant et ne voit pas la nécessité de rester dans les mêmes valeurs historiques que les époques précédentes. Comme le cubisme, il s'intéresse à l'interpénétration des formes et à la simultanéité. Dès le début du 20^e siècle, grâce à leur esprit visionnaire, les futuristes s'affirment comme une avant-garde ancrée dans la société industrielle. Jean Déthier souligne cette particularité de ce mouvement : « Dans les années dix, le futurisme s'affirme comme la plus radicale des avant-gardes artistiques ; il considère la ville comme le creuset des énergies en action. Balla, Boccioni, Russolo, Severini sensibilisent l'Europe à leurs théories et exaltent la croissance urbaine, le machinisme, la vitesse, le bruit et toutes les composantes d'une frénésie généralisée » (Déthier 1994 :17). Cette participation à la vie urbaine industrielle s'aligne avec la croyance du groupe dans la création d'un nouvel art, d'une révolution artistique par la machine. Autant à travers leurs œuvres que leurs manifestes, lesquels peuvent aisément s'incarner l'un dans l'autre, les futuristes croient pouvoir accéder un jour à un nouvel âge d'or de l'art. C'est en 1914 qu'Antonio Sant'Elia (1888-1916) et Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) publient le *Manifeste de l'architecture futuriste*. Proclamant haut et fort la nécessité d'utiliser les nouveaux matériaux, les deux artistes souhaitent rompre avec le passé. Dans ce manifeste de plusieurs pages, les deux signataires étalent de nombreux refus et acceptations face à la nouvelle architecture. Ils s'expriment ainsi :

Je combats et j'exècre : [...] 2. L'architecture classique, solennelle, hiératique, théâtrale, décorative, monumentale, charmante, complaisante, dans son ensemble ; 3. L'embaumement, la reconstruction et la reproduction de monuments et anciens palais [...] et je proclame : 1. Que l'architecture futuriste est l'architecture du calcul, de l'audace et de la simplicité, celle du béton armé, du fer, du verre, du carton, des fibres

textiles, bref, de tout matériau susceptible de remplacer le bois, la pierre et la brique, qui rendent possibles élasticité et légèreté [...] (Manifeste dans Conrads 1996 :47)¹³.

Dans ce court extrait, l'appel à l'abolition de la continuité historique est palpable, dans une optique de renouvellement périodique de l'architecture. La créativité des architectes doit être continuellement renouvelée, au même niveau que leurs projets bâtis. En relation étroite avec l'arrivée de cette nouvelle architecture, la frénésie urbaine prend tout son sens. Selon les futuristes, le mouvement dans la ville, créé par les nouvelles technologies, mais également par l'homme, permet de concevoir un espace entièrement différent. Giovanni Lista, dans le texte « Le culte de la Frénésie urbaine », nous dévoile le rapport à l'espace présent dans ce mouvement : « Chez les futuristes, ce genre de composition est inspirée par les théories bergsoniennes selon laquelle le mouvement d'un objet entraîne toujours un changement qualitatif de tout l'espace qui l'englobe » (Lista, cité dans Déthier 1994 :76). Bien que Lista élabore sur l'espace dans les œuvres plastiques du groupe, il est aisé de faire un rapprochement entre les théories de l'espace bergsoniennes appliquées aux arts plastiques.

2.2.3 De Stijl

Le mouvement De Stijl, correspondant jusqu'à un certain point au néoplasticisme, est certainement le plus grand éditeur de manifestes de toutes les avant-gardes. Le premier manifeste, paru en novembre 1918, souligne en même temps la deuxième année de la revue portant le même nom. Dès les premières lignes du manifeste, De Stijl voit grand : « 1. Il y a deux connaissances des temps : une ancienne et une nouvelle. L'ancienne se dirige vers l'individualisme. La nouvelle se dirige vers l'universel » (Manifeste reproduit dans Conrads 1996 :50). En s'ouvrant ici sur l'universel, De Stijl propose une ouverture sur l'autre, sur l'extérieur de soi incitant le partage et la proximité. Avec l'évolution du mouvement, ce groupe s'élabore autour de trois hommes dont les œuvres touchent différentes sphères de l'art. Piet Mondrian, Theo van Doesburg et Gerrit Rietveld, respectivement peintre, architecte et concepteur de mobilier¹⁴. Les trois hommes changent, presque à eux seuls, la vision qu'on avait de l'art moderne. Pour ce faire, il fallait avoir un nom de groupe adéquat qui allait donner le ton. De Stijl, signifiant « le style »,

¹³ L'intégralité du manifeste comporte plusieurs revendications, nous avons choisi celles que nous trouvons les plus pertinentes pour le mémoire.

¹⁴ Gerrit Rietveld est principalement connu pour ses conceptions de mobilier dont son célèbre fauteuil bleu et rouge. Il sera également architecte à ses heures.

indique avec force le programme auquel on souhaite s'attaquer, soit une esthétique renouvelée : « Le maître mot est "pureté" ; un monde "blanc" doit chasser le "noir" » (Conrads 1996 :50). Davantage qu'un nom, il faut souligner que De Stijl créa des formes plastiques qui sont connues mondialement. Celles qui auront eu un impact certain sur le design et les formes architecturales modernes sont les fauteuils de Rietveld. En 1917, un peu avant de rejoindre De Stijl, Rietveld crée le fauteuil bleu et rouge, présentant des compositions articulées entre les barres et les plans des différentes parties de la chaise à l'image des tableaux du néoplasticisme. L'influence du Stijl et de Rietveld traverse même les frontières hollandaises et se rend jusqu'au Bauhaus. Il est toutefois à noter que l'influence concrète du Stijl se situe davantage au niveau du design ; l'architecture néoplasticienne n'évolue dans les faits qu'à partir des années 1920 (Frampton 2006 : 143). Seule exception, la villa Henny réalisée par Robt Van't Hoff dans les environs d'Utrecht. Cette première œuvre architecturale liée au mouvement hollandais dérive d'une inspiration directe des constructions de Wright aux États-Unis, facilement reconnaissables à l'époque par leurs toits plats. Outre ce bâtiment à Huis ter Heine, l'activité architecturale du Stijl, dans ces premières années, est quasi-inexistante.

Afin d'affirmer plus concrètement leurs positions, les membres de De Stijl publient d'autres manifestes en 1918 et 1923. Cependant, celui qui nous intéresse ici est celui publié par Theo van Doesburg en 1924 nommé *Vers une architecture plastique*. Il est important de souligner la similarité du titre du manifeste de van Doesburg avec celui de l'ouvrage de Le Corbusier publié l'année précédente, *Vers une architecture*. Les rapports entre les deux architectes ne se limitent pas uniquement aux titres de leurs ouvrages respectifs, mais également aux propos tenus. Nous pourrions constater plus loin dans le chapitre la ressemblance entre les énoncés de Van Doesburg et ceux de Le Corbusier.

Le manifeste de l'architecte hollandais comporte de nombreux points qui caractérisent selon lui l'architecture moderne plastique, énumérant plus d'une quinzaine de problèmes. Les points 8 à 12 sont essentiels à l'ensemble du manifeste puisqu'ils élaborent les concepts de symétrie, d'ouverture et d'espace. Le point auquel nous allons nous attarder est le deuxième, concernant la forme anticubique que la nouvelle architecture doit représenter :

Elle [la nouvelle architecture] ne cherche pas à enfermer toutes les cellules fonctionnelles de l'espace dans un cube, mais les projette vers l'extérieur dans un mouvement centrifuge (ainsi que les éléments en surplomb, les balcons, etc.).

Hauteur, largeur et profondeur plus temps y gagnent une expression plastique entièrement nouvelle dans des espaces ouverts. L'architecture acquiert ainsi un caractère plus ou moins flottant (dans les limites de ce qui est possible du point de vue constructif – mais cette question regarde l'ingénieur !), qui agit pour ainsi dire à l'encontre de la pesanteur naturelle. (Manifeste de Van Doesburg, cité dans Conrads 1996 : 96).

Dans cet extrait, Van Doesburg propose une architecture de l'espace, qui doit pouvoir se projeter vers l'extérieur. Une prise en considération de tous les éléments faisant partie d'un ensemble, ici les balcons, démontre cette nouvelle prise de conscience qui fait de la maison moderne un tout. Tous les éléments, que ce soit le toit, les fenêtres, les murs ou les balcons, tout participe à l'espace et aux échanges. Peter Collins, dans son ouvrage *L'architecture moderne : principes et mutation (1750-1950)*, souligne cette caractéristique du mouvement hollandais. Il l'exprime ainsi : « Le but du groupe de Stijl était donc de supprimer l'isolement des objets dans l'espace et de traiter la forme et l'espace comme combinés de manière universelle. » (2009 :401). La distinction entre les choses et l'espace n'existe plus, tout fait un. Toutefois, bien que les principes du Stijl promeuvent cette liberté de l'espace, très peu de réalisations effectuées par le groupe rendent honneur à ces idées.

2.2.4 Le constructivisme

Né après la Révolution d'Octobre, le constructivisme est un mouvement presque exclusif à l'Union Soviétique. De grands noms du milieu artistique s'engagèrent dans ce mouvement, ce qui en fit une avant-garde riche en idées et, bien entendu, en manifestes. Deux frères sculpteurs, Naum Gabo et Antoine Pevsner, sont des incontournables pour le mouvement puisque c'est eux qui publièrent le premier manifeste, donnant, par le fait même, les bases du constructivisme en 1920. *Le Manifeste Réaliste* s'intéresse aux constructions dans l'espace, mais pas uniquement celles résultant de l'architecture. C'est avant tout la qualité plastique de l'espace qui capte l'attention de ce mouvement. La peinture est devenue, pour le mouvement constructiviste, créatrice de formes construites grâce à sa prise en compte de l'espace. En ce qui concerne l'architecture, ces constructions spatiales sont généralement, comme nous affirme Ulrich Conrads, conçues à partir de matériaux industriels (1996 :70). Le premier engagement du manifeste peut se lire ainsi : « 1. Nous refusons d'exprimer plastiquement l'espace par un volume physiquement fermé. Nous prétendons que l'on ne peut façonner l'espace que dans sa profondeur, de l'intérieur vers l'extérieur et non de l'extérieur vers l'intérieur en utilisant son

volume. Car l'espace absolu est-il autre chose qu'une profondeur unique, continue et illimitée ? » (Manifeste reproduit dans Conrads : 70). Cet espace continu ou en profondeur, comme on le nomme ici, rejoint les théories de l'espace de Bergson. On peut ainsi constater que ces théories, publiées un peu avant le tournant du 20^e siècle, ont fait leur chemin et influencé la manière de voir le monde de nombreux artistes.

Cette idée d'espace continu qu'on retrouve dans le manifeste de Gabo et Pevsner est très présente dans l'architecture d'après la Première Guerre mondiale. Toutefois, bien avant la rédaction du premier manifeste constructiviste, les artistes peintres et sculpteurs russes ont depuis plusieurs années expérimenté différentes formes construites. Par leur travail des formes, les artistes plastiques se trouvent plus avant-gardistes que les architectes. L'un des plus importants exemples de cette affirmation est l'attribution de la naissance de l'architecture moderne soviétique à Tatline, artiste qui possède une formation de sculpteur :

La première oeuvre internationalement connue qui marque la naissance de l'architecture soviétique ne fut d'ailleurs pas imaginée par un architecte, mais par Vladimir Tatline. Nous voulons parler du monument à la IIIe Internationale (1920) qui est resté à l'état de maquette, mais dont l'influence fut considérable. On le présente souvent dans les « Histoire de l'art » comme une sorte de sculpture monumentale, sous le prétexte sans doute que Tatline est « classé » comme sculpteur. Or pour Tatline, il s'agissait bien d'une architecture. (Ragon 1986 :96).

Ce fut donc un sculpteur qui donna à l'Union soviétique sa première oeuvre « architecturale ». Tatline avait des idées de grandeur et voyait dans ces formes un nouveau souffle pour l'architecture. Le monument devait être constitué de trois énormes structures géométriques rotatives et faire plus de 400 mètres de haut (dépassant la Tour Eiffel). La guerre civile empêcha cependant sa réalisation, transformant le monument en éternelle maquette. Malgré le fait que le projet ne soit jamais arrivé à terme, ceci démontre encore une fois que peintres et sculpteurs étaient en avance sur l'architecture, puisqu'ils créaient préalablement des formes qui servent éventuellement à l'architecture.

Les quatre mouvements artistiques que nous avons brièvement présentés, chacun accompagné du manifeste qui aura marqué leur conception de l'architecture, sont essentiels dans une réflexion sur l'architecture moderne. Ils ont eu une influence considérable sur la conception de l'espace et, surtout, ils ont été un laboratoire expérimental de formes dans lequel l'architecture a grandement pigé. Dans la prochaine section du chapitre, quelques-unes des plus grandes

réalisations architecturales modernes seront présentées, dans laquelle il sera aisé de constater l'influence des mouvements et de reconnaître l'inspiration des manifestes ci-haut présentés.

2.3 La nouvelle architecture

Dans une publication de 1911, Hermann Muthesius affirme : « C'est à son degré de culture architectonique qu'on mesure la culture d'un peuple » (Muthesius, cité dans Conrads 1996 : 35). L'architecte allemand démontre bien dans cette citation la prise en considération de l'architecture comme élément fondateur de la culture et de l'art au début du 20^e siècle. Durant cette période d'effervescence, les architectes vont aussi élaborer une nouvelle façon de penser la ville. Plus uniquement concentrés sur le seul bâtiment, les architectes réfléchissent désormais la ville comme une entité globale dans laquelle leurs projets architecturaux s'inscrivent.

Comme il fut soulevé à plusieurs reprises depuis le début du mémoire, les matériaux modernes arrivant en masse sur le marché permettent une construction entièrement différente. La grande révolution du 20^e siècle est l'introduction de ces matériaux dans les projets résidentiels. Avant la fin du 19^e siècle, les nouveaux matériaux tel l'acier et le béton armé étaient généralement utilisés dans de grandes constructions monumentales (Crystal Palace, Tour Eiffel, Galerie des Machines pour en nommer quelques-uns). Toutefois vers les années 1870, le prix de l'acier baisse considérablement, ce qui permet son utilisation pour des projets de moins grande envergure, requérant moins de capitaux. Quelques années plus tard, ce sera au béton d'emboîter le pas. Toutefois, il a fallu une période d'adaptation technique, ce qui repousse son utilisation généralisée au début des années 1890. Partout en Occident, on souhaite rapidement utiliser ces matériaux révolutionnaires afin de développer de nouvelles formes et d'approfondir un caractère expressif entièrement nouveau désormais permis par ces deux matériaux (Frampton 2006 : 37). Toutefois, l'application de ceux-ci à une grande échelle ne se sera pas accomplie seule. Bien que ce soient les architectes qui imaginent et conçoivent les plans des bâtiments, la présence de l'ingénieur sur le chantier de travail est désormais plus qu'essentielle. Kenneth Frampton explique que l'exploitation systématique du béton armé est due à un homme en particulier, l'ingénieur français François Hennebique (1841-1921). C'est grâce à ses connaissances techniques que le béton armé sera utilisé sur un nombre grandissant de chantiers dès 1879 (Frampton 2006 :37). La présence des ingénieurs dans le processus de construction est désormais indissociable du mouvement moderne. L'intégration rapide des nouvelles méthodes vient quelque

peu bouleverser les façons de faire et provoque une nouvelle mise en espace du bâtiment. Mais cette nouvelle approche plus technique de l'architecture ne plaît pas à tous.

On peut donc conclure que c'est à partir de ce moment que le mouvement moderne en architecture se scinde en deux courants opposés. Le fonctionnalisme, qui sera souvent appelé le Style International, et le courant organique. Ces deux manières de construire réagiront d'une façon très différente à la nouvelle technicité de l'architecture. Le fonctionnalisme, plus répandu, adopte une attitude plus franche et fonctionnelle face au matériau, utilisant les matériaux modernes dans leurs essences brutes et les appréciant pour leur force et leur résistance. Le mouvement organique, pour sa part, recherche un lien avec la nature où les propriétés modernes sont mises à contribution, mais intégrées à l'architecture de manière plus subtile. Le mouvement fonctionnaliste prendra énormément d'ampleur chez l'avant-garde architecturale puisqu'elle fait ressortir les qualités premières des nouveaux matériaux en les présentant sans fioriture. Comme nous l'avons vu dans la section sur les manifestes, les avant-gardes rejettent généralement en bloc tout ce qui concerne l'historicisme en architecture. Le seul moyen d'y parvenir est de dépouiller celle-ci des références historiques et d'utiliser ce que la modernité apporte.

Philippe Boudon, dans son ouvrage *Introduction à l'architecturologie*, soulève une réflexion sur le mouvement fonctionnaliste et le but de l'architecture : « [...] Sans nier que l'architecture soit un art, on peut se demander s'il n'est propos à tenir sur l'architecture que du côté de l'art, qu'en tant qu'elle est un art. Et n'est-elle pas, avant d'être un art, un faire ? » (1992 :22). Ici, Boudon se questionne sur la qualité première de l'architecture. Selon lui, celle-ci peut uniquement prendre la fonction d'habitation, de bâtiment, et non un aspect décoratif. La modernité matérielle apporte ainsi une autre façon de regarder l'architecture, appréciant désormais son caractère fonctionnel. La conception de l'architecture change alors du tout au tout. L'ordre de priorité donnée aux différents éléments architecturaux est complètement bouleversé. Michel Ragon nous explique ce changement en soulignant les trois caractéristiques principales que l'architecture possède depuis toujours ; la lumière, l'espace et la matière. L'auteur français nous explique que l'arrivée des nouveaux matériaux, et ainsi du fonctionnalisme, provoque une remise en question de l'importance qu'on leur accorde respectivement :

Dans l'architecture traditionnelle, la matière était l'élément majeur. Elle imposait sa force, sa pesanteur. L'espace était enserré dans des murs épais où la lumière parvenait à peine. À partir du cubisme, les historiens d'art notent que dans l'architecture la

matière n'est plus qu'une enveloppe. C'est l'espace qui prédomine et, aussitôt après, la lumière. La matière n'intervient qu'en troisième lieu et comme en s'excusant. L'architecture tend en fait à l'immatérialité (Ragon 1986 : 74).

