



Enseigner en temps de crise, les leçons du Bauhaus

Pierre-Damien Huyghe, Tim Benton, Joseph Abram, Ana Chatelier, Bruno Fayolle
Lussac, Sophie Fetro, Sigrid Pawelke, Joanne Pouzenc, Dominique Dehanis,
Andrea Urlberger

► To cite this version:

Andrea Urlberger (Dir.). Enseigner en temps de crise, les leçons du Bauhaus. 2022, 9782955332887. <halshs-03965017>

HAL Id: halshs-03965017

<https://shs.hal.science/halshs-03965017v1>

Submitted on 1 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC 4.0 - Attribution - Non-commercial use - International License

ENSEIGNER EN TEMPS DE CRISE LES LEÇONS DU BAUHAUS

ÉCOLE NATIONALE
SUPÉRIEURE
D'ARCHITECTURE
DE TOULOUSE

SOUS LA DIRECTION D'ANDREA URLBERGER

ACTES DE COLLOQUE



ENSEIGNER EN TEMPS DE CRISE

LES LEÇONS DU BAUHAUS

Sous la direction d'Andrea Urlberger,
professeure à l'ENSA Toulouse

Actes du colloque *Les 100 ans du Bauhaus*

Jakob Gautel, *Sven, Corona et moi*, 2017, © Jakob Gautel / ADAGP 2017,
avec l'aimable autorisation de l'auteur



TABLE DES MATIÈRES

8	Préfaces <i>Corinne Tiry-Ono, Pierre Fernandez</i>
12	Les auteurs
16	Les 100 ans du Bauhaus <i>Andrea Urlberger</i>
28	Une certaine idée de laboratoire <i>Pierre-Damien Huyghe</i>
36	L'aventure du mobilier <i>Tim Benton</i>
52	Albert Flocon-Mentzel, du Bauhaus de Dessau à l'École des Beaux-Arts de Paris <i>Joseph Abram</i>
72	Des enseignements Bauhaus dans les UP ? — Les enseignants latino-américains et la circulation de pédagogies <i>Ana Chatelier</i>
92	La réception de l'œuvre de Marcel Breuer à Bayonne — De la ZUP au quartier Sainte-Croix, des HLM à la résidence Breuer <i>Bruno Fayolle-Lussac</i>
110	Du Bauhaus à la HfG d'Ulm, une continuité contrariée <i>Sophie Fétro</i>
138	<i>Experiments in the environment</i> d'Anna et Lawrence Halprin — Une pédagogie contextuelle et environnementale <i>Sigrid Pawelke</i>
162	<i>L'Homo Convivalis</i> descend de l' <i>Homo Ludens</i> qui descend du <i>New Man</i> — L'héritage du Bauhaus dans les pratiques collaboratives <i>Joanne Pouzenc</i>
182	Architecture de l'art <i>Dominique Dehaïs</i>
193	Autour du Bauhaus, voyages et workshops à l'ENSA Toulouse
199	Remerciements / Colophon

Célébrer en France le centenaire d'un lieu d'enseignement aussi fondateur pour l'architecture du XX^e siècle, l'école du Bauhaus, est le défi que s'étaient proposé en 2019 l'École nationale supérieure d'architecture de Toulouse et son laboratoire de recherche en architecture, le LRA. Un défi relevé avec pertinence, dont témoignent ces actes qui nous livrent toute la vivacité des questionnements et expériences d'une communauté pluridisciplinaire en prise avec les enjeux de son temps.

Le climat de crises multiples qui a conduit à penser et mettre en œuvre de nouvelles pratiques pédagogiques il y a un siècle en Allemagne n'est pas sans faire écho aux débats actuels au sein des écoles d'architecture françaises. Comment mieux arrimer la formation des jeunes architectes aux préoccupations spécifiques d'une époque, renouveler les pratiques pédagogiques face aux enjeux sociaux, économiques ou techniques en profonde mutation ? Quels sont la place de l'expérimentation et l'apport des disciplines au sein de l'enseignement de l'architecture ?

Mais cet héritage intellectuel est aussi matériel. L'architecture du XX^e siècle qui nous entoure est souvent empreinte des principes du Bauhaus, que ce soit dans l'habitat ou les espaces urbains. La confrontation de ce patrimoine habité aux défis climatiques et à l'évolution des usages notamment, est un sujet d'actualité crucial partout en Europe. Quelles sont les forces comme les fragilités de ces legs dans le contexte de ce nouveau chantier immense d'adaptation de notre cadre bâti aux conditions contemporaines ?