Comme nous l'explique Ragon, l'immatérialité devient une caractéristique prédominante de l'architecture moderne, une nouvelle marche à suivre, principalement pour le fonctionnalisme. Le matériau principal qui est porteur de cette qualité de transparence est bien évidemment le verre. L'intellectuel allemand Paul Scheerbart (1863-1915) est certainement l'un des plus grands défenseurs de ce matériau. Après avoir publié un manifeste qui fait l'éloge du verre (*Glass Architektur* en version originale) en 1914, Scheerbart fait état de nombreuses constructions plaçant en avant plan cette technique moderne. Selon lui, l'architecture de verre est la seule solution afin de transformer l'architecture :

Notre civilisation est dans une certaine mesure un produit de notre architecture : si nous voulons élever son niveau, nous devons donc, bon gré mal gré, transformer notre architecture [...] Le seul moyen d'y parvenir est l'adoption d'une architecture de verre qui laisse pénétrer la lumière du soleil et la clarté de la lune et des étoiles dans les lieux d'habitation non seulement par quelques fenêtres, mais également, par le plus grand nombre de murs – des murs entièrement de verre [...] (Scheerbart 1914 : 29)

Le verre possède ainsi la fonction d'ouvrir les murs, accorde une circulation accrue de la lumière, et ainsi du regard. La propriété du fonctionnalisme permet à l'édifice de représenter uniquement ce qu'il est, sans fioriture. Ces caractéristiques physiques nouvelles lui permettent ainsi d'être un objet à part entière de l'espace urbain. Il est donc primordial de laisser tout ce qui est de l'excès (décoration) hors de la conception architecturale moderne, afin que l'attention soit portée plus directement sur la structure, les matériaux bruts, et leur dialogue avec l'environnement urbain. H.P. Berlage, lors de la construction de la Bourse à Amsterdam, terminée en 1903, réalise un édifice sobre et contenu ; aucune démesure n'est permise. Il nous explique que le rôle essentiel de la maçonnerie doit être tempéré : « L'art du maître bâtisseur tient à la création d'espace et non au dessin des façades. » (Berlage, cité dans Frampton 2006 :71). L'aspect esthétique du bâtiment laisse place à la création d'espace. Cette notion d'espace sera de plus en plus présente avec l'arrivée du nouveau siècle. Toutefois, comme explique Peter Collins, bien que de nombreux théoriciens français et américains aient travaillé sur la théorie de l'espace fonctionnaliste, la concrétisation réelle de cette théorie en l'architecture résulte pratiquement uniquement des écrits

d'intellectuels allemands (Collins 2009 : 410) ; ils seront très présents dans le développement théorique architectural. Nous reviendrons sur ce point un peu plus loin au cours du chapitre.

Dans les prochaines sections du chapitre, nous analyserons les différentes évolutions de l'architecture moderne en Occident. Afin de concentrer nos efforts sur les pays dont l'influence architecturale aurait été directe pour le Bauhaus, nous restreignons nos recherches aux architectes américains, français et bien évidemment, allemands.

2.3.1 Frank Lloyd Wright et les États-Unis

Depuis la Révolution Industrielle du milieu du 19^e siècle, les arts et l'architecture se sont développés à un rythme grandissant en Europe. Très souvent, lorsqu'on réfléchit à la modernité architecturale, on y associe le vieux Continent. Les noms des architectes célèbres tels Peter Behrens et Auguste Perret sont les premiers à résonner. On a toutefois tendance à oublier que la révolution architecturale a également lieu de l'autre côté de l'océan, aux États-Unis. Essentiels pour l'architecture moderne, les États-Unis seront le premier pays à se démarquer à l'extérieur de l'Europe. L'un des plus grands représentants américains est sans doute Frank Lloyd Wright (1867-1959). Concepteur et architecte, il est certainement l'un des premiers bâtisseurs qui donnent les lettres de noblesse à la construction moderne aux États-Unis. L'une de ses plus grandes réalisations architecturales est indéniablement celle qu'il construisit à Chicago en 1906. Le bâtiment Unity Temple à Oak Park est assurément la représentation la plus concluante de ses recherches spatiales. La mezzanine en étage construite en béton armé est l'une des meilleures démonstrations de l'interpénétration spatiale entre l'intérieur et l'extérieur de la structure comme le fait remarquer Peter Collins. Il souligne ainsi: « [...] tandis que les rationalistes comme Viollet-le-Duc pensaient que seule la structure des églises pouvait fournir l'archétype d'une nouvelle façon de construire, Wright portait l'accent sur l'espace. C'est cela qui distingue Wright des autres grands architectes de sa génération (comme Auguste Perret) et l'identifie comme le premier grand architecte du 20^e siècle. » (Collins 2009 :410). L'espace dans Unity Temple est tout simplement l'élément premier de la construction. Alors que l'extérieur semble assez sombre et hermétique à qui tente d'en voir son intérieur révélé, c'est réellement lorsqu'on pénètre dans la structure qu'il est possible de comprendre toute l'essence de l'espace travaillé par Wright. Les différents niveaux créés à l'aide de béton semblent tout simplement flotter dans la grande pièce, surplombant celle-ci, permettant un échange entre les différents niveaux sans séparations

évidentes. Quatre ans après la construction de Oak Park, Wright publie en 1910 un manifeste, *L'architecture organique*, faisant l'éloge de l'architecture moderne, particulièrement du courant organique. Combinant des commentaires sur la libre circulation spatiale et sur les fondements qui font selon lui l'architecture organique (symbiose avec l'environnement de la construction), Wright publie ce manifeste qui révolutionne l'idée de la construction moderne. Il s'explique ainsi :

En architecture organique, il est donc absolument impossible de traiter séparément le bâtiment, son aménagement, le terrain et le paysage. Pour l'esprit dans lequel les bâtiments sont conçus, tous ces éléments fonctionnent comme un tout. Ils doivent tous être prévus et pris en compte, ils doivent tous devenir de simples détails du caractère et de la finition du bâtiment. Il faut incorporer (ou exclure) l'éclairage, le chauffage et la ventilation. Il n'est pas jusqu'aux chaises, tables, placards et même instruments de musique qui doivent, dans la mesure du possible, faire partie du bâtiment et ne jamais en être accessoires [...] (Manifeste *L'architecture organique* dans Conrads 1996 :33).

Pour Wright, l'ensemble devait composer un tout, autant l'édifice dans son environnement, que les pièces de la maison entre elles et avec leurs accessoires. Le développement du mobilier en lien avec l'environnement architectural qu'on retrouve chez Wright aura sans doute une influence certaine sur Gropius et le Bauhaus de Dessau, comme nous le verrons dans le prochain chapitre.

2.3.2 Le Corbusier en territoire français

La France est indéniablement l'un des berceaux de l'architecture moderne. Mère patrie du béton armé, la République développe un langage architectural qui lui sera propre. Cette nouvelle technique à elle seule provoque une explosion de projets architecturaux plus innovants les uns que les autres sur le territoire français. L'un des premiers grands programmes du début du 20^e siècle est la Cité industrielle de Tony Garnier comme nous l'avons vu précédemment. Jumelant architecture et urbanisme, le projet propose de nombreuses idées qui seront largement reprises dans la nouvelle façon de construire dans les années qui suivent. Concevant sa cité, Garnier réfléchit à deux éléments importants ; d'une part aux matériaux de construction qu'il va utiliser et d'autre part à l'aménagement des maisons afin de les organiser convenablement dans leur ensemble urbain. Tout est calculé au centimètre près, le tout guidé par une forte conscience sociale. Garnier avait pour but initial d'utiliser le béton pour la construction de ses habitations. Toutefois, ce matériau n'était pas encore utilisé à grande échelle pour les habitations

résidentielles. La première utilisation de ce matériau dans une construction résidentielle sera celle d'Auguste Perret, une année avant la publication de la Cité industrielle, soit en 1903. L'immeuble construit au 25 bis de la rue Franklin à Paris sera une grande avancée dans la modernité architecturale puisque l'ossature complète de l'édifice est formée de béton armé. Et Perret ne la cache pas, il la souligne. Cet immeuble parisien eut une influence immense sur l'un des génies de la modernité architecturale française, Charles-Édouard Jeanneret.

Communément appelé Le Corbusier, le jeune architecte d'origine suisse fit ses classes entre 1909 et 1910 dans l'atelier de Perret. Toutefois, l'enseignement de son maître n'était pas à la hauteur du changement architectural que Corbusier souhaitait. Ayant des idées plus poussées, il partit travailler en Allemagne pour le prestigieux cabinet de l'architecte Peter Behrens. Pendant les cinq mois qu'il sera chez Behrens, Le Corbusier n'aura pas la chance de travailler ni avec Walter Gropius, ni avec Mies van der Rohe. Au moment où Le Corbusier arrive chez son maître allemand, Gropius était déjà sur le chantier des Usines Fagus à Alfeld-sur-Leine. Mies van der Rohe, arrive pour sa part, quelques mois après le départ de Le Corbusier (Ragon 1986 :167). Alors qu'il travaille à Berlin, l'architecte français d'adoption prend connaissance de nombreux travaux d'architectes allemands et il est particulièrement influencé par les avancées proposées par le Deutscher Werkbund. À cette époque, le groupe allemand commence à peine à travailler sur un concept de standardisation de la construction. Tout était encore à l'état d'ébauche. Cela semble toutefois assez pour insuffler des idées au jeune architecte. Dès 1920, Le Corbusier développe une esthétique de la construction de masse qui le suit tout au long de sa carrière (Conrads 1996 :73).

Pendant une dizaine d'années, l'architecte français se promène à travers l'Europe, forgeant sa technique architecturale au gré des rencontres. Seulement treize ans après avoir quitté son premier maître, Le Corbusier publie un livre-manifeste qui est encore aujourd'hui un incontournable de l'architecture. En 1923, la publication de son ouvrage *Vers une architecture* eut un effet instantané sur le milieu de l'architecture occidentale. Reprenant majoritairement les idées des grands mouvements architecturaux de l'époque (De Stijl, du Bauhaus, du futurisme et du constructivisme), le manifeste de Le Corbusier change la vision de l'architecture moderne. Cet ouvrage est connu du milieu architectural particulièrement grâce à ses 5 grands préceptes qui sont encore aujourd'hui respectés et suivis. Frampton nous présente ces 5 incontournables : « 1. Les pilotis, élevant la masse au-dessus du sol ; 2. Le plan libre, obtenu par la dissociation des poteaux

porteurs et des cloisons divisant l'espace ; 3. La façade libre corollaire verticale du plan libre ; 4. La fenêtre en longueur ; et finalement, 5. Le toit-terrasse, restituant en hauteur, à l'air libre, la surface de terrain correspondant à l'emprise au sol de la maison. » (Frampton 2006 : 156). La plus grande réalisation de ces cinq points de l'architecture moderne trouve une finalité dans la Villa Savoye réalisée par Le Corbusier à Poissy entre 1928 et 1931. Bien que cette architecture soit hors de la période que nous étudions dans ce chapitre (1900-1925), il reste important de souligner qu'il fallut environ cinq années à Jeanneret afin qu'il puisse réaliser, sous forme d'une résidence, ses préceptes de l'architecture moderne. Dans les premières années où Le Corbusier réfléchit ces caractéristiques, il semble ne pas parvenir à une synthèse satisfaisante. Il construit en 1925, soit deux ans après la publication de son manifeste, le Pavillon de l'Esprit Nouveau à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs de Paris. Plusieurs éléments recourent les préceptes de l'architecte (fenêtres en longueur, plan et façade libre), il faut toutefois attendre la Villa Savoye pour comprendre la grandeur de la révolution architecturale mise sur pied par Le Corbusier. Dans cette dernière, tout est désormais calculé, réfléchi afin d'optimiser l'espace habitable de la maison, mais également son environnement. Avec ces nouveaux aménagements, Le Corbusier transforme la maison classique en une « machine à habiter ¹⁵».

En introduction de son manifeste, Jeanneret souligne l'importance de transformer l'architecture historique, afin d'être de son temps : « L'architecture actuelle s'occupe de la maison, de la maison ordinaire et courante pour hommes normaux et courants. Elle laisse tomber les palais. Voilà un signe des temps » (Le Corbusier 1995 [1923] : i). Ce qui est le plus révolutionnaire pour Le Corbusier n'est pas nécessairement les nouvelles techniques de construction et les matériaux modernes, mais l'intérêt des architectes envers la construction plus « ordinaire ». Siegfried Giedion, dans son ouvrage *Construire en France, en fer, en béton* élabore sur la maison nouvelle, en prenant pour exemple les réalisations de Le Corbusier. Il s'exprime ainsi : « Les maisons de Corbusier ne sont ni spatiales, ni plastiques : l'air les traverse ! L'air devient un facteur constitutif ! Il ne s'agit non plus d'espace ou de plastique, mais bien de relation et de pénétration. Il n'existe plus qu'un seul espace indivisible. Entre intérieur et extérieur, les séparations sont tombées » (Giedion 2000 [1929] :85). Après la lumière et l'espace, l'air devient un élément constitutif, prenant sa place dans les immeubles de l'architecte français

¹⁵ Terme que Le Corbusier utilise dans son ouvrage *Vers une architecture* afin de faire référence aux maisons du fonctionnalisme. P.73

comme la pierre dans la cathédrale gothique. La maison moderne, satisfaisant des besoins modernes, naît alors sous le signe de l'espace.

Les échanges entre le territoire français et allemand sont de plus en plus nombreux dès 1910. Afin de présenter les nouveautés architecturales au monde, Paris organise en 1925 l'Exposition des arts décoratifs. L'Exposition Internationale prévoit surprendre la communauté en montrant les recherches autour du style moderne. À l'origine prévue pour 1916, la Première Guerre mondiale retarde l'événement. Ce retard permit aux organisateurs de connaître un nouveau groupe prometteur allemand, le Deutscher Werkbund. Michel Ragon explique l'influence de ce groupe sur l'exposition parisienne de 1925 : « En 1920, un comité fasciné par le Werkbund allemand décida que l'Exposition internationale de 1925 serait un "Werkbund à la française" » (1986 :157). Toutefois, bien qu'une interaction certaine a lieu entre les deux pays, la situation de l'architecture est difficilement comparable entre les deux nations, comme nous allons le voir.

2.3.3 L'Allemagne, chef de file du milieu urbain

Lorsque la révolution industrielle se déclare en France et en Grande-Bretagne au 19^e siècle, l'Allemagne n'était pas dans une position économique favorable pour les suivre dans leurs avancées. Les années 1870 avaient cependant été marquées par la volonté du pays germanique à entrer dans la course à la performance dans laquelle s'étaient lancés les pays industrialisés. Au tournant du 20^e siècle, l'Allemagne s'engage pleinement dans une nouvelle approche, insistant sur l'esthétique et le développement urbain. Ce changement s'accompagne d'un vent d'innovation à travers l'Europe, où jaillissent de nombreux projets entre 1890 et 1914. Certainement l'une des plus riches dans l'évolution de l'urbanisme en Europe, cette période voit naître de nombreuses publications qui ont un effet positif et déclencheur dans le développement de l'urbanisme en Allemagne. Rapidement, le pays devient chef de file dans le développement urbain et architectural grâce à une concentration élevée d'architectes d'avant-garde.

Selon plusieurs théoriciens, bien que l'Allemagne essuie de nombreux retards face au développement moderne pendant plusieurs années, les origines de l'architecture moderne se trouvent pour une bonne partie dans ce pays (Bolbrinker 2011). Une des raisons qui expliquent la présence importante d'architectes modernes dans le pays germanique peut être expliquée par la politique de développement urbain pratiquée par l'État de Weimar. D'entrée de jeu, les

communes germaniques possèdent un plus grand pouvoir concernant le développement de leur territoire, contrairement à la France où chaque ville est soumise à une lourde tutelle préfectorale qui les limite dans leur développement urbain (Béret 1979 :14). Cette lassitude au niveau des règlements municipaux allemands permet une ouverture entre les municipalités et ainsi donne la possibilité à des échanges extrêmement riches entre les différentes villes. En plus des règlements municipaux, un autre élément démontre un décalage certain entre la France et l'Allemagne : l'urbanisme. Ce n'est qu'en 1919 que la France impose pour la première fois un plan d'aménagement à ses communes. En Allemagne, déjà dès 1875, une loi englobe ces questions et pousse la réflexion bien plus loin : « À l'opposé de l'aménagement des grandes villes françaises de l'époque, où les efforts portent à la répétition des percements haussmanniens à une échelle moindre, les plans des villes allemandes abordent la question décisive de la croissance de la métropole » (Cohen, cité dans Béret 1979 : 10). L'organisation urbaine allemande fonctionne de façon avant-gardiste puisqu'elle planifie en fonction de la croissance de sa population. La France, de son côté, affiche toujours du retard, n'effectuant des changements urbanistiques que lorsque la situation est déjà problématique. Il est donc facile de comprendre qu'avant même la guerre de 1914, l'Allemagne se place déjà comme un chef de file en Europe.

L'un des mouvements qui révolutionne le bâti allemand et lui assure une place dans la modernité est assurément le Deutscher Werkbund, né en 1907, ayant comme but la recherche d'une image moderne qui serait propre à l'Allemagne. Hermann Muthesius fonde le Werkbund avec la participation de nombreuses entreprises d'artisanat et d'artistes indépendants. Sept ans après la formation du groupe a lieu la première exposition présentant les préceptes supportés par le Werkbund. Cette démonstration de plusieurs ensembles industriels réalisés par de nombreux architectes, dont Peter Behrens, Walter Gropius, Adolf Meyer et Bruno Taut, pour n'en nommer que quelques-uns, a lieu à Cologne en 1914. L'un des éléments les plus intrigants, très présents lors de cette manifestation, est certainement la paroi de verre. La construction que Gropius réalise en partenariat avec Adolf Meyer sera l'attraction de l'exposition. Les escaliers en spirale disposés à chaque extrémité du bâtiment, enveloppés dans la même membrane de verre qu'on retrouve en façade de l'édifice, volent la vedette. Malheureusement, la construction est aujourd'hui détruite, mais elle n'en reste pas moins la représentation concrète des recherches architecturales de l'époque. Nous en reparlerons dans le chapitre suivant.

Simultanément aux recherches du Werkbund, Peter Behrens s'affirme comme l'un des piliers très importants pour l'évolution architecturale allemande : « L'évolution du Werkbund, particulièrement dans ses relations avec l'industrie, est inséparable de la période de la carrière de Behrens qui débuta en 1907 avec son engagement comme architecte et designer de l'AEG. » (Frampton 2006 : 111). À cette époque, Behrens possède l'atelier le plus important de l'Allemagne, s'entourant d'apprentis tels Walter Gropius, Le Corbusier et Mies van der Rohe. Entre 1908 et 1912, les (futurs) plus grands noms de l'architecture moderne se succèdent chez Behrens, faisant de Berlin une plateforme architecturale impressionnante. Il engage dans son projet avec AEG (Allgemeine Elektrizitäts – Gesellschaft) le jeune Walter Gropius alors âgé de 27 ans et Adolf Meyer. Face à l'industrie, Behrens dut modeler son ancienne vision de l'architecture et travailler de pair avec la modernité. Frampton nous explique :

Il dut abandonner ses vues juvéniles sur la revitalisation de la vie culturelle allemande pour un rituel mystique longuement mûri, et accepter l'industrialisation comme le destin tout tracé de la nation allemande [...] Ainsi la halle aux turbines de l'AEG était-elle en 1909 une réification délibérée de l'industrie comme seul rythme de la ville moderne. Loin d'un simple projet en fer et en verre (telles les verrières des gares du 19^e siècle), il s'agit d'une œuvre d'art consciente, un temple élevé à la gloire de la puissance industrielle. (Frampton 2006 : 111).

Toutefois, le projet de Behrens va plus loin que la halle des machines. Héritier des projets utopiques du 19^e siècle et des nouvelles idées présentées par Tony Garnier quelques années auparavant, l'architecte allemand se voit confier l'entière production des accessoires intérieurs, des usines et des logements ouvriers afin de compléter la Turbinenfabrik d'AEG.

En 1911, le directeur de l'usine Fagus, émerveillé devant la Turbinenfabrik, demande à Peter Behrens de lui construire une usine pour son industrie de moules de souliers d'Alfeld-sur-Leine, une petite ville industrielle située à l'ouest de Berlin. Malheureusement (ou heureusement pour l'architecture moderne allemande), le directeur n'a pas les moyens d'engager Behrens, il se rabat donc sur les deux apprentis de celui-ci, Gropius et Meyer. Ce fut leur premier projet d'envergure. Dans leur entreprise, les deux jeunes architectes combinent leurs récentes connaissances développées dans le projet avec AEG à une nouvelle esthétique architecturale, plus ouverte sur l'espace. Michel Ragon nous explique dans son chapitre « L'Allemagne prend le leadership » la nouveauté de cette esthétique :

[...] À Alfeld-sur-Leine, le jeune Gropius imagine ce que certains historiens considèrent comme le premier mur-rideau de l'histoire de l'architecture [...] alors que beaucoup d'architectes, comme son maître Peter Behrens, comme Berlage en Hollande, comme Perret en France, tendaient à une monumentalité solennelle, accusée par l'aspect trapu de leurs édifices, le plus souvent clos, opaques, s'inspirant à la fois des silos américains et de l'art roman, Gropius éliminait les murs monumentaux. (1986 :108).

Réalisée en 1911, soit 15 ans avant l'école de Dessau ou la Villa Savoye, l'usine Fagus constitue l'un des manifestes architecturaux le plus révolutionnaires de son temps. Nous ne développerons pas ici sur les composantes de l'édifice puisque nous l'analyserons dans le prochain chapitre. Toutefois, nous nous sommes permis ce prélude parce que nous croyons qu'il est important de souligner l'apport de Walter Gropius bien avant sa prise en charge du Bauhaus. Bien que Siegfried Giedion présente la réalisation de Gropius comme un fait isolé et n'ayant pas de répercussions immédiates sur l'architecture moderne allemande (Ragon cite Giedion 1986 :109) ; il est évident que celle-ci insuffla un vent de fraîcheur à la « nouvelle construction ». Et de plus, elle fit connaître le nom de Gropius au gouvernement de Weimar, où débute la grande épopée du Bauhaus.

3. WALTER GROPIUS ET LA MODERNITÉ ARCHITECTURALE

« L'architecture est la volonté de l'époque traduite dans l'espace. Vivante. Changeante. Neuve. » (Van der Rohe, cité dans Conrads 1996 :91) Ces paroles furent prononcées par l'un des architectes les plus influents du 20^e siècle, Mies van der Rohe. Dans ses *Thèses de travail*, il souligne les caractéristiques recherchées par l'architecte moderne au début du 20^e siècle. Sans cesse à la quête du renouveau, il ira chercher de l'inspiration pour de nouvelles formes plastiques dans la société qui l'entoure.

Comme nous venons de le voir dans le chapitre précédent, de nombreuses transformations se déploient dans les pays européens. Autant en Angleterre, en France, qu'en Allemagne, et également aux États-Unis, les pratiques artistiques picturales et architecturales se réinventent et interagissent de plusieurs façons. Dès 1870, une force particulière souffle sur l'Allemagne, faisant rapidement de ce pays une référence en matière d'architecture moderne fonctionnaliste. Les matériaux nés de la Révolution industrielle tels le fer et le verre offrent de nouvelles possibilités plastiques qui stimulent énormément l'ingéniosité des architectes germaniques. Offrant aux architectes de nouvelles qualités plastiques, le béton armé devient un matériau de choix pour les constructeurs. Très solide et résistant aux intempéries, sa combinaison avec le fer permet de pousser l'architecture moderne vers de nouvelles formes esthétiques. Ces nouveautés plastiques poussent les architectes à réfléchir à l'architecture qu'ils souhaitent réaliser. Viollet-Le-Duc soulève la caractéristique première que doit présenter le bâtiment : « ... remplir la fonction à laquelle il est destiné. » (Viollet-Le-Duc cité dans Boudon 1992 :34). Le fonctionnalisme sera une devise très prisée par de nombreux architectes, dont Walter Gropius.

Après plusieurs années sous l'enseignement de Behrens, Gropius décide de se lancer dans ses propres recherches architecturales, souhaitant explorer un langage un peu moins classique que celui de son maître. Dans ce chapitre, nous verrons comment il réussit à se créer un vocabulaire unique avec ses trois plus grandes constructions réalisées entre les années 1911 et 1926. Nous allons débuter notre analyse comparative avec les usines Fagus construites en 1911 à Alfeld-der-Leine, pour ensuite aborder le Pavillon central réalisé pour l'exposition de Deutscher Werkbund de 1914 à Cologne. À travers nos observations, nous tenterons de saisir les prémisses de sa réflexion architecturale et de voir comment les différents enjeux plastiques de l'époque

influencent son travail. Dans un second temps, et pour l'essentiel de ce chapitre, nous approfondirons l'une des plus grandes réalisations de l'architecte, et assurément de tout le 20^e siècle, le Bauhaus de Dessau. Considérée comme l'une des premières constructions faisant partie de ce que Michel Ragon désigne comme la période intensive de l'architecture moderne¹⁶, l'ensemble architectural s'inscrit par le fait même comme un élément phare de la révolution architecturale moderne. Nous regarderons comment les différents éléments du complexe évoluent dans l'espace et comment ils se répondent. Finalement, nous verrons comment cette nouvelle architecture implique directement le visiteur et comment, à l'aide de nouvelles techniques, le regardeur sera activement considéré dans l'expérience de cette architecture.

3.1 Les usines Fagus ou l'omniprésence du verre

Projet architectural d'abord proposé à Peter Behrens, une circonstance économique instable fait tourner le vent en faveur du jeune architecte Walter Gropius. Au moment même où celui-ci quitte le cabinet de Behrens, il recevra la chance d'une carrière. Gropius quitte le milieu où il avait fait ses premières armes dans un but unique : il souhaite développer un langage architectural qui lui est propre, tourné vers la modernité. Accompagné de son collaborateur Adolf Meyer, Gropius amorce le chantier des usines Fagus dès 1910.

Deux des éléments représentatifs de l'usine Fagus (fig. 6) sont très certainement la façade vitrée non porteuse et sa structure d'acier. De nombreuses caractéristiques plastiques font de cette façade l'élément distinctif du bâtiment. Dans son ouvrage *Espace, temps, architecture*, l'historien Siegfried Giedion développe longuement sur cette usine qui est, selon lui, la révélation d'un nouveau langage architectural : « Behrens avait dressé des murs monumentaux à droite et à gauche de la paroi vitrée de son célèbre hall des turbines. Chez Gropius, ces murs monumentaux ont disparu. On voit à présent, que la paroi n'a plus aucune fonction portante, mais qu'elle est un simple revêtement et une protection contre les intempéries [...] » (Giedion 2004 : 284). À l'usine AEG de Behrens, les murs en béton forment les coins de l'usine. Chez Gropius, les supports de béton ont complètement disparu. Le béton, dans la structure de Gropius, sert uniquement de finition à la paroi vitrée. Le jeune architecte s'exprime ainsi au sujet de sa façade construite à Alfeld : « Le rôle du mur, qui s'élève contre les piliers, se limite maintenant à former un écran contre la pluie, le froid et le bruit. » (Gropius cité dans Giedion 2004 : 284). Reprenant ainsi les

¹⁶ Période définie par l'auteur qui situe l'architecture européenne entre 1925 et 1931 (Ragon 1986 : 114).

bases architecturales de son maître, Gropius construit à Alfeld une usine basée sur une esthétique architecturale plus ouverte, entièrement livrée par la façade vitrée, où la transparence domine sur la solidité du béton. Abandonnant en grande partie les structures portantes en béton, Gropius réalise ainsi une nouveauté technique dans sa façade. Alors que ce sont généralement sur les angles du bâtiment que repose tout le poids de la structure, Gropius propose à Alfeld un angle entièrement vitré, où aucune structure portante ne se retrouve aux jointures. On passe d'une ossature en façade chez Behrens à une ossature en retrait aux Usines Fagus. Dans *Open Space : Transparency, Freedom, Dematerialisation*, Günther Feuerstein affirme à ce sujet :

The surprising thing about the Gropius building [Fagus], however, is that there are no supports at the corners of the building. Because the horizontal slabs of the reinforced concrete project outwards it was possible to glaze the corner without any supports. That seems to mean the end of a thousand-year-old rule which demands mass or supports at the corner of a building. (2013 :107)

Cette dématérialisation de l'angle semble donner à la façade la caractéristique de flotter. Selon de nombreux historiens, les avancements techniques intégrés à l'usine Fagus lui valent même d'être considérée comme la première architecture à mur rideau de l'histoire. Joedicke est l'un de ceux qui consacrent Walter Gropius comme l'inventeur de cette nouvelle technique architecturale en 1911 aux Usines Fagus (Ragon 1986 :208).

Une autre innovation apportée par Gropius à son usine est la création d'une cage de verre pour les escaliers. Historiquement construite à même la maçonnerie, la cage d'escalier se retrouve à Alfeld complètement libérée de cette solidité architecturale. Walter Gropius donne ici toute l'importance à la cage d'escalier, laissant au visiteur la possibilité de voir ses caractéristiques de l'extérieur du bâtiment. Afin de souligner l'honnêteté de la structure, l'architecte s'applique à un travail d'interpénétration intérieur/extérieur. Grâce à la qualité de transparence de la cage, l'expérience du visiteur lorsqu'il se déplace entre les différents étages lui donne l'impression de partager simultanément l'intérieur de l'usine et l'extérieur de celle-ci. Gropius fit régulièrement photographier l'évolution du chantier afin de laisser des traces relatives à cette nouvelle façon de bâtir. Toutefois, le nouveau type bâti de l'usine d'Alfeld ne laisse aucune empreinte immédiate. Terminée en 1914, on dut attendre la fin de la Première Guerre avant de lui voir une influence concrète.

3.2 Le Pavillon central du Werkbund à Cologne

Suite à la réalisation des usines Fagus, le conseil du Deutscher Werkbund demande à Gropius et Meyer de construire son pavillon principal (fig. 7.1) pour l'exposition temporaire de Cologne. Cette exposition, réunissant de nombreux architectes tels Bruno Taut et Henry Van de Velde, avait pour but d'exposer, au même titre qu'une exposition universelle, les nouveautés architecturales allemandes de l'époque. Fidèles aux recherches élaborées quelques années plus tôt, les deux architectes réfléchissent l'utilisation du verre et du béton, mais souhaitent pousser l'utilisation de la membrane de verre encore plus loin. Siegfried Giedion voit dans cette architecture l'élément incontournable de l'exposition : « La construction de Walter Gropius fut l'œuvre la plus discutée de l'exposition et celle qui anticipait le plus sur l'avenir. » (Giedion 2004 : 283). Le complexe réalisé pour l'évènement était gigantesque, liant usine et immeuble aux bureaux administratifs. La section de l'usine n'inspire toutefois pas de nombreuses lignes aux historiens et tombe rapidement dans l'oubli, faute de nouveautés esthétiques. C'est tout le contraire qui se produit avec la section administrative, qui fit une grande marque dans l'histoire architecturale, particulièrement grâce à la place décisive du verre dans le déploiement de la structure. On y retrouve de nombreuses qualités identiques à celles de l'usine d'Alfeld ; aucune structure portante n'est apparente au second étage, où le verre se développe dans une membrane complète. Les architectes abandonnent également les bandeaux de fer qu'ont retrouvait sur la façade de verre des usines Fagus. À Cologne, le verre prend tout l'espace, surtout aux angles, donnant un véritable aspect mur-rideau. La réussite de cette structure réside dans la continuité de la membrane vitrée autour de l'édifice. Débutant à l'arrière de la construction, le mur de verre se poursuit sur les deux côtés de la structure et jusqu'à l'avant du bâtiment, où il rejoint les escaliers aux extrémités. Tout comme aux usines Fagus, Gropius et Meyer placent une grande importance sur la cage d'escalier :

Déjà dans les usines Fagus, Gropius évitant d'enfermer la cage d'escalier dans une maçonnerie massive, comme c'était alors la règle, avait remplacé cette maçonnerie par un revêtement en verre et en acier. Il observa le même principe dans la construction de Cologne, mais en l'appliquant d'une façon toute nouvelle. L'escalier en colimaçon y était entièrement entouré de verre et donnait l'impression d'un mouvement fixé et immobilisé dans l'espace. (Giedion 2004 : 285)

Comme l'explique Giedion, l'important changement à Cologne est l'escalier en hélice (fig. 7.2). La rotation demandée au visiteur, par le parcours des escaliers en hélice, permet une expérience entre l'intérieur et l'extérieur et rend possible un jeu d'interpénétration complet. De l'extérieur, le déplacement autour de la structure rend tangible cette notion d'espace et permet de capter entièrement cette relation intérieure de l'espace. Au cours du chapitre un, nous avons justement soulevé le propos de Giedion qui fait un lien clair avec ce que nous avançons ici. Il soulignait que « l'expérience psychologique de l'interpénétration » était possible pour la première fois dans les escaliers en spirale de la tour Eiffel (Giedion 2004 : 260). Cependant, à Paris, l'interpénétration entre extérieur/intérieur n'est pas entièrement complète parce que, bien que le visiteur se trouve en extérieur, il est encore pris dans l'intérieur de la structure de fer. À Cologne, cette expérience décrite par Giedion peut bien s'appliquer puisque le visiteur se trouve réellement dans une situation intérieure/extérieure grâce à la transparence du verre. Par son mouvement dans la structure, son déplacement dans l'espace, le spectateur se retrouve dans une situation d'expérience complète. Avec cette transparence qui est présente même dans les escaliers à l'arrière de l'édifice, les architectes proposent un parcours sensoriel aux visiteurs, dans presque tout l'édifice, autant à la verticale qu'à l'horizontale. À Cologne, les recherches architecturales développées par Walter Gropius et Adolf Meyer atteignent une finesse sans précédent, repoussant l'utilisation du verre jusqu'à un niveau que peu d'architectes avaient déjà tenté.

Plusieurs autres acteurs ont joué un rôle important dans cette exposition du Werkbund à Cologne. Il convient de prendre quelques lignes afin de présenter ce qui se faisait à la même époque. Bruno Taut, que nous avons préalablement croisé, est également un exposant essentiel à la démonstration architecturale de Cologne. Sa Glashaus sera rapidement un incontournable de l'exposition. Bien que son architecture rejoint plus concrètement le mouvement expressionniste, avec l'utilisation des verres de couleurs et la forme organique du petit pavillon, il fut une influence directe sur les idées architecturales d'une génération.

Simultanément aux avancées techniques proposées à Cologne, Paul Scheerbart publie *Glasarchitektur* comme nous l'avons vu. Véritable hymne au verre et à sa qualité de transparence, l'ouvrage de Scheerbart souligne que cette qualité matérielle doit être la raison de l'architecture moderne. En première page de son ouvrage, il affirme : « Le nouveau milieu ainsi créé ne peut manquer de nous apporter une nouvelle civilisation. » (1995 [1914] : 29). Cette idée selon laquelle le verre viendrait absolument transformer notre société est aussi présente et

essentielle chez Scheerbart que dans les réalisations de Taut et Gropius pour l'exposition du Werkbund.

Cette qualité de transparence sera ainsi une recherche incessante dans le travail de Gropius. Suite à l'exposition de Cologne et grâce aux techniques toujours plus performantes, le verre deviendra un matériau indissociable de la pratique de Gropius et de l'architecture moderne. Il n'est donc pas étonnant qu'il sera un élément essentiel du prochain complexe sur lequel nous allons nous attarder, celui du Bauhaus à Dessau.

3.3 Le complexe du Bauhaus à Dessau

Au cours de l'été de 1914, les tensions entre plusieurs pays européens s'enveniment, la Grande Guerre éclate. Plusieurs des architectures de l'exposition du Werkbund à Cologne doivent être démontées, dont le Pavillon central de Gropius et Meyer.

L'Allemagne entre de plein fouet dans une période d'instabilité à tous les niveaux. Dans le domaine de l'architecture, tout s'arrête pendant plusieurs mois. Durant les années qui suivent, l'architecture d'avant-garde allemande, que nous avons découverte en grande partie avec l'exposition du Deutscher Werkbund, dut cesser ses activités. Faute de capitaux, mais également suite au désastre de cette Première Guerre mondiale, la majorité des créations architecturales germaniques auront une vie uniquement sur papier et restent grandement utopiques (Ragon 1986: 133).

À la sortie de la guerre, dans laquelle il s'était engagé, Walter Gropius fut nommé à la tête de l'École des arts décoratifs de Weimar en remplacement d'Henry Van de Velde qui était fortement critiqué, principalement à cause de sa nationalité belge, mal vue en temps de guerre. C'est à cette époque que Gropius forme une nouvelle école, le Bauhaus, souhaitant réunir l'École des Beaux-Arts et celle des Métiers techniques sous le même toit¹⁷. De 1919 à 1925, l'école du Bauhaus est établie à Weimar et se développe autour d'un enseignement axé sur une relation étroite entre l'artisanat et les Beaux-arts. Dès 1925, l'école doit trouver une autre ville où élire domicile. Avec la nouvelle élection d'un gouvernement conservateur, la politique de Weimar s'est radicalisée. Dans l'optique de faire pression sur l'école, le budget qui lui est alloué passe rapidement de 146 000 marks à 50 000 marks par année ; il est donc coupé du deux tiers¹⁸. Ces

¹⁷ Le lecteur nous pardonnera ce survol très rapide de l'histoire du Bauhaus puisque nous en avons déjà dressé le portrait en introduction.

¹⁸ <http://www.bauhaus-dessau.de/bauhaus-1919-19333.html>

nouvelles mesures d'austérité forcent le Bauhaus à fermer ses portes et à quitter la région. C'est dans la ville industrielle de Dessau, située à 150 kilomètres au sud de Berlin, que le Bauhaus connaît sa deuxième phase, plus axée sur la technique. Le maire de la ville, souhaitant développer sa municipalité, propose à l'institution de venir s'installer dans une zone libre à quelques kilomètres du centre-ville. Il propose à Gropius un terrain et les fonds nécessaires afin de bâtir une nouvelle structure pour accueillir l'école. De plus, le maire offre à Gropius l'opportunité de construire une cité de logements ouvriers, dont la municipalité manque cruellement. Prônant la préfabrication et l'industrialisation de la construction, Gropius voit dans la commune de Dessau une double opportunité, celle de la construction du Bauhaus, mais également la pratique de ses idéaux de normalisation et de standardisation avec la cité ouvrière à Dessau-Törten. Nous ne développerons pas davantage sur cette cité dans le mémoire. Bien que très intéressant, le projet de logements de Törten s'éloigne de notre intérêt principal, l'expérience spatiale de l'architecture dans la structure du Bauhaus.