Aujourd'hui, la « table rase » n'est plus tenable. En 2020, en pleine crise sanitaire mondiale, la Commission européenne lance l'initiative du New European Bauhaus : « un projet environnemental, économique et culturel, qui vise à combiner conception, durabilité, accessibilité, caractère abordable et investissement afin de contribuer à la réalisation du pacte vert pour l'Europe », où les contributions des architectes, des artistes et des chercheurs sont fortement attendues. Toutes ces valeurs à concilier donneront-elles naissance à une nouvelle école ?

Corinne Tiry-Ono

Chef du bureau de la recherche architecturale, urbaine et paysagère
Sous-direction de l'enseignement supérieur et de la recherche en architecture
Direction générale des patrimoines et de l'architecture
Ministère de la Culture

L'école du Bauhaus est souvent assimilée à un mouvement ou à un style, alors qu'elle est aussi et peut-être avant tout le fruit d'une démarche adossée à des objectifs politiques faisant écho à une crise sociétale, et fondée sur une communauté de travail rapprochant artistes, architectes et artisans. Sa création visait donc la construction d'un enseignement exploratoire adapté à de nouvelles pratiques sociales... et pas l'enseignement d'un art dégénéré comme l'a prétendu le régime nazi lors de la dissolution de l'école en 1933.

Dès sa création en 1919 Walter Gropius, premier directeur de l'école du Bauhaus, indique dans son manifeste « qu'il n'existe aucune différence essentielle entre l'artiste et l'artisan », formulation revisitée en 1923 et remplacée par « L'art et la technique : une même unité ». On y trouvait d'ailleurs dès 1920 un enseignement dispensé par des artistes et/ou architectes appelés « maîtres des formes » et des artisans « maîtres des ateliers ».

Dans un contexte historique et socio-culturel différent, et toutes proportions gardées, cette démarche nous incite inévitablement à opérer un rapprochement avec la mouvance sociétale actuelle fondée sur les transitions, écologique, sociale, économique, numérique... visant comme l'école du Bauhaus la construction d'une société nouvelle et qui nous invite à explorer les nouvelles pratiques pédagogiques qui doivent l'accompagner ou l'anticiper.

Dans ce contexte, la Commission européenne a lancé en 2020 l'initiative New European Bauhaus dans laquelle l'ENSA de Toulouse est partie prenante. Mais c'est aussi une démarche en fort développement au sein de notre établissement, qui se traduit par la création de la chaire Ressources/Transitions/Innovations, en partenariat avec les filières de construction, les collectivités et un réseau universitaire local, national et international, mais qui se traduit aussi par des enseignements expérimentaux intégrant le savoir-faire artisanal dans les pratiques de conception et faisant l'objet d'une thèse de doctorat au sein du LRA.

Bénéficiant par ailleurs de compétences avérées au sein de l'établissement sur l'histoire et la démarche de l'école du Bauhaus, il m'a donc semblé naturel et légitime que l'ENSA de Toulouse s'empare de l'opportunité de la célébration du centenaire de cette école prestigieuse pour organiser un séminaire de réflexions et témoignages ainsi que de l'ouvrage qui les restitue. Malgré les difficultés rencontrées en période de pandémie, Andrea Urlberger, ses collègues et les équipes de l'ENSA ont réussi à mener ce projet à son terme. C'est pourquoi je tiens à les remercier vivement au nom de l'établissement pour leur engagement, leurs compétences, et la qualité de l'ouvrage réalisé.

Andrea Urlberger est professeur en arts et techniques de la représentation à l'École nationale supérieure d'architecture de Toulouse, responsable du séminaire M1 Entre arts et architecture. Elle s'intéresse aux articulations entre territoires et médias, en s'interrogeant sur l'impact qu'exercent les images analogiques, les médias numériques et localisés sur l'espace, en particulier l'architecture, les villes et les paysages. Comment des pratiques artistiques, architecturales et de design participent-elles à ces transformations ? Auteure de publications comme *Parcours artistiques et virtualités urbaines*, L'Harmattan, 2003, et *Habiter les Aéroports*, Métispress, 2012. Avec l'ouvrage *1972, Arts, territoires et terrorismes*, Métispress, 2018, elle aborde la collision entre l'aménagement innovant du stade olympique de Munich par Otl Aicher et la prise d'otages d'athlètes israéliens lors de ces Jeux olympiques.

Pierre-Damien Huyghe est professeur émérite à l'Université Paris 1 — Panthéon — Sorbonne. Il est l'auteur, dans le champ du colloque, de l'ouvrage *Art et industrie. Philosophie du Bauhaus*, Circé, 1999, réédition augmentée 2015. Son travail est plus globalement présenté sur le site www.pierredamienhuyghe.fr

Tim Benton est professeur émérite en histoire de l'Art de l'Open University, Angleterre. Son livre *Les villas de Le Corbusier et Pierre Jeanneret : 1920-1930* (1984) a été réédité en français, anglais et italien (2007). L'ouvrage *Le Corbusier conférencier* (2007, éditions anglaise et française) a reçu le Grand Prix du livre de l'Académie de l'Architecture. Il est aussi l'auteur de *LC Foto Le Corbusier photographer* (Lars Muller, 2013) et *Le Corbusier peintre à Cap Martin* (Éditions du Patrimoine, 2015 ; Prix de la Méditerranée). L'exposition et le catalogue *Le Corbusier : mes années sauvages* (Le Piquey, 2015, et Roquebrune, 2016) ont été un point de départ pour le film *Les vacances de Le Corbusier*, 2015. Une autre exposition — *E-1027 Restauration de la villa en bord de mer* — a aussi été associée au catalogue éponyme sorti en 2016. Il a collaboré avec l'Association Cap Moderne à la restauration et à la gestion du site à Roquebrune-Cap-Martin.

Joseph Abram est architecte et historien. Il a enseigné à l'École nationale supérieure d'architecture de Nancy, à l'Institut d'architecture de Genève et à l'École des Beaux-Arts de Metz. Il a mené différentes recherches au sein du Laboratoire d'histoire de l'architecture contemporaine (Nancy), en particulier sur la tradition rationaliste en France, sur les rapports peinture / architecture, et sur le renouvellement des pratiques après la Seconde Guerre mondiale. Il a été membre, pendant dix ans, du comité de rédaction de la revue *Faces* (Genève). Auteur de nombreuses publications, il a organisé une trentaine d'expositions, dont l'une consacrée à Albert Flocon (Metz, 1992). Son travail est présenté sur le site www.josephabram.fr

Ana Chatelier est doctorante en Histoire de l'architecture. Après avoir suivi ses études à l'école d'architecture Paris-Belleville et à la faculté d'architecture et d'urbanisme de l'université du Chili, elle a intégré le post-master recherche en architecture dans le laboratoire AHTTEP, associé à l'école d'architecture de Paris-La Villette. Elle mène actuellement un doctorat au sein du laboratoire ARCHE de l'université de Strasbourg, sous la direction d'Anne-Marie Châtelet et de Jean-Louis Violeau. Ses recherches portent sur les influences d'enseignantes et enseignants latino-américains dans l'enseignement de l'architecture en France post-68.

Bruno Fayolle Lussac est historien de l'architecture et archéologue, professeur honoraire de l'École nationale supérieure d'architecture et de paysage (ENSAP) de Bordeaux (2006). Responsable scientifique (1986-2004) du certificat post-diplôme d'architecture « Patrimoine, ville et développement » (ENSA Bordeaux, Paris – La Villette et Toulouse) et de l'équipe de recherche « production de la Ville et Patrimoine » (PVP) des ENSA de Bordeaux et Toulouse (1991-2004), s'intéressant particulièrement aux questions relatives à la création et à la patrimonialisation des grands ensembles et des ZUP. À partir de 1990, le champ de recherches sur cette thématique s'est intéressé à la ville chinoise (plus particulièrement à la ville de Xi'an), plus précisément sur la problématique « ville, patrimoine, projet ». Cofondateur de l'Observatoire de l'architecture de la Chine

contemporaine (1997) et membre actif jusqu'en 2005. Chercheur associé à l'IPRAUS, ENSA, Paris-Belleville (2004-2010), puis à l'UMR du CNRS AUSSER-Paris-Belleville (2010). Membre des commissions du patrimoine (COREPHAE et CRPA) de la région Aquitaine depuis 1988 et Président du Collège régional du patrimoine et des sites (1988-1997).