3.3.1 Les débuts du Bauhaus de Dessau

Lorsque Gropius arrive à Dessau, son travail d'aménagement débute aussitôt. Afin de concevoir les plans de son complexe, il s'entoure de plusieurs élèves expérimentés du Bauhaus. Dès le milieu de l'été 1925, les plans de la conception de l'école sont déjà établis et les travaux commencent au mois de septembre de la même année. Un an et deux mois plus tard, soit le 4 décembre 1926, le complexe du Bauhaus de Dessau est achevé, permettant aux étudiants d'accéder aux nouveaux locaux pour l'hiver. Dès la fin du chantier, des intellectuels, artistes et journalistes de partout en Europe viennent contempler l'incroyable projet de Gropius. La construction de Dessau sera largement discutée, autant dans les journaux locaux qu'à l'international, présentée comme étant l'un des bâtiments où les idéaux modernes sont le mieux représentés (Baumann 2007 : 21). Avec cette construction, Gropius souhaite démontrer au monde l'importance d'une nouvelle architecture pour le développement de tous les arts. Déjà en 1919, dans le *Programme de l'école du Bauhaus à Weimar*, l'on peut voir l'importance qu'accorde Gropius au bâti, comme le liant de toutes les disciplines artistiques :

L'architecture est le but ultime de toute activité créatrice ! Jadis, les arts plastiques avaient pour fonction principale de la décorer et faisaient partie intégrante de l'architecture. Mais ce sont des entités à part entière, qu'on ne peut arracher à leur

autonomie qu'à l'aide des efforts conjugués de tous les gens de métier. Architectes, peintres et sculpteurs doivent réapprendre à connaître et comprendre la multiplicité consécutive de l'architecture dans son ensemble et ses détails. (Gropius cité dans Conrads 1996 : 62)

Selon le programme de Gropius, l'architecture est la force constructive des arts. C'est elle qui peut mener la société moderne vers de nouveaux idéaux, en lien avec le mode de vie de l'homme moderne. Gropius poursuit son plaidoyer afin que l'architecture, mais également le Bauhaus, soient à la base de cette unité : « Le Bauhaus s'efforce de rassembler l'ensemble de la création artistique pour réaliser à nouveau l'unité de toutes les disciplines – sculpture, peinture, arts décoratifs et métiers – au sein d'une architecture nouvelle. Le dernier objectif, et aussi le plus lointain est l'œuvre unique – la grande architecture – où la frontière entre le monumental et le décoratif ait disparu. » (Gropius cité dans Conrads 1996 : 62). Selon la vision de Gropius, l'architecture ne vient pas éclipser les autres arts afin d'y prendre la place. L'architecture se veut la protectrice de tous les arts afin que tous, ensemble, puissent travailler organiquement. Les idées proposées par Gropius dans ce programme se retrouvent en grande partie réalisées concrètement dans l'ensemble architectural de Dessau. Par le travail de mise en espace des différentes sections du bâtiment et le caractère fonctionnel de chacune d'entre elles, Gropius souhaite présenter au monde un manifeste, celui d'une architecture totale, regroupant tous les arts sous le même toit.

3.3.2 Le plan de l'ensemble

Le nouvel emplacement pour l'école alloué par la ville se situe au nord-est de la station de chemin de fer. Cette station était considérée, à l'origine, comme la section la plus reculée de la municipalité. De cette position, l'école du Bauhaus ouvre donc la voie à un nouvel aménagement urbain. Le maire de Dessau de l'époque avait un but précis; développer sa municipalité afin qu'elle devienne l'un des points incontournables dans la modernité en Allemagne (Baumann 2007 :13). Quelques routes avaient déjà été construites, mais tout restait à faire afin d'insuffler un peu de vie à cette partie de la ville. Gropius dispose alors d'un terrain vaste, où de grandes constructions peuvent être réalisées, sans aucune contrainte imposée par la ville. Le plan élaboré pour les nouveaux bâtiments de l'école est relativement complexe. Il comprend diverses sections dont plusieurs ne seront pas érigées sur le terrain même du bâtiment central. Les plans terminés, le complexe couvre au total 10 535 mètres carrés de surface occupée au sol, mais plus de 23 225

mètres carrés d'espace intérieur (Sharp 1993 : 2). Cette grande surface sera divisée en trois parties distinctes ; la section des ateliers, les résidences/studio pour étudiants et l'aile nord de l'école. Les trois divisions principales sont reliées entre elles par deux autres éléments essentiels à l'école. Connectant le pavillon des étudiants et les ateliers, se trouve un passage à toit plat réunissant l'auditorium et la cafétéria. Le second connecteur relie l'aile nord avec les ateliers. Communément appelée le « pont », cette section est occupée par le bureau du directeur et divers locaux administratifs. Cette structure représentait une innovation technique ayant un but très précis, enjamber la Leopolddank, une rue aujourd'hui connue sous le nom de Bauhausstraße. Les deux plus grandes sections de l'école pouvaient ainsi être concrètement réunies malgré la route qui les séparait. Aujourd'hui, la Bauhausstraße est fermée à la circulation automobile, ce qui permet aux piétons d'admirer convenablement cette nouveauté technique élaborée par Gropius. Toutefois, plus qu'un simple vecteur pour la circulation routière, la « rue du Bauhaus » joue un rôle primordial dans le concept élaboré en 1926. Elle permet la création de deux entrées distinctes, l'une face à l'autre, qui se répondent (Markgraf 2006 :205). Ces deux ouvertures placées de part et d'autre du chemin mettent l'accent sur la complexité et surtout l'asymétrie recherchée par Gropius dans le rendu esthétique du complexe. Kristen Baumann, dans l'ouvrage photographique *Bauhaus Dessau*, souligne la multifonctionnalité du complexe, facilement compréhensible grâce aux entrées du bâtiment, dont ces deux portes. L'auteure explique :

There is no central view of the Bauhaus, but, for that there are a number of entrances, which emphasise the building's various functions. One must circle the building to fully appreciate the individually designed cubes and their purposes. These cubes reflect Gropius' idea of a « large-scale set of building blocks », independently functional building elements that intersect one another, yet form an aesthetic unity. (Baumann 2007 : 21).

Le complexe de Dessau présente ainsi une mise en espace très élaborée, principalement due à son asymétrie composée de deux parties en forme de « L » imbriqués l'un à l'autre (fig. 8). Par cette disposition, l'architecte invite le visiteur dans une promenade architecturale, où le parcours s'effectue dans l'espace du complexe. Plus que des repères spatiaux dans l'ensemble, les entrées deviennent les éléments centraux de cette promenade, où les différentes portes rouges et la passerelle sont des passages obligés. La disposition à l'opposé de ces deux entrées principales oblige le visiteur à choisir un parcours, qui proposera une expérience spatiale complètement différente en fonction de l'entrée choisie.

Simultanément à la construction des trois ailes de l'école, Gropius met également en projet la construction de maisons permettant à sept professeurs d'emménager à Dessau. Construites entre 1925 et 1926, quatre maisons, dont la réalisation était dirigée par le cabinet de Gropius, furent construites dans une forêt voisine, à 400 mètres à l'est du complexe principal :

At the same time the office was also involved in the creation of three semi-detached houses for the main teachers of the Bauhaus : Klee, Kandinsky, Moholy-Nagy, Schlemmer, Schmidt and Fieger, as well as a detached house for Gropius himself. With the exception of the director's own house (which was later destroyed in a bombing raid) the other 'double' house remain intact today, although in need of renovation » (Sharp 1993 : 6).¹⁹

Construites à l'identique, les trois maisons jumelées incarnent les nouvelles idées architecturales véhiculées par Gropius, où standardisation et normalisation sont de mise (fig. 9). Les quatre maisons de maître, situées sur Ebertallee, sont séparées par de nombreux arbres, entre elles et avec le reste de l'ensemble. Ces maisons, fidèles aux idées poursuivies par le Bauhaus, sont des exemples concrets des propositions du langage architectural dans l'Europe à cette époque: « Each was designed by Gropius as a generous spacious, individual unit incorporating internal studios, living and bedroom accomodation. Most of them had external roof terraces. » (Sharp 1993 : 15). Le même langage, incluant la forme cubique blanche et les toits-terrasses, seront des éléments essentiels aux bâtiments principaux de l'école et à de nombreuses autres architectures, comme nous le verrons.

3.3.3 Les éléments de l'école

Depuis sa construction, le complexe du Bauhaus à Dessau ne cesse d'intriguer architectes et historiens. De nombreux théoriciens, suite à une analyse approfondie de ses caractéristiques physiques, en sont venus à la conclusion que l'école du Bauhaus à Dessau changerait le cours de l'histoire architecturale moderne. Reyner Banham aurait un jour affirmé : « More than a manifesto, it was a masterpiece » (Sharp 1993 : 6). Même réflexion pour Siegfried Giedion: « Le

¹⁹ Publié en 1993, l'ouvrage de Sharp parle des maisons des maîtres qui demandent de sérieuses restaurations. Il est essentiel de souligner que de nombreuses rénovations auront lieu dès la fin des années 1990. Durant la deuxième vague de restauration de 2006, la maison de Gropius fut reconstruite. Toutefois, cette dernière tentative de reconstruction est selon nous loin d'être fidèle à son aspect d'origine. Uniquement la forme de la maison sera construite. Le mobilier, les couleurs et la mise en espace, que nous pouvons observer dans les maisons des maîtres, ne seront pas reproduits dans la maison de Gropius.

Bauhaus est le seul grand édifice de cette époque à cristalliser, à la perfection, la nouvelle conception de l'espace. » (2004 :291) Cette dernière citation de Giedion attire particulièrement notre attention puisque nos recherches s'intéressent à l'appropriation des théories de l'espace par Gropius, dans le complexe. Les prochaines pages s'attardent aux descriptions physiques des différents bâtiments, afin de mettre en évidence les différentes avancées technologiques auxquelles parvient Gropius et qui démontrent cet intérêt pour l'espace.

L'une des raisons qui expliquent la reconnaissance mondiale du complexe du Bauhaus de Dessau tient certainement à la mise en scène de la construction du complexe par l'architecte. Comme nous l'avons souligné plus haut, autant avec l'usine Fagus ou à Cologne, Gropius photographie régulièrement ses chantiers, convaincu que ceux-ci passeront à l'histoire. La structure de l'école sert également à titre de modèle photographique pour de nombreux professeurs et étudiants. La nouvelle façon de construire, présente au Bauhaus de Dessau, appelait une transformation dans la prise de photo. Laboratoire de nouveaux procédés optiques, nombre de ces prises de vues effectuées à l'école marquent toujours l'imaginaire des passionnés d'architecture. Dans l'ouvrage *Photographic Architecture in the Twentieth Century*, Claire Zimmerman consacre un chapitre entier au complexe de Dessau. Elle explique, dans « Aura Deferred, Bauhausbauten Dessau », l'intérêt généralisé pour la structure de l'école :

From 1926 to 1930, different kinds of photographs of the Dessau Bauhaus proliferated. Construction photographs, documentary architectural photographs, reportage of the building in use, scenographic pictures of the Bauhaus as stage set, "New Vision" photographs with innovative composition and dramatic lighting, and snapshots by *Bauhäuler* and visitors all attest an unusually varied use of photography for a single building. This variety resulted in part from the notoriety of the school as a locus of experiment, but it also reflected a growing interest in photographic representation and photographic publicity at the time. (2014 : 159).

Ces photographies auront permis de diffuser à grande échelle l'apparence du complexe et ainsi donner une image de celui-ci même à ceux qui n'y avaient jamais été. Les célèbres clichés de Lucia Moholy sont certainement ceux qui ont le plus marqué l'esprit moderne (fig.10). Leur abondance et leur caractère épuré ont fait de ces photos les représentations officielles²⁰ du complexe. Moholy portait une attention particulière à la composition de ses photographies afin de

²⁰ Nous utilisons le terme de « photographies officielles » ici puisque les clichés de Lucia Moholy apparurent sur la première parution du magazine *Bauhaus*, en 1926. Les images de la photographe ont ainsi jumelé le complexe avec une identité visuelle propre.

mettre en scène la structure : « Many of the photographs were carefully composed and unconventional in their framing and/or composition, including the rakin view of the workshop corner [...] » (Zimmerman 2014 : 165). Toutefois, il est important de souligner que ce n'est pas uniquement Lucia Moholy qui s'intéressa à la structure. Il n'y a qu'à ouvrir un ouvrage sur le Bauhaus de Dessau pour constater la profusion des photographies du complexe. Cette abondance d'images du complexe souligne l'importance de celui-ci au sein même de l'institution, sa structure servant d'inspiration à de nombreux membres de l'école. Dans la prochaine section, le mémoire s'intéresse aux différents matériaux utilisés par Gropius qui permettent d'inscrire l'espace comme un matériau à part entière dans l'architecture du Bauhaus.

Le verre

Le verre est un élément omniprésent à l'école du Bauhaus de Dessau. Peu importe où le regard se pose, il est inévitable de rencontrer cette matière. Partout où il pouvait l'utiliser, Gropius en fit son matériau de prédilection. L'endroit où on le retrouve en plus grande quantité est bien évidemment la paroi vitrée de l'aile des ateliers. Dans le catalogue d'exposition *Bauhaus 1919-1933 : Workshops for Modernity*, Leah Dickermann résume très concrètement cette réalisation de Dessau : « The curtain wall was a vitrine for Gropius most original achievement, a training in which the workshop became a laboratory – the metaphor was born at Dessau – for a new type of artistic practice. » (2009 : 52). Cette nouvelle transparence du mur, l'omniprésence du verre dans cette aile, plonge les ateliers pratiques dans une lumière constante durant toute la journée. Recouvrant entièrement le côté ouest de cette section, le mur rideau continue sa trajectoire sur la façade nord, enveloppant littéralement la structure. Cette idée d'envelopper les ateliers d'une paroi vitrée vient d'une expérimentation de l'architecte de près d'une quinzaine d'années avant, aux usines Fagus : « Avec les usines Fagus de 1911, Walter Gropius a apporté des éléments décisifs à l'architecture actuelle et lancé le premier manifeste catégorique en faveur de la paroi vitrée non portante. Dans le Bauhaus de Dessau de 1926 la transparence du bâtiment central atteignait au monumental, et s'accordait au rayonnement de l'espace plastique de toutes les autres parties de l'ensemble. » (Giedion 2004 : 299). Avec cette utilisation monumentale de la paroi vitrée, Gropius rend évidents les principes de la nouvelle architecture, qui laisse place à une grande transparence, mais également à une création d'espace sans frontière. Le mur rideau fait disparaître le mur classique, permettant un jeu entre l'intérieur et l'extérieur. Avec cette

transparence maximale qui ne se résume pas qu'au mur ouest, mais inclut également la façade nord, l'architecte réussit à créer une connexion entre l'intérieur et l'extérieur, mais également entre les différents éléments du complexe.

Toujours dans son ouvrage *Espace, temps, architecture*, Giedion souligne l'importance de la dématérialisation des coins de l'édifice (fig. 11 et fig. 12). Là où l'œil s'attend à rencontrer une structure soutenant le verre au croisement des murs ouest et nord, il ne rencontre aucune barrière. Cette absence de soutien à l'angle permet une liberté dans le regard, flottant entre les différents étages : « Les murs vitrés se fondaient les uns dans les autres, sans jointure aux endroits où l'œil s'attend à rencontrer le soutien d'un pilier. On découvrait ici, comme s'il s'agissait d'un véritable manifeste, l'interpénétration, dans un grand ensemble architectural, de l'espace intérieur et extérieur. » (Giedion 2004 :289) Bien qu'il n'y a pas de pilier porteur à l'angle des murs de verre, il faut toutefois prendre en compte la structure de métal en grille qui est présente et qui permet de tenir les nombreuses fenêtres ensemble. Afin de faire oublier cette ossature à l'observateur, dans un but de transparence sans fin, Gropius réfléchit à un jeu de couleurs très précis afin de recouvrir la structure de métal. Monica Markgraf explique le choix fait par Gropius et l'importance de celui-ci dans l'effet de transparence recherché:

The paint on the windows provides a notable example of the way in which colour changes the architecture. From the outside, the gray paint allows the steel frames to almost disappear into seemingly dark glass surfaces, and gives the façade a light and elegant guise. From the inside, the frames, painted in light colours, merge into the birck surfaces of the wall and are barely perceptible in the light. (Markgraf 2006 :151)

Grâce à l'utilisation de couleurs qui jouent avec leur environnement, teinte plus foncée à l'extérieur où le soleil frappe, comparativement à une couleur pâle à l'intérieur où le soleil pénètre, l'œil parvient à oublier les structures. Au moment où Giedion publie ses analyses du complexe, en 1941, le Bauhaus en est à sa quinzième année d'existence et n'a pas subi d'altérations majeures. À travers les années et les nombreuses restaurations que va subir l'aile des ateliers, la façade de verre n'aura pas toujours cet aspect de transparence que nous lui connaissons aujourd'hui. Toutefois, l'édifice décrit par Markgraf représente en tout point comment Giedion et d'autres théoriciens de l'époque ont pu apprécier le bâtiment. Bien qu'il se retrouve en très grande partie dans le mur-rideau, le verre est également utilisé à de nombreux endroits outre que la paroi vitrée dans le complexe.

Une autre utilisation essentielle du verre dans le complexe de Dessau se retrouve dans les cages d'escaliers. Déjà, à l'usine Fagus, les escaliers étaient positionnés à l'avant de l'édifice, libérés des murs en maçonnerie, permettant à l'utilisateur d'expérimenter l'interpénétration entre intérieur et extérieur de façon concrète. À l'exposition du Werkbund de Cologne, Gropius avait réfléchi davantage cette expérience d'interpénétration avec l'intégration d'une cage d'escalier en hélice dans une tour de verre. Cet escalier en spirale souligne que l'évolution dans le travail du verre de Gropius était arrivée à son aboutissement. À l'école du Bauhaus de Dessau, l'architecte choisit une formule se rapprochant davantage de celle proposée aux usines Fagus. Les murs de verre sont ici positionnés de façon à ce que le visiteur se retrouve toujours confronté à la transparence lorsqu'il déambule dans les escaliers (fig. 13 et fig. 14). Gropius a mis en place un dispositif complet de transparence ; la fenêtre ne se limite plus à un espace restreint, elle prend désormais tout l'espace du mur. Intégrés à la structure selon une disposition nord-sud, les pans de verre se trouvent face au visiteur lorsqu'il descend les marches. L'observateur a donc littéralement l'impression, par son mouvement dans les escaliers, d'être projeté vers l'extérieur. Les grandes surfaces vitrées invitent celui qui déambule dans les escaliers à partager l'espace intérieur et l'espace extérieur simultanément.

Si la transparence est le mot d'ordre pour l'aile des ateliers et des escaliers, elle semble toutefois être un élément secondaire dans la section nord du complexe. La disposition géographique de ce pavillon restreint l'entrée de lumière. Positionnée selon une orientation est-ouest, une très infime section du bâtiment est ainsi exposée à la lumière naturelle durant la journée. Afin de remédier à ce problème, Gropius réfléchit à une solution où le verre prend une place importante dans le développement, mais cette fois-ci à l'intérieur même de l'édifice, et pourrait ouvrir l'espace :

As early as 1926, glass partitions were used because they illuminate the dark interior corridors between the smaller rooms, facilitate better communication within the building and fit into the fabric of this part of the building. Glass partitions were not only used in the workshop wing, but also in other parts of the Bauhaus for instance in the bridge, when a division but not a complete separation, was required. (Markgraf 2006 : 113).

Au lieu d'utiliser les murs traditionnels, les séparations par pans de verre étaient régulièrement utilisées au Bauhaus dans l'optique de faire entrer le plus de lumière naturelle dans la structure.

Également, ce développement technique avait comme but principal cette continuité de transparence et de réponse entre les différentes pièces d'une même occupation.