Sophie Féto est maître de conférences à l'Université de Paris 1, spécialiste des questions de design et de ses théories. Elle développe une recherche qui porte sur les outils de conception et les modalités opératoires des designers, notamment lorsqu'ils impliquent des machines numériques et des programmes informatiques. Elle est actuellement membre du programme de recherche ANG-G (ANR) et responsable scientifique pour la partie design de l'archive numérique *Collecta.fr*. Elle produit des essais pour divers catalogues d'exposition (*Imprimer le Monde*, Centre Pompidou, 2017 ; *Design et merveilleux*, MAMC Saint-Etienne, 2018 ; *Formes vivantes*, Musée National Adrien Dubouché de Limoges, 2019), a été commissaire de l'exposition *Design ex- machina!* à la galerie Michel Journiac (EAS, Paris, 2015) et a organisé le séminaire « Actualité du Bauhaus. Célébration d'un centenaire ! » (École des Arts de la Sorbonne, 2019).

Sigrid Pawelke est spécialiste de la pédagogie et de la performance au Bauhaus et au Black Mountain College. Elle a publié *Les influences du théâtre de Bauhaus aux États-Unis*, a tourné une quinzaine d'interviews avec d'anciens étudiants du Black Mountain College, et exposé au Musée d'art contemporain de Berlin en 2015. Elle a enseigné en Allemagne, aux États-Unis et en France, notamment à l'Université de Paris 3 et Paris 8, et était enseignante à l'École supérieure d'art d'Aix-en-Provence. Elle a conçu des projets d'art dans l'espace public, et a travaillé notamment avec Michelangelo Pistoletto, Jochen Gerz, et Lucy et Jorge Orta. Elle est actuellement curatrice indépendante à Aix-en-Provence, et a conçu le projet UNLIMITED BODIES avec Dimitri Chamblas s'inspirant des pédagogies du Bauhaus pour la biennale PERFORMA à New York en 2019.

Joanne Pouzenc est architecte, enseignante-chercheuse et directrice de la Maison de l'architecture de l'Occitanie-Pyrénées. Parmi ses projets : *Berlin Unlimited* (2014), *Make City* (2015 et 2018), *Public Space: Fights and Fictions*, *36h Factory of Thought* à l'Akademie der Künste Berlin (2016), *Projekt Bauhaus, Cours Préliminaires: du Bauhaus à la Silicon Valley* à la Haus der Kulturen der Welt (2017), et *Projekt Bauhaus Werkstatt: Datatopia* à la Floating University (2018) en collaboration avec le magazine ARCH+. Auteure de nombreux articles et publications à l'international, elle est fréquemment invitée en tant que critique ou conférencière dans des événements académiques. Elle est actuellement directrice de la Maison de l'Architecture Occitanie-Pyrénées, doctorante à l'ED TESC à l'UT2J à Toulouse, conférencière à NODE, centre pour les études curatoriales, enseignante à l'ENSA Toulouse et membre active du collectif international Constructlab.

Dominique Dehais, artiste et professeur en ATR à l'ENSA Normandie, développe son travail de recherche autour des notions de fabrication et de production dans le monde de l'art, de l'architecture et du design dans ses relations objet (produit, œuvre) / sujet (producteur, créateur) et des mécanismes d'émancipation ou d'asservissement social qui les sous-tendent (*Zone de production — Naissance d'une automobile*, coéditions NVO, Le 19, Centre régional d'art contemporain — Montbéliard, Paris, 2014). Les articulations entre les champs de la production et de l'art, la prise en charge de la question de l'humain et sa place dans la production de valeurs sociales, conduisent ses investigations en termes de recherche et de réalisations artistiques. De l'art à l'architecture, en passant par le design et l'industrie, l'esthétisation systémique, étudiée par ailleurs dans le séminaire *Territoires Esthétiques*, comme forme de captation de la volonté de transindividuation, offre l'opportunité de comprendre et mettre à jour les modèles qui conduisent la conception de nos environnements techniques et sensibles comme condition d'existence des milieux de vie de l'être. Membre de l'unité de recherche ATE Normandie, il a codirigé avec Martine Bouchier le séminaire doctoral *Territoires Esthétiques* (École nationale supérieure d'architecture de Paris Val de Seine) et est membre du groupe de recherche Polygone.

ANDREA URLBERGER

18

19

LES 100 ANS DU BAUHAUS

En 2019, le Bauhaus a célébré ses 100 ans^[1]. Sous le nom de *Das Staatliche Bauhaus*, l'architecte Walter Gropius a fondé en 1919 à Weimar une nouvelle école d'architecture, de design et d'art^[2]. Après six années d'existence, le Bauhaus de Weimar est forcé de quitter les lieux^[3] et choisit en 1925 la ville de Dessau comme nouvel emplacement pour son école. De 1928 à 1930, l'architecte suisse Hannes Meyer a remplacé Walter Gropius. Sous la nouvelle direction de l'architecte Ludwig Mies van der Rohe, le Bauhaus a fermé ses portes en 1933, en raison de la pression des nationaux-socialistes, arrivés au pouvoir la même année^[4].

Mais qu'est-ce que le Bauhaus ? Tout d'abord, il faut souligner que le Bauhaus n'est ni un mouvement ni un style, c'est avant tout une école dont résulte, entre autres, l'émergence d'une formation en design. Mettant en place différentes méthodes d'enseignement, les enseignants-architectes Walter Gropius, Hannes Meyer, Marcel Breuer, Ludwig Mies van der Rohe, ainsi que les enseignants-artistes comme Vassily Kandinsky, Paul Klee, Josef Albers et László Moholy-Nagy, ont su tisser des liens profonds entre arts, design et architecture, visant en premier lieu l'enseignement de la conception dans divers domaines^[5].

Quelques mois après ce 100^e anniversaire, le monde entier est confronté à une crise majeure déclenchée par la pandémie de la covid 19 et dont l'impact sur l'enseignement est immédiat. Se transformant dès mars 2020 en télétravail, en cours dématérialisés, introduisant dans le quotidien un nouveau vocabulaire comme les termes « distanciel » et « présentiel », la pédagogie, les transmissions théoriques et pratiques ainsi que les relations entre enseignants, étudiants et élèves, se trouvent affectées. Tout doit être repensé dans une certaine urgence. Tout à fait exceptionnelle par son ampleur, cette crise n'est pourtant pas une première, et fait indéniablement écho à d'autres crises du passé, lors desquelles l'enseignement devait affronter des situations hostiles. Le Bauhaus, cette école de la *Gestaltung*^[6], a été confronté tout au long de son existence à de nombreuses crises. La fin de la Première Guerre mondiale et la pandémie de la grippe espagnole ont lieu quelques mois avant son ouverture, marquant toute cette génération,

1 Pour contribuer à cette actualité, l'ENSA Toulouse, le laboratoire LRA, associés à l'Institut Goethe Toulouse, ont organisé le 18 et 19 octobre 2019 un colloque nommé *Les 100 ans du Bauhaus Influences & Enseignements*. Ces actes sont le résultat de ce colloque.

2 Le Bauhaus naît d'une fusion entre l'école des Arts appliqués (*Kunstgewerbeschule*) et celle de l'académie des Beaux-Arts (*Kunsthochschule*).

3 À Weimar, le Bauhaus occupe les bâtiments construits par Henri Van de Velde, ancien directeur de l'école des arts appliqués.

4 Magdalena Droste, *Bauhaus 1919-1933*, Taschen, 1993.

5 Lionel Richard, *Comprendre le Bauhaus*, Gollion, Infolio, 2012.

6 Terme allemand signifiant à la fois forme, conception, réalisation, mais aussi organisation. S'il est fréquemment traduit par la notion *design*, il n'est pas réellement traduisible. C'est pourquoi ce mot est parfois conservé en allemand comme pour la psychothérapie *Gestalt*.

enseignants comme élèves. Commence ensuite une période agitée pour cette première République allemande, la République de Weimar, car le choc de la Première Guerre mondiale avec ses 2,5 millions de morts et ses 4 millions de blessés en Allemagne discrédite le régime politique qui a mené à cette guerre. Dès lors, une partie de la population allemande est à la recherche d'un autre modèle politique. Les tentatives de changement, qui se manifestent tout d'abord par les révolutions des spartakistes à Berlin et la République des conseils à Munich, sont écrasées dans un bain de sang, avec les assassinats, entre autres, de Rosa Luxemburg et de Karl Liebknecht à Berlin en 1919. La République des conseils à Munich se termine par les assassinats du socialiste Kurt Eisner et de l'anarchiste Gustav Landauer^[7].

Le Bauhaus voit le jour dans ce contexte violent, cherchant, comme les mouvements d'avant-garde artistiques dans toute l'Europe, à donner une forme à un besoin urgent de changement de cap. Construire une société nouvelle à travers la conception d'un nouvel environnement, un habitat adapté, signifiait aussi pour les enseignants et les étudiants du Bauhaus «réparer» cette société meurtrie.