La structure

Le complexe du Bauhaus de Dessau est connu et reconnu internationalement, principalement pour son mur-rideau et cette idée de transparence, critère essentiel au mouvement moderne. Le verre donne un caractère particulier à la structure, un effet de légèreté. Cependant, il est important de souligner que cette sensation de légèreté n'est pas uniquement due à la présence du verre, mais également à différentes composantes de la structure même du complexe. L'un des éléments qui participent à ce caractère de légèreté est sans contredit la passerelle sur piliers (fig. 15). La création de celle-ci avait comme premier but d'être fonctionnelle. Elle permettait aux membres de l'école d'accéder facilement et rapidement aux différentes sections du complexe sans devoir passer par l'extérieur. Siegfried Giedion éclaire ainsi les caractéristiques nouvelles de la passerelle :

Le complexe du Bauhaus était formé d'éléments cubiques, placés les uns en face des autres et différents par la taille, les matériaux et l'orientation. On ne s'était pas proposé de les ancrer dans le sol, mais bien au contraire, de les faire, pour ainsi dire, flotter dans l'air. C'est pourquoi l'on employa des passerelles et une profusion de surfaces vitrées. On avait recherché le verre pour son pouvoir de dématérialisation (2004 :290).

Dans son manifeste *Vers une architecture* publié deux ans avant la construction du Bauhaus, Le Corbusier avait proposé, comme l'un de « ses cinq points d'une architecture nouvelle »²¹, les pilotis (Le Corbusier, cité dans Conrads 1996 : 120). L'utilisation de cette technique constructive était une façon simple de récupérer le terrain sous la surface du bâtiment, dans une optique de mobilité. C'est pour cette raison que Gropius opte pour une réalisation sur piliers. Le but ultime du « pont » était de montrer l'avant-garde technique présente à l'école. La passerelle représente un lien direct avec les nouvelles technologies, combinant nouveautés structurelles et offrant ainsi de l'espace supplémentaire au sol. Dans cette optique, Gropius aménage une route sous le pont, afin que sa trajectoire passe exactement sous l'endroit prévu pour la passerelle. Cet amalgame entre construction et mobilité combine deux concepts entièrement ancrés dans leur époque. Dans

²¹ Ces points se voulaient des propositions formulées aux architectes afin « d'atteindre une modernité architecturale ».

une société où les transports prennent de plus en plus de place, où le rythme de vie s'accélère, Gropius a choisi d'inclure concrètement le complexe dans cette réalité de la modernité active. De plus, la structure de la passerelle, flottant au-dessus de la rue, donne à l'ensemble de l'école un aspect de légèreté qui n'aurait pu être possible sans le savoir-faire de l'architecte avec les matériaux modernes tel le béton armé. L'utilisation d'une ossature de béton permet également à l'architecte d'ouvrir des espaces à l'intérieur de la structure. Bien que le béton armé donne généralement un aspect plus lourd à l'édifice, ses propriétés techniques ont aidé la mise en place du mur-rideau. Dans *Icon of Modernism*, Karin Wilhelm nous explique le choix de Gropius de laisser tomber les grosses structures de fer pour n'utiliser presque exclusivement que du béton :

The supporting framework of the individual buildings in the complex does not consist of filigree narrow iron girders ; instead, compact reinforced concrete columns with brick infilling define the structure of the enclosed space, thus giving the complex solidity and density. This makes the contrast with the effect of the transparent, finely-woven curtain wall all the more astonishing ; devoid of any support and as if it were floating, the wall envelops large parts of the three-storey workshop wing over the recessed base. (Wilhelm dans Prigge 2006 :101).

Ce contraste entre la solidité et la carrure du béton face à la transparence et l'immatérialité du verre donne au complexe cet aspect de légèreté facilement comparable aux recherches de Gropius contemporaines ou précédant le Bauhaus.

Mais plus que cette dichotomie entre solidité et immatérialité, l'architecte axe le développement de son complexe, et particulièrement la façade vitrée, sur une autre caractéristique. Afin de compléter ce processus de dématérialisation, Gropius s'attache à complètement libérer sa façade de verre de tout point d'ancrage à l'édifice. En plus de dématérialiser la jointure du mur-rideau, Gropius crée une séparation entre le vitrage et les planchers. Cette ouverture d'environ 15 centimètres entre les deux éléments permet à l'air de circuler entre les différents étages. Elle a également pour but ultime de donner à la paroi vitrée un aspect entièrement autonome (Irrdand 2014 : 35). La façade donnait littéralement l'impression de flotter. Cette innovation de Gropius datant de 1926 n'est malheureusement plus visible aujourd'hui, à cause de la restauration effectuée en 1976. Pour des raisons de sécurité, mais également parce que l'espace entre les planchers et le mur ne donnait pas uniquement la possibilité à l'air de circuler (mais également au bruit et à la saleté des ateliers de se propager à travers l'aile), les professionnels qui s'occupaient de la restauration décidèrent de combler

l'espace entièrement. Cette décision eu de bons côtés, pour la vie en atelier en premier lieu, mais affecta malheureusement l'aspect général de l'aile : « The opening between the floors and the curtain wall was closed in 1976, so that the vertical articulation of the façade now also gained a horizontal aspect. » (Markgraf 2006 : 175). L'édifice se voit donc imposer une stabilité, une atteinte à sa légèreté structurale qui était mise de l'avant par l'architecte. Cet aspect de la restauration de 1976 fut grandement critiqué par les défenseurs de la protection du patrimoine moderne durant de nombreuses années. Nous y reviendrons un peu plus loin.

La couleur

Bien que l'utilisation du verre et le travail sur la légèreté structurale soient gages d'une certaine modernité architecturale, la couleur s'affirme également dans cette recherche. Pour commencer, il est important de souligner l'impact qu'eut le travail des étudiants de l'école dans le renouveau pictural de l'établissement. Bien que cet aspect ne touche pas concrètement la mise en espace de la structure, il est primordial de consacrer quelques lignes à la couleur puisqu'elle participe à la construction de l'espace non par les matériaux, mais par le mouvement. La grande majorité des éléments de l'école, qui touchent à la peinture et à l'éclairage sont des productions des étudiants du Bauhaus : « The interior decoration of the entire building was done by the wall painting workshop of the Bauhaus. The design and execution of all light fixtures by the metal workshop of the Bauhaus. » (Gropius, cité dans Sharp 1993 : 2). Sous la direction de nombreux professeurs, dont Hinnerk Scheper, les étudiants utilisèrent la couleur de manière fonctionnelle, sélectionnant différentes couleurs afin de servir d'orientation pour le visiteur (fig. 16):

The public areas in the studio building are a succinct example of the use of colour in the design of the Bauhaus building. Bright red paint facilitates orientation : one direction, marked by red on the door reveal, points towards the canteen, where their colour re-appeal on the ceiling. The other direction leads from the staircase upwards ; the light entering through the large window already guides the visitor towards the stairs, and this guidance is restated by wide red strips of paint. (Markgraf 2006 : 147).

La couleur participe ainsi au parcours architectural du complexe, suggérant au visiteur un trajet. Le dernier élément important à souligner au sujet de la modernité spatiale à Dessau est la présence du toit-terrasse. Sur le dessus du *pallerhaus*, la maison des étudiants, Gropius construisit un toit plat suspendu sur lequel il était possible de marcher. L'architecte élabore cette terrasse afin de permettre aux étudiants d'avoir un espace supplémentaire afin de performer et de

s'exercer. Cette caractéristique du toit jardin va rejoindre la conception moderne de l'architecture en Europe à l'époque, particulièrement chez Le Corbusier, qui fit du toit-terrasse l'un des préceptes de son architecture. Avec ce fait, Gropius expérimente, encore une fois, la relation entre intérieur et extérieur. Les occupants de l'édifice pouvaient ainsi, lorsqu'ils prenaient place à la surface de l'édifice sur le toit-terrasse, faire l'expérience de l'extérieur tout en étant inclus dans la délimitation d'une structure.

Tous ces constituants font de l'ensemble architectural du Bauhaus à Dessau un jalon primordial dans le développement de l'architecture moderne, ce qui lui valut une reconnaissance internationale. Depuis 1996, le complexe du Bauhaus est inscrit sur l'une des plus prestigieuses listes de monuments et d'architecture. La liste du patrimoine mondial de l'UNESCO fait une place au complexe, l'élevant ainsi parmi les grands monuments du globe, au même titre que la Grande Muraille de Chine ou les Pyramides d'Égypte (Prigge 2006 : 113). Malheureusement, avant d'être classé comme monument patrimonial et ainsi obtenir le plus haut statut de protection, l'ensemble subit de nombreuses détériorations physiques qui altérèrent considérablement son apparence. Walter Prigge souligne ce changement d'apparence au fil du temps dans *Icon of Modernism* : « With the passing of time, the building has been preserved, restored and reconstructed in a variety of ways. The images dating from the 1920s, mostly black-and-white photographs, which make it appear so homogeneous, conflicted with the increasingly heterogeneous appearance of the real building that emerged as rehabilitation work in the 1990s progressed. » (2006 :78). Durant la Seconde Guerre mondiale, le complexe fut grandement endommagé, particulièrement la façade vitrée qui fut entièrement détruite. Utilisée sous le contrôle nazi, l'aile des ateliers fut recouverte de briques, ce qui changea radicalement son aspect physique. La restauration effectuée pour le cinquantième anniversaire de l'ensemble, soit en 1976, fut critiquée durant de nombreuses années sur la scène internationale parce que des altérations majeures furent faites à l'apparence physique du complexe. Prigge énumère quelques caractéristiques de cette restauration :

The reconstructed curtain wall differed markedly from the original in its choice of materials (aluminium rather than steel) and colouring (black rather than grey). Its rebuilding went hand in hand with the removal not just of the strip windows and parapets, which were a noteworthy alteration of the 1960s, but also – ironically enough – with the removal of the substantial remainders of Gropius' curtain wall. (2006 :127).

La fenestration est ainsi remplacée par des répliques à défaut d'être réparée. De plus, au cours des nombreuses restaurations (1976, 1996 et 2006), la façade subit d'autres altérations. Les restaurations de 1976 furent effectuées avec les seuls documents qui restaient de l'édifice dans son état original, c'est-à-dire les photographies en noir et blanc, largement prises dans la première décennie d'existence du complexe. Il était donc difficile de comprendre les couleurs exactes des bâtiments et structures. En 1976, les structures de métal sont recouvertes d'une peinture noire, alourdissant complètement la paroi vitrée comparativement à la couleur grise d'origine. Heureusement, lors de la seconde restauration de 1996, une conscience plus accrue de l'objet moderne est prise en considération. Les vitres qui demandaient d'être restaurées sont reconstruites. Suite à de nombreuses analyses historiques, à l'aide de tests sur les résidus de peinture et non en se basant sur des photographies, on pu retrouver les couleurs d'origines des peintures recouvrant l'armature métallique, soit celles de 1926. On peut ainsi aujourd'hui admirer le mur-rideau du complexe en laissant notre oeil se laisser facilement convaincre par l'interpénétration de la structure, entre l'intérieur et l'extérieur. Les techniques de restauration et surtout les mentalités dans lesquelles sont pensées ces restaurations évoluèrent, en prenant en compte la fragilité de l'ensemble, ce qui nous permet de profiter aujourd'hui d'un complexe presque semblable à celui de 1926. Bien que de nombreuses vitres ne soient pas originales et que l'espace entre le mur-rideau et les planchers soit toujours fermé, les visiteurs peuvent malgré tout profiter de cet univers architectural unique en son genre. Il est aujourd'hui possible de vivre l'espace du complexe comme Gropius l'avait conçu ; comme un parcours architectural entre l'intérieur et l'extérieur.

3.4 L'œil, le spectateur et le Bauhaus de Dessau

Les nombreuses avancées techniques que nous venons d'énumérer font du Bauhaus l'une des réalisations phares de la modernité architecturale. À l'aide de matériaux modernes et d'une influence venue de courants artistiques présents à la même époque, dont le cubisme et le futurisme, Walter Gropius construisit en une année un chef-d'œuvre en soi. Dans la prochaine section, nous nous intéresserons davantage à l'ensemble architectural analysé selon les théories phénoménologiques abordées dans le chapitre 1. Nous verrons comment les théories de l'espace de la fin du 19^e, début du 20^e siècle, ont influencé l'architecte dans la conception de son

complexe. Nous analyserons plus spécifiquement le complexe selon les théories de Bergson et Husserl, nous intéressant à la place du spectateur dans l'espace architectural.

Dans son ouvrage *Walter Benjamin et la forme plastique : architecture, technique, lieux*, Jean-Louis Déotte affirme ceci : « C'est le lieu qui destine la rencontre et non l'inverse. » (2012 :135). Dans cette affirmation, l'auteur définit le caractère de l'architecture, créatrice d'une relation particulière entre elle et le spectateur. Une transformation dans le rapport entre l'observateur et l'architecture a lieu. Uniquement avec son désir d'asymétrie, l'architecture moderne cherche à déstabiliser, à sortir notre œil de ses repères classiques²². Déotte (2012 :135) cite ainsi Benjamin alors que celui-ci s'exprime sur l'architecture moderne et son immatérialité souvent déconcertante : « L'architecture moderne [...] est désormais parvenue à construire des espaces où il est difficile de laisser des traces (c'est pourquoi le métal et le verre ont pris une telle importance) et presque impossible de prendre des habitudes (c'est pourquoi ces espaces sont vides et souvent déjà transformables) ». Contrairement à une architecture où il est facile de se créer une habitude de circulation, comme cela est possible dans un appartement où les divisions restent les mêmes au fil des années, l'architecture de verre vient bouleverser le tout, ne permettant plus de se raccrocher à une matérialité structurale proposée par les murs. Pourtant, le verre, au même titre que les autres matériaux, crée une frontière physique qui empêche véritablement le corps de bouger dans l'espace, de traverser la matière. Toutefois, alors que le corps reste en retrait, le regard, lui, peut la traverser. Günther Feuerstein, dans l'ouvrage *Open Space*, explique cette particularité du verre: « Glass, however, is definitely considered to be one of the creators of physical boundaries, and even if a space is enclosed by glass to the greatest extent possible and offers an unobstructed view in and out, it is theoretically described as a closed space. » (2013 :18). Lorsqu'on s'attarde à la citation de Feuerstein, même si on soutient la qualité première du verre, la transparence, le corps reste quand même prisonnier d'un espace restreint défini par ce même matériau. Toutefois, l'œil du spectateur ne s'arrête pas à une barrière, traversant les limites de la matérialité, jouant entre l'intérieur et l'extérieur de la structure. Afin que le corps puisse lui aussi jouir de cette liberté, le spectateur doit se déplacer dans l'espace, changer de pièce et de niveau. La notion de phénoménologie, que nous avons largement abordée dans le premier chapitre, vient prendre tout son sens. Le mouvement du corps pour comprendre

²² Nous référons ici à la dualité classique/moderne proposée par Colin Rowe dans l'ouvrage *Mathématiques de la villa idéale et autres essais*, Malakoff: Hazan, 2000, p. 144-168.

l'espace, l'utilisation de la perception sensorielle, est essentiel et prend toute son importance au Bauhaus de Dessau. Henri Bergson, dans l'ouvrage *Matière et Mémoire* (1982 :243), reconnaît la distinction entre l'intérieur et l'extérieur, entre mon corps et l'autre. Pour Bergson, l'espace doit être vécu par des sensations, principalement la vue et le toucher. Bien qu'une barrière matérielle puisse venir se placer entre mon corps et l'autre corps, l'espace se retrouve partout et fait un tout unique entre la structure et moi.

L'école du Bauhaus de Dessau serait, selon de nombreux auteurs, la représentation parfaite de ces conceptions de spatialité et de déplacement. Désigné par Siegfried Giedion comme la qualité « d'espace-temps »²³, ce concept est grandement appliqué par l'auteur suisse à l'école de Dessau qui, selon lui, serait un ensemble trop complexe ne pouvant être compris d'un seul regard (Giedion, cité dans Collins 2009 : 415). Peter Collins approfondit cette qualité spatio-temporelle proposée par Giedion en la définissant ainsi :

En architecture, la 'quatrième dimension' signifie sans doute le temps considéré comme une mesure de déplacement, et comme les bâtiments ne bougent pas [...] la composante que constitue la 'quatrième dimension' doit nécessairement être apportée par l'observateur. Cependant, Giedion constate que pour apprécier une construction spatio-temporelle dans son intégralité, on doit non seulement se déplacer à travers et autour d'elle, mais il constate aussi que l'on peut apprécier simultanément l'intérieur et l'extérieur en restant à la même place – distinction apparemment contradictoire qui dépend, en fait, de l'importance de la surface de vitrage qui recouvre l'ossature. (2009 : 317).

C'est ainsi que le déplacement, effectué par le visiteur ou par son œil, lui permet de comprendre l'espace qui l'entoure. La période de temps demandée pour vivre cet espace est ainsi transformée en qualité spatio-temporelle. L'addition du temps demandé afin de parcourir complètement la surface architecturale donne l'espace-temps.

Cependant, bien que cette qualité d'espace-temps soit généralement appliquée à l'architecture moderne, elle peut très bien être comprise en relation avec l'architecture traditionnelle, soit celle que l'on considère ici comme réalisée avant l'arrivée des matériaux issus de la Révolution industrielle. Toutefois, la grande différence pour laquelle cette notion est appliquée plus communément à l'architecture moderne réfère à l'« immatérialité » des matériaux utilisés. Les structures modernes, composées de béton armé et de verre, changent l'habitude de

²³ Terminologie utilisée pour la première fois dans son ouvrage *Espace, temps, architecture*. La version originale date de 1941.

notre œil dans son parcours de l'architecture. Notre œil possède une habitude de lecture, cherchant généralement des éléments familiers dans l'architecture qu'il regarde. Comme l'explique Giedion, notre regard tend à chercher la structure, les composantes tangibles qui ressortent de la structure. Toutefois, avec sa prépondérance du verre, la nouvelle architecture nous oblige à revoir nos habitudes séculaires : « La nouvelle conception de l'espace, avec son exigence d'éléments aériens, va dans un sens opposé. Elle recherche cette impression de liberté aérienne qui se dégage d'une construction dans laquelle les rapports entre charge et support échappent aux lois traditionnelles. » (Giedion 2004 : 285). Dans le complexe du Bauhaus, Gropius cherche justement à déstabiliser l'observateur, ne lui laissant plus que rarement des composantes structurelles sur lesquels se poser. L'œil n'effectue plus un trajet habituel. Désormais, il doit, dès son contact avec la surface, plonger dans l'analyse spatio-temporelle des grandes parois vitrées, effectuant un balancement entre l'intérieur et l'extérieur de l'architecture, par manque d'éléments structurels qui le retiendraient à l'intérieur de la structure et empêcheraient cette relation.

Ce n'est toutefois pas uniquement avec le verre que le complexe participe à la conception d'espace-temps proposée par Giedion. L'ensemble architectural, composé de nombreux éléments placés dans l'espace selon une asymétrie fonctionnelle, fait de l'école du Bauhaus à Dessau un ensemble complexe. Giedion a porté une attention particulière à l'école de Dessau et à la relation proposée entre les différentes composantes et avec le spectateur. Son analyse de la structure est pour nous essentielle, et nous reprenons encore une fois ses paroles. Giedion décrit le complexe ainsi :

Les cubes étaient juxtaposés et mis en rapport les uns avec les autres. Ils se pénètrent, à vrai dire, d'une manière si étroite et si subtile qu'il est difficile de discerner les différents volumes. La vue aérienne montre le soin avec lequel chaque élément était intégré dans la composition d'ensemble. L'œil est incapable d'embrasser, d'un seul regard, ce complexe ; il faudrait l'observer de tous les côtés et le regarder d'en haut et d'en bas à la fois. Il en résulta une polyvalence inconnue jusque-là. (2004 : 291).

Afin de comprendre l'entière de l'ensemble architectural de Dessau, l'observateur doit donc en faire le tour, se mouvoir autour et dans la structure. À chaque pas, une nouvelle perspective s'offre à l'œil, découvrant de nouvelles relations d'interpénétration, autant entre les structures immatérielles comme les grandes parois de verre et les sections davantage opaques. Toutefois, cette interrelation qu'ont les différentes parties de l'ensemble architectural est unique aux

bâtiments principaux. L'aménagement de l'autre section du complexe, celui des maisons des maîtres, ne dialogue pas, ou devrait-on dire ne dialogue plus, avec l'école. Lors de la construction des résidences pour les professeurs, en 1926, uniquement un boisé séparait les 400 mètres de distance entre les deux entités. La communication architecturale était ainsi possible puisque les terrains avoisinants n'étaient aucunement occupés. Toutefois, la densification résidentielle connue dans les années subséquentes créa une véritable séparation entre les deux éléments, ne permettant plus aucun échange architectural. Faisant au préalable partie du même ensemble, ces deux éléments ne semblent aujourd'hui plus se répondre comme le souhaitait Gropius. Seulement un visiteur averti aura conscience que ces deux entités, aujourd'hui séparées, étaient réfléchies pour ne faire qu'un.

Bruno Zevi, dans son ouvrage *Space as Architecture*, souligne également un point très important concernant la relation spatiale entre l'observateur, le terrain sur lequel il se trouve et la structure architecturale étudiée. L'expérience de la spatialité ne se limite pas uniquement à l'architecture : « The experience of space, which we have indicated as characteristic of architecture, has its extension in the city, in the streets, squares, alleys and parks, in the playgrounds and in the gardens, wherever man has defined or limited a void and so has created an enclosed space. » (1974 :29). Ce qu'il est intéressant de réfléchir, en lien avec la citation de Zevi, concerne ce rapport entre structure et environnement, vu de l'intérieur. Plutôt que de considérer le complexe de l'extérieur comme nous venons de le faire au cours des dernières pages, il s'avère important et très intéressant de voir ce que l'observateur vit à l'intérieur de la structure et comment une relation avec l'extérieur se développe. La particularité du verre, et spécialement du mur-rideau, permet de regarder vers l'extérieur, sans cadre. Le cadre, anciennement présent sous forme de fenêtre, n'existe plus dans le complexe du Bauhaus. Ceci permet au regard de participer à un jeu d'interpénétration complet, sans que celui-ci ne soit brimé par un cadre qui dicte où et comment regarder. Cette performance de la structure est encore plus facile à comprendre à partir de l'intérieur de celle-ci. Les nombreuses ouvertures, comme le mur-rideau, mais également les fenêtres et portes, participent à cette performance, comme le souligne Walter Prigge :

The performative character of the Bauhaus Building, which is most noticeable inside the Bauhaus school with its multiple routes and viewpoints, cannot be captured in a photograph ; it can merely be hinted at. It is something that can only be had in the here and now ; only in this momentary physical image do the structural and aesthetic qualities of the curtain wall construction fulfil their potential. (2006 : 101)

Prigge soulève cette particularité de l'architecture moderne, soulignant que la seule manière de vivre ce type de structure, de la comprendre dans toute sa complexité se trouve dans l'expérience sur le terrain. Il est essentiel de comprendre qu'une photographie ne peut rendre cette connaissance de l'espace, particulièrement l'expérience proposée au complexe du Bauhaus à Dessau. La compréhension de l'ensemble doit se faire autant à l'intérieur qu'à l'extérieur, en déambulant entre les différentes sections de la structure, entre la matérialité et l'immatérialité de l'architecture. Toutefois, il est essentiel de rappeler que ce n'est pas uniquement à Dessau que cette nouvelle expérience de l'espace est réfléchi.

Il serait difficile d'aborder les questions de l'espace et des théories phénoménologiques sans aborder le corpus d'un autre architecte qui oeuvrait dans les mêmes années que Gropius. Bien que nous l'ayons cité à quelques reprises au cours des dernières pages, il est essentiel que nous laissions une petite place à Le Corbusier, afin de comprendre l'influence que ses écrits et ses constructions ont pu avoir sur le complexe de Gropius. Tout au long de leur travail sur la matière architecturale, Gropius et Le Corbusier vont suivre les mêmes doctrines. Les deux architectes ont tous deux été élèves dans l'atelier prestigieux de Peter Behrens, au tournant des années 1910. En 1926, alors que Gropius travaille sur l'ensemble de Dessau, Le Corbusier s'intéresse à la villa bourgeoise et voit dans celles-ci l'endroit idéal pour mettre en pratique les préceptes qu'il réfléchit depuis la publication de *Vers une architecture*, en 1923. En 1926, année de l'ouverture du Bauhaus à Dessau, il réalise la maison Cook selon les 5 principes d'une nouvelle architecture qui regroupent les pilotis, le plan libre, la façade libre, la fenêtre en longueur et le toit-terrasse (Frampton 2006 : 83). Les 5 points proposés par Le Corbusier recourent largement les idées suivies par Gropius dans son complexe. Grâce aux pilotis et au plan libre, l'air semble littéralement faire partie de la constitution de la maison, devenant un élément essentiel à son fonctionnement, au même titre que n'importe quel élément structural. La frontière entre l'intérieur et l'extérieur disparaît.

En somme, la modernité architecturale trouve ses sources dans les échanges entre les différents acteurs à cette époque. Que ce soit en fonction des théories spatiales relativement nouvelles ou de l'interaction concrète des architectes entre eux, le travail de l'espace dans l'architecture est certes un produit de l'architecture moderne. Walter Gropius aura travaillé durant plusieurs années, sur de nombreux projets, afin de réaliser ce qui est le Bauhaus de Dessau. Son utilisation des nouveaux matériaux et sa mise en application grâce à une nouvelle technicité

projetent assurément l'architecture moderne dans une nouvelle ère, celle de la performance architecturale.

CONCLUSION

Nous avons démontré dans ce mémoire que l'architecture et ses techniques constructives ont subi de nombreuses mutations à l'époque moderne. L'étude de ces transformations a permis de mettre en lumière une qualité du construit, celle de l'espace. Il a été établi d'entrée de jeu qu'il existe deux façons de prendre compte de l'espace. Nous avons ainsi pris position, considérant l'espace comme une série de relation avec le milieu.

Tout semble ainsi débiter avec le grand remaniement de la ville de Paris. L'avènement des places et des trottoirs dans l'espace urbain implique désormais directement le citoyen comme individu en mouvement dans son évolution. De cette nouvelle considération naît une nouvelle philosophie qui marque un tournant dans la caractérisation de l'espace. L'analyse phénoménologique d'Henri Bergson établit un premier lien avec notre objet de recherche, expliquant que l'espace ne peut être vécu que si un corps en fait l'expérience. À la suite de quoi l'étude des réflexions de Walter Benjamin place concrètement l'espace en lien avec l'urbain, où l'espace intérieur se prolonge dans les rues et la ville. Ce survol concernant l'apparition d'une « science de l'espace » a ensuite mené à vérifier la prise en considération d'une nouvelle conception de l'espace dans les autres sphères artistiques, dont l'art pictural. Le début du 20^e siècle aura assisté à l'explosion des publications de toutes sortes, témoins de ces réflexions, particulièrement sous la forme de manifestes. Le manifeste jouera un rôle important dans l'affirmation identitaire des mouvements artistiques d'avant-garde, autant picturaux qu'architecturaux, présents partout en Europe à cette époque. Finalement, nous avons vu dans le dernier chapitre que l'espace aura été l'un des éléments centraux dans le corpus architectural moderne et plus particulièrement celui de Gropius. À peine a-t-il quitté l'enseignement de Behrens, il travaille au développement de l'usine Fagus où il joint technique et transparence. Cette expérience d'un nouveau langage est poussée plus loin à l'exposition du Deutscher Werkbund de Cologne. La dématérialisation entière de la façade et de la cage d'escalier change désormais la relation du spectateur à la structure. Cette simultanéité entre intérieur et extérieur sera un élément essentiel que l'architecte reprendra dans le nouveau complexe du Bauhaus à Dessau. Avec cet ensemble, Gropius amène son travail de la matière à un nouveau niveau,

intégrant la notion d'espace-temps. Le visiteur, afin de comprendre en totalité la surface, doit se déplacer, faire une expérience temporelle de l'espace du lieu.

La démonstration que nous avons faite soulève des questions concernant l'influence réelle des théories du début du 20^e siècle sur les idées de Gropius. Bruno Zevi souligne cette ambiguïté, parlant du concept d'espace, qui est présente dans notre société depuis très longtemps. Dans *Architecture as Space*, l'auteur s'insurge face à une histoire de l'architecture qui est trop souvent écrite sans jamais inclure la spatialité (Zevi 1974: 22). Les théoriciens ne seraient toujours pas habitués, lorsque Zevi publie son ouvrage en 1957, à parler de l'architecture en termes d'espace. Mais avant cette période, comment considérait-on l'architecture ? En quels termes ? Les analyses de Zevi démontrent que l'espace a toujours été présent dans le domaine construit, à la différence qu'il n'était pas qualifié ni considéré avec une terminologie adéquate : « Our use of words like *rhythm, scale, balance, mass* will continue to be vague until we have succeeded in giving them meaning specific to the reality which defines architecture, and that is : space » (1974 :23).

Pendant longtemps, l'architecture a été regardée comme une œuvre d'art au même titre que la peinture et la sculpture. Il s'avérait donc difficile de comprendre son essence première, l'espace, lorsqu'elle était perçue comme une expérience bidimensionnelle. Ainsi, à travers les siècles, la compréhension de l'architecture s'effectue selon différentes mesures, différentes considérations visuelles. La conscience de son expérience de l'espace par le spectateur se sera transformée au cours des années. Le développement de l'architecture et l'utilisation d'un nouveau langage matériel changent l'approche architecturale. À ces époques antérieures, l'expérience était restreinte puisque l'architecture s'offrait au spectateur, symétrique et sans surprise. La particularité de l'architecture moderne est son plan libre ayant la caractéristique principale de l'asymétrie. Au complexe du Bauhaus, le corps doit se déplacer dans l'espace pour comprendre l'édifice. L'espace se présente ainsi comme un matériau entier et essentiel. La spatialité demande une participation de la part du spectateur, elle structure son expérience de l'architecture. Pour les constructions prémodernes, l'espace est plutôt enclos dans une réalisation technique monumentale. Il ne demande aucune participation du spectateur, autrement que pour le contempler.

On pourrait ainsi se demander, à la lumière du développement de l'architecture à travers les années, si l'espace peut être considéré comme un matériau, ou davantage comme une absence de matière. Les architectes anciens construisaient leurs structures en considérant le matériau. En

façonnant la matière adéquatement, on pouvait libérer et créer de l'espace. À la période moderne, on procède avec la même intention. La différence arrive toutefois dans le processus où l'espace est réfléchi dès la mise en place du projet et non comme le résultat d'une bonne technique constructive. Gropius considère le développement spatial dès son élaboration des plans du complexe de Dessau, autant à l'extérieur qu'à l'intérieur. L'espace y est omniprésent. Il est ainsi analysé davantage comme un vide à l'époque d'avant la Révolution industrielle, au contraire de l'espace moderne où il est considéré comme un matériau à part entière.

Une des nouveautés issues de la modernité sera le développement d'une nouvelle manière de voir. Comme nous l'avons démontré au long du mémoire, le développement de la technique et de l'urbain jouent un rôle direct sur la considération de l'espace dans l'architecture. Bruno Zevi résume très bien cette idée: « To grasp space, to know how to see it, is the key to the understanding of building. » (1974 :23). Il aurait donc fallu attendre les technologies du 19^e siècle pour comprendre le rôle du temps pour comprendre l'espace. Les inventions telles que le panorama ont encouragé notre œil à se développer d'une autre façon, à concevoir notre environnement sous un autre angle. Il est donc légitime de se demander si ce sont davantage l'arrivée des théories spatiales proposées par Bergson et Husserl qui ont influencé Gropius dans son développement architectural ou bien la technologie. Selon les observations effectuées au cours du mémoire, les deux propositions sont ainsi indissociables.

La question de l'espace-temps semble à présent indissociable de l'architecture moderne. Cette analyse théorique et historique de l'espace que nous avons tentée au cours du mémoire nous mène à développer plus loin notre réflexion sur les approches spatiales que nous avons abordées jusqu'à présent. Tout d'abord, la qualité spatiale de l'espace-temps mise de l'avant par Giedion serait, selon lui, propre à l'époque moderne et le Bauhaus de Dessau serait sa réalisation la plus concrète (Giedion 2004 : 280-292). Toutefois, cette caractéristique, proposée comme une « quatrième dimension » atteint une limite, selon notre réflexion. Considérer la spatialité comme une dimension supplémentaire, un élément de plus à notre vision est selon nous réducteur de sa grandeur. Ajouter la qualité de l'espace aux trois dimensions déjà existantes vient réduire la spatialité à n'être que le quatrième membre de l'équation. L'espace, intégré à l'architecture, demande d'être vécu par le spectateur, parcouru. Il est ainsi invraisemblable de qualifier l'architecture au même titre que nous le faisons avec la peinture et la sculpture soit en deux ou en trois dimensions. Nous considérons que la spatialité possède un nombre infini de dimensions,

celles-ci se renouvelant sans cesse avec l'expérience du corps dans l'espace, son parcours dans l'architecture. Considérer l'expérience de l'espace architectural selon l'enchaînement et la création d'une infinité de dimensions permet de réfléchir à une nouvelle spatialité. Il serait ainsi possible de passer d'une considération *d'un espace architectural* à une réflexion sur l'architecture appliquant *plusieurs espaces*.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

AGULHON, Maurice et al. (1998). *La ville de l'âge industrielle ; le cycle haussmannien*, Paris : Éditions du Seuil.

ANDERSON, Stanford (2000). *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*, Cambridge : The MIT Press.

BANHAM, Reyner (1999). *Theory and Design in the First Machine Age*, Cambridge: MIT Press.

BAUHAUS ARCHIVE BERLIN (2010). *The Bauhaus Collection*, Berlin : Bauhaus Archive Berlin.

BAUMANN, Kristen (2007). *Bauhaus Dessau*, Berlin: Jovis Verlag.

BEHNE, Adolf (2008[1926]). *La construction fonctionnelle moderne*, Éditions de la Villette.

BENJAMIN, Walter (1989). *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, Paris : Les Éditions du Cerf.

BENJAMIN, Walter (2000 [1972]). *Œuvres III*, Paris : Éditions Gallimard.

BENJAMIN, Walter (2003[1935]). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris : Allia.

BÉRET, Chantal (1979). *Architectures en Allemagne, 1900-1933*, Paris: CCI Centre Pompidou.

BERGDOLL, Barry et Leah, DICKERMAN (2009). *Bauhaus 1919-1933 : Workshops for modernity*, Catalogue d'exposition, Museum of Modern Art, 8 novembre 2009 – 25 janvier 2010, New York : Museum of Modern Art.

BERGSON, Henri (1982[1896]). *Mémoire et Matière*, Paris: Presses Universitaires de France.

BERGSON, Henri (1907). *L'évolution créatrice*, Paris : Les Presses universitaires de France.

BLANCHARD, Marc Eli (1985). *In Search of the City; Engels, Baudelaire, Rimbaud*, Saragota : Anma Libri.

BLAU, Eve et Monika PLATZER (2000). *L'idée de la grande ville. L'architecture moderne d'Europe central, 1890-1937*, Munich: Prestel.

BOUDON, Philippe (1992). *Introduction à l'architecturologie*, Paris : Dunod.

BOUDON, Philippe (2003). *Sur l'espace architectural*, Marseille : Éditions Paranthèses.

BUCK-MORSS, Susan (1989). *The Dialectics of Seeing : Walter Benjamin and the Arcades project*, Cambridge : MIT Press.

CASTEX, Jean, Jean-Charles Depaule et Philippe Panerai (1977). *Formes urbaines : de l'îlot à la barre*, Marseille : Parenthèses.

CIMINO, Eric C. (2003). *Student Life at the Bauhaus 1919-1933*, Thèse de mémoire, Boston : Université du Massachusetts.

CHOAY, Françoise (1965). *L'urbanisme, utopies et réalités*, Paris : Éditions du Seuil.

CHOAY, Françoise (2006). *Pour une anthropologie de l'espace*, Paris : Éditions du Seuil.

CLAVARON, Yves et Bertrand DIETERLE (2003). *La mémoire des villes*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.

COHEN, Jean-Louis (2012). *L'architecture au futur depuis 1889*, Paris : Phaidon.

COLLINS, Peter (2009). *L'Architecture moderne, principes et mutations 1750-1950*, Marseille : Parenthèses.

CONRADS, Ulrich (1996). *Programmes et manifestes de l'architecture du XXe siècle*, Paris : Éditions de la Villette.

CRARY, Jonathan (1992). *Techniques of the Observer : On vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge : MIT Press.

DETHIER, Jean et alain GUIHEUX (1994). *La ville, art et architecture en Europe, 1870-1993*, Catalogue d'exposition Centre Georges Pompidou, 10 février – 9 mai 1994, Paris : Éditions du Centre Pompidou.

DÉOTTE, Jean-Louis (2012). *Walter Benjamin et la forme plastique : architecture, technique, lieux*, Paris : L'Harmattan.

EBELING, Siegfried (2010). *Space as Membrane*, Londres : Architectural Association.

FEUERSTEIN, Günther (2013). *Open Space: Transparency, Freedom, Dematerialisation*, Stuttgart: Edition Axel Menges.

FRAMPTON, Kenneth (2006). *L'architecture moderne. Une histoire critique*, Paris : Thames and Hudson.

FRANCISCONO, Marcel (1971). *Walter Gropius and the creation of the Bauhaus in Weimar : The ideals and artistic theories of its founding years*, Urbana : University of Illinois Press.

GIEDION, Siegfried (1981[1964]). *The Eternal Present : The Beginnings of Architecture*, Princeton : Princeton University Press.

GIEDION, Siegfried (2000[1929]). *Construire en France, en fer, en béton*, Paris : Édition de la Villette.

GIEDION, Siegfried (2004[1941]). *Espace, temps, architecture*, Paris : Éditions Denoël.

GLEIZES, Albert et Jean METZINGER (1980[1912]). « *Du cubisme* », Sisteron : Éditions Présence.

GROPIUS, Walter (1919). « Programme de l'école du Bauhaus de Weimar », dans CONRADS, Ulrich (1996). *Programmes et manifestes de l'architecture du XXe siècle*, Paris : Éditions de la Villette.

GROPIUS, Walter (1935). *The New Architecture and The Bauhaus*, Londres : Faber & Faber.

GROPIUS, Walter (1955). *Scope of Total Architecture*, New York : Harper and Brothers.

GROPIUS, Walter (1969). *Apollon dans la démocratie ; La nouvelle architecture et le Bauhaus*, Bruxelles : La Connaissance.

GROPIUS, Walter (1985). *Architecture et société*, Paris : Éditions du Linteau.

HALL, PETER GEOFFREY (2002). *Cities of Tomorrow : An Intellectual History of Urban Planning and Design in the Twentieth Century*, Oxford : Blackwell.

HEIDEGGER, Martin (1951). « Bâtir, habiter, penser », *Essais et conférences*, Paris : Gallimard.

HEISIECK, François (1957). *Henri Bergson et la notion d'espace*, Paris : Éditions Pierre Tisseyre.

HOWELL, Camille Fly (1983). *The Changing Bauhaus Ideal : How Historical and Theoretical Forces Altered Walter Gropius's Original Curriculum*, Thèse de doctorat, Oxford : Université du Mississippi.

HUSSERL, Edmund (1989[1907]). *Chose et espace, Leçons de 1907*, Paris : Presses universitaires de France.

IRRGANG, Christin et Ingolf KERN (2014). *The Bauhaus Building in Dessau*, Leipzig : Spector Books.

JAMES-CHAKRABORTY, Kathleen (2006). *Bauhaus Culture: From Weimar to the Cold War*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

LE CORBUSIER, (1995 [1923]). *Vers une architecture*, Paris : Flammarion.

LE CORBUSIER (1926). « Les cinq points d'une nouvelle architecture », dans CONRADS, Ulrich (1996). *Programmes et manifestes de l'architecture du XXe siècle*, Paris : Éditions de la Villette.

LAVEDAN, Pierre (1959). *Histoire de l'urbanisme*, Paris : Laurens.

LUDI, Jean-Claude (2002). *Pionniers de l'architecture moderne, une anthologie*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romande.

MACIUIKA, John V. (2005). *Before the Bauhaus : Architecture, Politics and the German State, 1890-1920*, Cambridge : Cambridge University.

MARKGRAF, Monika (2006). *Archäologie der Moderne/ Archaeology of Modernism*, Berlin : Jovis Verlag.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2011[1945]). *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard.

MEYER, Alfred Gotthold (2005[1907]). *Construire en fer : histoire et esthétique*, Gollion : Infolio.

MORRIS, David (2004). *The Sense of Space*, Albany: State University of New York Press.

MIES VAN DER ROHE, Ludwig (1923). « Thèse de travail », dans CONRADS, Ulrich (1996). *Programmes et manifestes de l'architecture du XXe siècle*, Paris : Éditions de la Villette.

MUTHESIUS, Hermann (1994). *Style-architecture and building-art: transformations of architecture in the nineteenth century and its present condition*, Chicago : University of Chicago Press.

NAPOLÉON (1855). *Rapport sur l'Exposition Universelle de 1855, présenté à l'Empereur*, [En ligne], Paris : Imprimerie Impériale, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6522892k/f9.image>. Consulté le 27 août 2014.

NORBERG-SCHULZ, Christian (1971). *Existence, Space and Architecture*, New York: Praeger.

PEVSNER, Nikolaus (1968). *The Sources of Modern Architecture and Design*, Londres : Thames & Hudson

PEVSNER, Nikolaus (2004). *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius*, New Haven: Yale University Press.

RAGON, Michel (1986). *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes, 1. Idéologies et pionniers 1800-1910*, Paris: Casterman.

RAGON, Michel (1986). *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes, 2. Pratiques et méthodes 1911-1985*, Paris : Casterman.

ROWE, Colin (2000). *Mathématiques de la villa idéale et autres essais*, Malakoff: Hazan, p. 144-168.

SCHEERBART, Paul (2013[1914]). *L'architecture de verre*, Strasbourg : Éditions Circé.

SHARP, Dennis (1993). *Bauhaus, Dessau : Walter Gropius*, Londres : Phaidon.

SITTE, Camillo (1980[1889]). *L'art de bâtir des villes : l'urbanisme selon ses fondements artistiques*, Paris : L'Équerre.

TAUT, Bruno (2004). *Une couronne pour la ville*, Paris : Éditions du Linteau.

THÖNER, Wolfgang (2003). *The Bauhaus Life : Life and Work in the Masters Houses Estate in Dessau*, Leipzig : E. A. Seemann.

VIEILLARD-BARON, Jean-Louis (1991). *Bergson*, Paris : Presses Universitaires de France.

ZEVI, Bruno (1974[1957]). *Architecture as space: How to look at architecture*, New York: Horizon Press.

ZEVI, Bruno (1978). *The Modern Language of Architecture*, Seattle: University of Washington Press.

ZIMMERMAN, Claire (2014). *Photographic Architecture in the Twentieth Century*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

ZUCKER, Paul (1959). *Town and Square: From the Agora to the Village Green*, New York: Columbia University Press.

Articles

BOIS, Yve-Alain (2014). « Expositions Universelles », *Encyclopaedia Universalis*, [En ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/expositions-universelles/>. Consulté en août 2014.

CHOAY, Françoise. “URBANISME – Théories et réalisations”, *Encyclopaedia Universalis*, [En ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/urbanisme-theories-et-realizations/>. Consulté le 3 janvier 2015.

DE GANDT, François (1993). « Reviewed Work : *Chose et Espace, Leçons de 1907* », *Revue de Métaphysique et de Morale*, N° 3, Juillet-Septembre 1993, p. 429-431.

DÉOTTE, Jean-Louis (2010). « Walter Benjamin et l'inconscient constructif de Sigfried Giedion », *Images Re-vues*, [En ligne], <http://imagesrevues.revues.org/330>. Consulté le 25 septembre 2014.

GIEDION, Siegfried (1928). « La leçon de l'exposition du Werkbund à Stuttgart 1927 », *L'architecture vivante*, Printemps-été, p.37-43.

LATOURE, Bruno (2009). «Sphères et réseaux : deux façons de saisir le global», *Les Études du CFA*, N°26, Septembre 2009.

SANDER, Agust (2008). « The Face of the Modern Architect », *MIT Press Journals*, [En ligne], <http://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/grey.2008.1.33.6>. Consulté le 18 novembre 2014.

SCHWARTZ, Thomas A. (2001). « Glass and Metal Curtain-Wall Fundamentals », *APT Bulletin*, Vol.32, N°1, p.37-45.

SOMAINI, Antonio (2011). « Utopies et dystopies de la transparence. Eisenstein, *Glass House*, et le cinématisme de l'architecture de verre », *Appareil*, [En ligne], <http://appareil.revues.org/1234>. Consulté le 17 mai 2015.

YEOMANS, David (2001). « The Origins of the Modern Curtain Wall », *APT Bulletin*, Vol. 32, N°1, p.13-18.

Pages web

BAUHAUS-ARCHIV (2015). *Bauhaus-Archiv, museum für gestaltung*, [En ligne], <http://www.bauhaus.de/en/impressum>. Consulté le 3 août 2014.

STIFTUNG BAUHAUS DESSAU (2015). *Bauhaus Dessau*, [En ligne], <http://www.bauhaus-dessau.de/en/index.html>. Consulté le 20 juillet 2014.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART (2015). *The Bauhaus, 1919-1933*, [En ligne], http://www.metmuseum.org/toah/hd/bauh/hd_bauh.htm. Consulté le 3 août 2014.

Films

BOLBRINKER, Niels-Christian (2011). *Fagus - Walter Gropius and the Factory of Modernity*, documentaire, couleur, 26 mn.

COMPAIN, Frédéric (1999). *Le Bauhaus de Dessau*, documentaire, couleur, 26 mn.

WHITFORD, Frank (2013). *Bauhaus : The Face of the 20th Century*, documentaire, couleur avec séquences n&b, 49 mn.

Figures

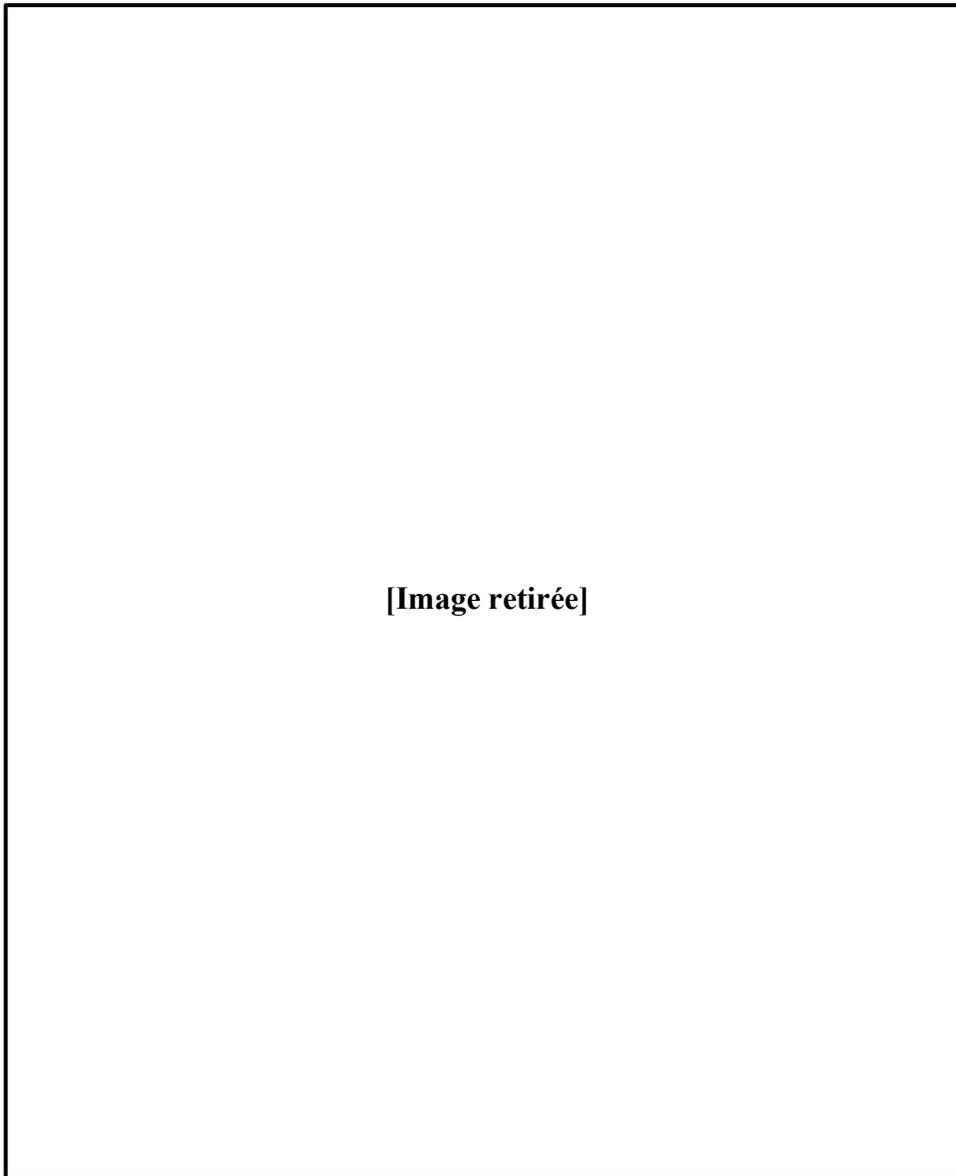
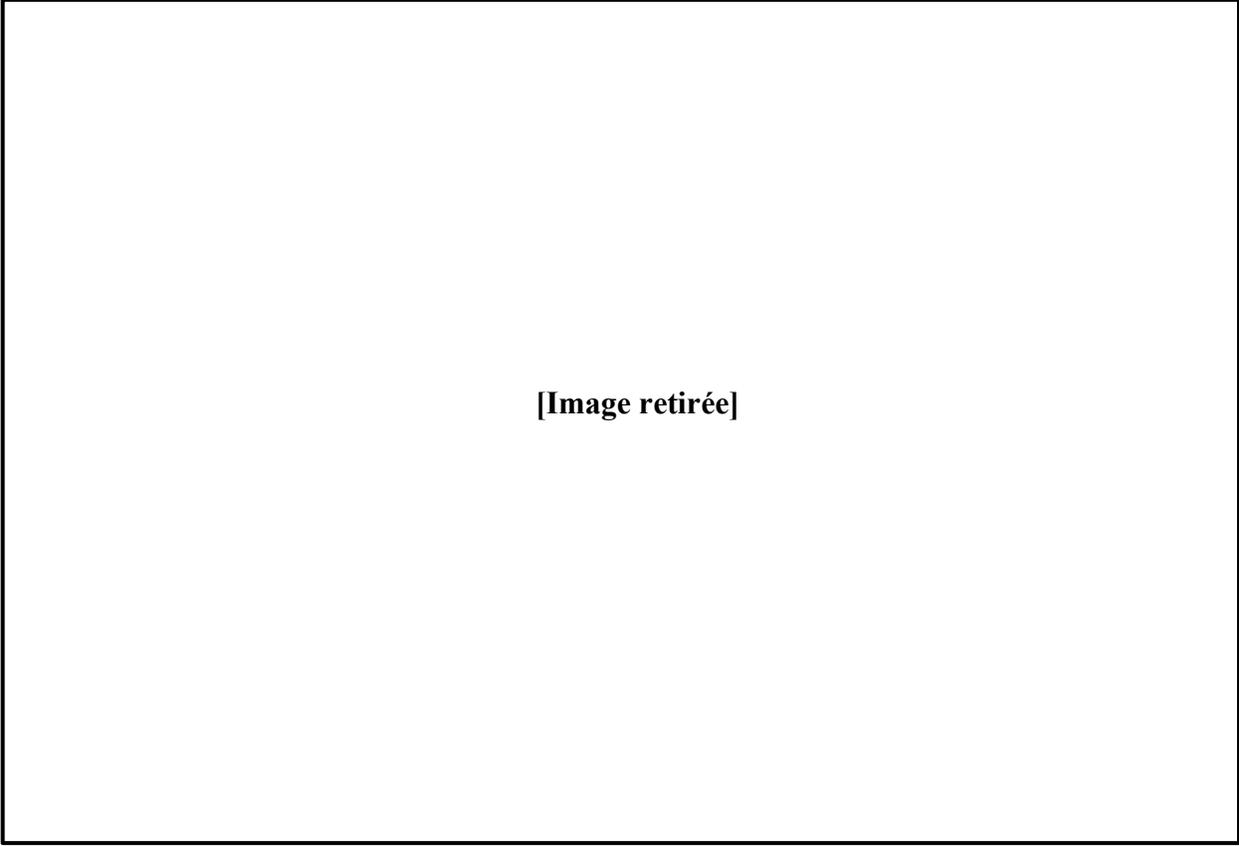


Figure 1 | *The Crystal Palace, London*, Joseph Paxton, Photographie: John Edwin Mayall, 1851, Daguerreotype, Digital Library Federation Academic Image Cooperative.

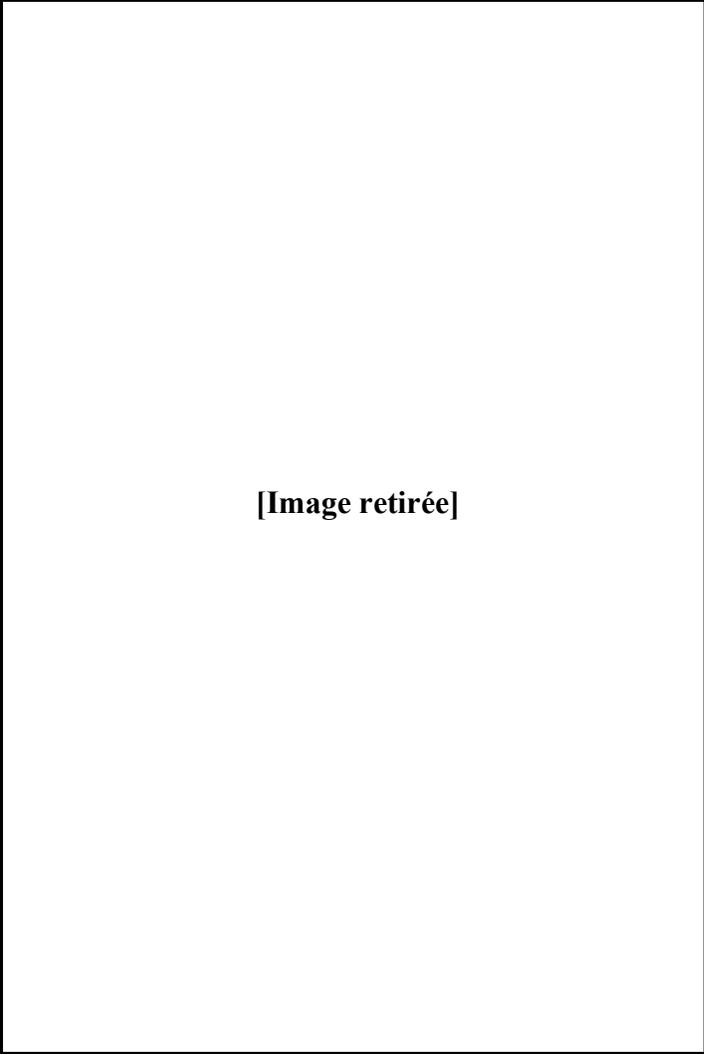


[Image retirée]

Figure 2 | *Galerie des machines à l'exposition universelle de Paris de 1889*, Victor Contamin, Photographie : Louis Rousselet, 1889, épreuve argentique, *L'Exposition universelle de 1889* par Louis Rousselet (Hachette, 1890).



Figure 3 | *Vue de la Tour Eiffel*, Gustave Eiffel, Photographie : Marilyn Desjardins, 2014, épreuve numérique.



[Image retirée]

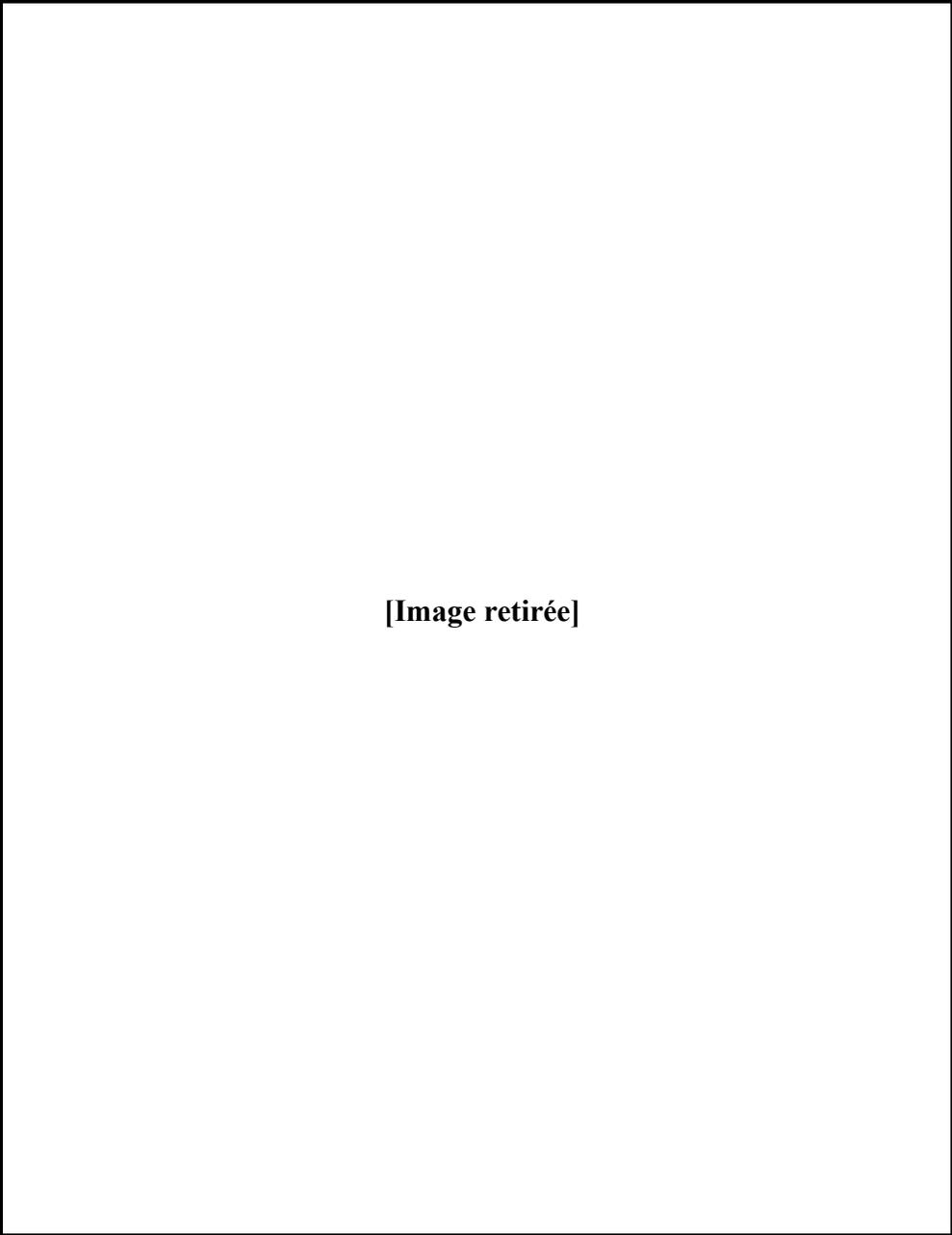
Figure 4 | *The Old Stairs*, Gustave Eiffel, Photographie : Kara Monroe, 2009, épreuve numérique. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/legalcode>.



Figure 5.1 | *Passage du Grand-Cerf, Paris*, Photographie : Marianne Raymond, 2013, épreuve numérique.



Figure 5.2 | *Passage parisien*, Photographie : Roxanne Bourbonnais, 2014, épreuve numérique.



[Image retirée]

Figure 6 | *Fagus-Werk Factory, Alfeld an der Leine*, Walter Gropius, Photographie : Hans Wagner, 1911, épreuve argentique, 28,6 x 23,2 cm © Bauhaus Archive / Museum of Design, Berlin (4699).

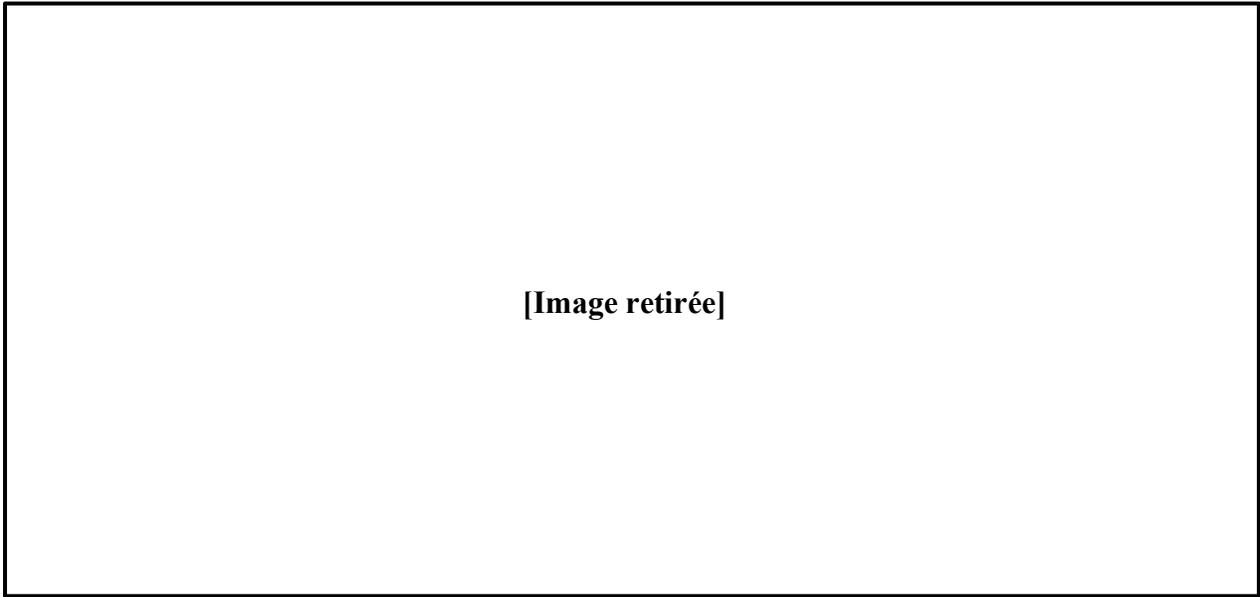


Figure 7.1 | *Werkbund Pavillon, Werkbund Exhibition, Cologne*, Walter Gropius, Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn.

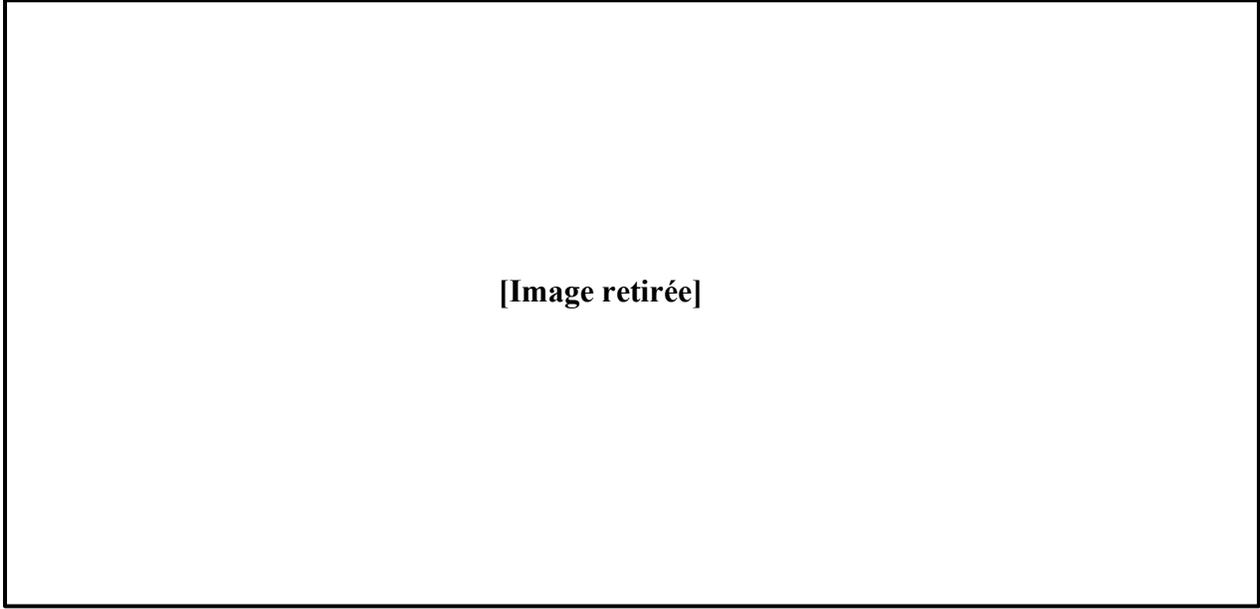
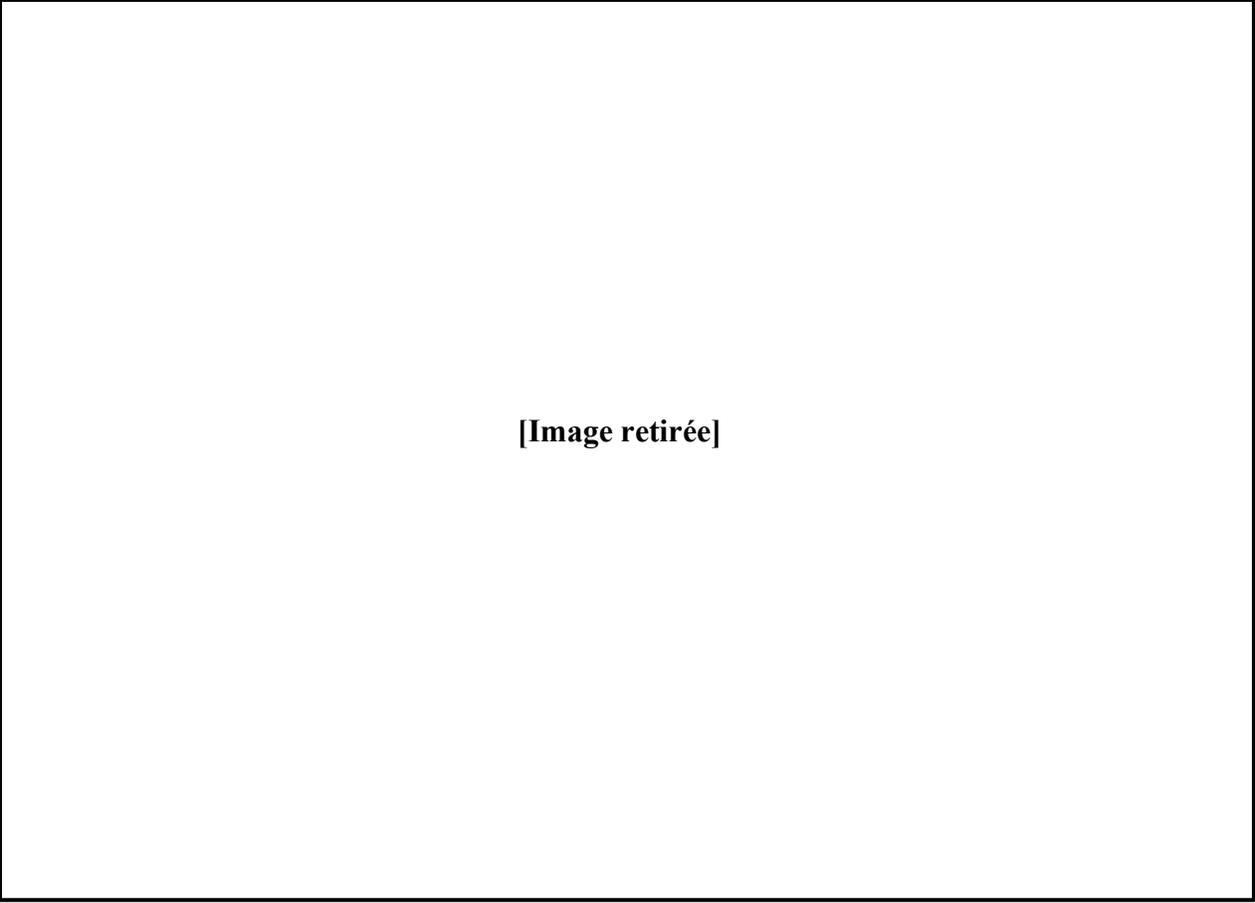


Figure 7.2 | *Werkbund Pavillon, Werkbund Exhibition, Cologne*, Walter Gropius, Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn.

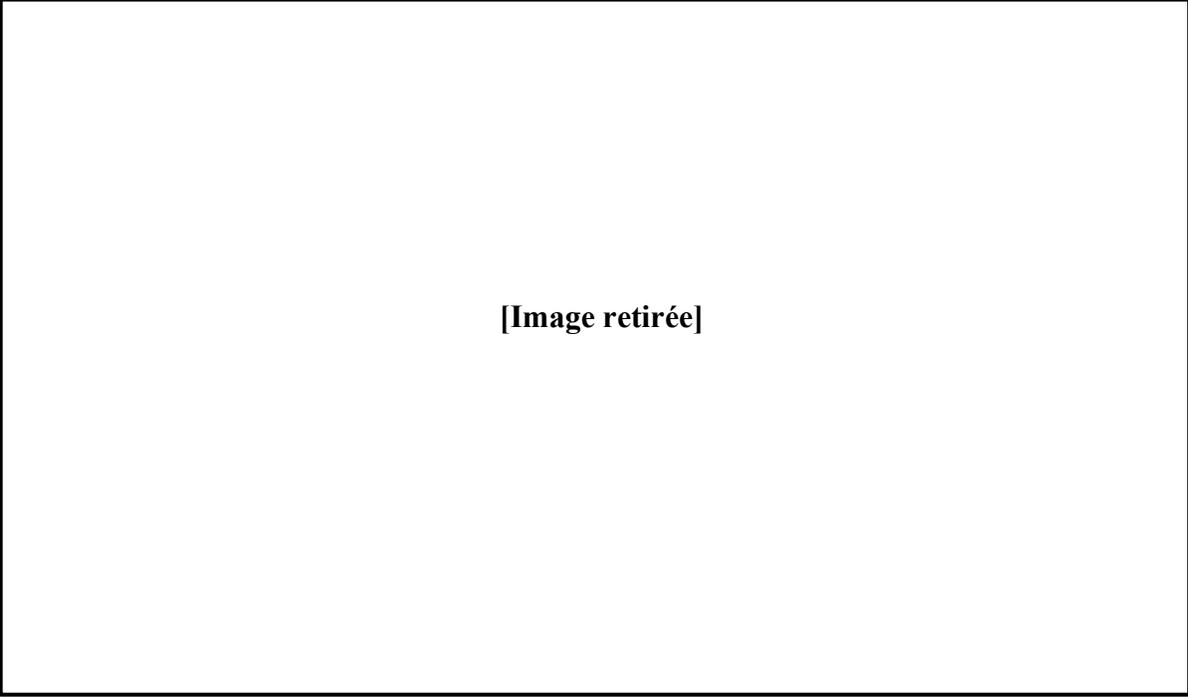


[Image retirée]

Figure 8 | *Dessau : Bauhaus Aerial view, 1926*, Walter Gropius, Artists Rights Society (ARS), New York / VGBK, Bonn.

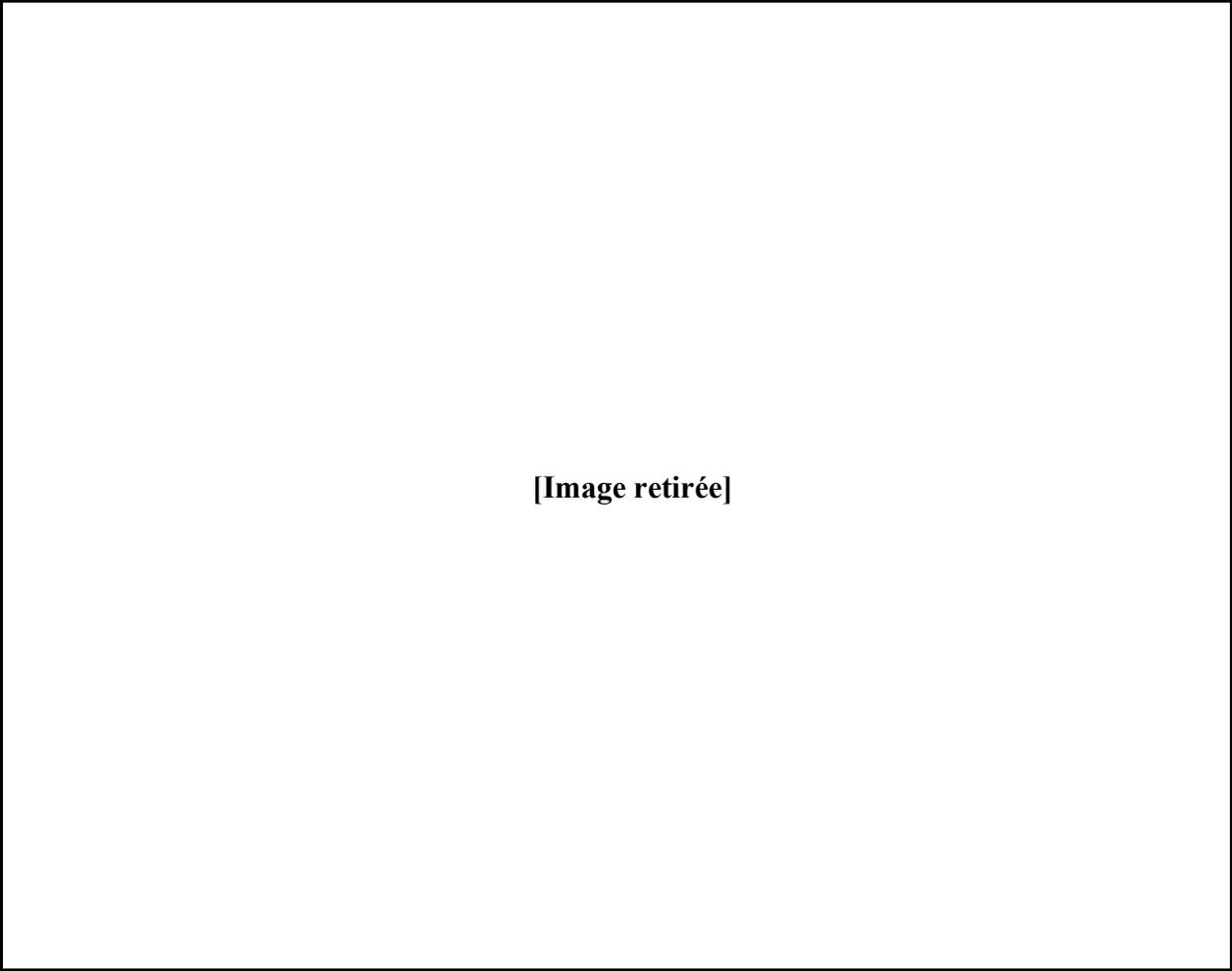
[Image retirée]

Figure 9 | *Masters' Houses, Double House Northwest Side (Kandinsky-Klee)*, Walter Gropius, Photographie: Lucia Moholy, 1926, épreuve argentique, Bauhaus-Archiv Berlin.



[Image retirée]

Figure 10 | *Bauhaus Building Dessau from North-West*, Walter Gropius, Photographie: Lucia Moholy, 1926, épreuve argentique, Bauhaus-Archiv Berlin.



[Image retirée]

Figure 11 | *The Bauhaus*, Walter Gropius, Photographie : Wayne Andrews, 1980, épreuve argentique.



Figure 12 | *Complexe du Bauhaus de Dessau, vue de l'aile des ateliers*, Walter Gropius, Photographie : Marilyne Desjardins, 2014, épreuve numérique.



Figure 13 | *Vue de l'intérieur de l'escalier sud du complexe du Bauhaus de Dessau, Walter Gropius, Photographie : Marilyn Desjardins, 2014, épreuve numérique.*



Figure 14 | *Vue de l'intérieur de l'escalier nord du complexe du Bauhaus de Dessau, Walter Gropius, Photographie : Marilyn Desjardins, 2014, épreuve numérique.*



Figure 15 | *Vue de la passerelle du complexe de Dessau*, Walter Gropius, Photographie : Marilyn Desjardins, 2014, épreuve numérique.



Figure 16 | *Vue de l'entrée sud du complexe du Bauhaus de Dessau, Walter Gropius,*
Photographie : Marilyn Desjardins, 2014, épreuve numérique.