Pour autant, les conflits auxquels le Bauhaus est confronté ne s'arrêtent pas en 1919. Les crises économiques, sociales, culturelles et politiques se multiplient lors de la République de Weimar. L'inflation, le chômage, les confrontations importantes entre différentes factions politiques, communistes, anarchistes, socialistes, et les partis de droite, puis de plus en plus d'extrême droite, ont rendu difficile^[8] le fonctionnement du Bauhaus au quotidien. Contraint à déménager deux fois pour occuper trois lieux différents — Weimar, Dessau et Berlin —, le Bauhaus vit dans une situation de crise permanente. Il est sans cesse attaqué par les partis politiques de droite, et une partie de la gauche allemande conteste également l'habitat rationnel et la *tabula rasa*, présents dans certains projets développés au Bauhaus^[9]. S'ajoutent à ces querelles des disputes internes virulentes. Anne Monier, conservatrice au Musée des arts décoratifs de Paris et commissaire de l'exposition *L'esprit du Bauhaus*, explique à ce propos : «L'histoire du Bauhaus est émaillée de querelles plus ou moins violentes entre fortes personnalités artistiques qui le composent, entre peintres et architectes, expressionnistes et constructivistes, mystiques et rationalistes, militants socialistes et tenant de l'apolitisme. La force du Bauhaus est aussi d'avoir laissé ces différentes vues s'exprimer et coexister, animant sa communauté d'une vie artistique d'une extrême richesse, loin du dogmatisme souvent caractéristique des avant-gardes du

7 Lionel Richard, *La vie quotidienne sous la République de Weimar*, Paris, Hachette, 1991.

8 Philippe Oswald (éd.), *Bauhausstreit 1919-2009*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009.

9 Jeannine Fiedler, Peter Feierabend, *Bauhaus*, Cologne, Könemann, 2000.

XX^e siècle^[10]. Finalement, c'est la dernière crise — l'arrivée de Hitler au pouvoir — qui met fin à cette expérience pédagogique, et engendre la dispersion d'une partie des enseignants et des élèves dans le monde entier.

En 1919, le Bauhaus commence ses activités avec un manifeste rédigé par Walter Gropius^[11]. Il y annonce un renouveau spirituel et social grâce au rapprochement des artistes et des artisans, des artistes et du peuple. Cherchant ainsi à créer une communauté de travail pluri- et transdisciplinaire, Walter Gropius comprend le Bauhaus comme une institution entièrement impliquée dans la société. Traduisant directement cette exigence de lier l'art et l'artisanat, les enseignements, notamment les ateliers, sont encadrés par un artiste, appelé «maître des formes» et par un artisan, appelé «maître des ateliers». Il faut dire qu'au moment de sa fondation, seuls ces derniers ont le droit de délivrer les diplômes. À la suite d'un changement de majorité et d'un glissement vers l'extrême droite du parlement de Thuringe, *land* dans lequel se situe Weimar, le Bauhaus déménage à Dessau en Saxe-Anhalt. À Dessau, le Bauhaus connaît un changement important, car on y construit ses célèbres bâtiments, incarnant sa vision de la modernité. L'enseignement évolue en même temps. Des jeunes maîtres formés au Bauhaus, comme Marcel Breuer ou Marianne Brandt commencent à diriger des ateliers, et, parfois, des directeurs d'ateliers viennent de l'extérieur, comme l'enseignant en photographie Walter Peterhans. Si le rôle de l'artisanat s'efface dès 1923, et si les objectifs sont désormais l'industrie, la recherche de prototypes et de contrats, le déménagement à Dessau a encore renforcé cette tendance. L'histoire, pourtant, se répète quelques années plus tard : après la montée de l'extrême droite dans le *land* Saxe-Anhalt, l'école du Bauhaus part s'installer une année à Berlin (1932-1933), avant sa fermeture définitive.

L'objectif de réagir à des crises sociétales par la conception (*Gestaltung*), et ceci dans divers domaines, implique d'emblée pour une école comme le Bauhaus la nécessité d'imaginer de nouvelles formes d'enseignement. Dans ce sens, le *Vorkurs* (cours préliminaire) est exemplaire. Créé par Johannes Itten^[12], puis repris par Josef Albers et László Moholy-Nagy, le *Vorkurs* se situe tout à fait au début du cursus. Il est obligatoire pour tous les élèves. Son but est l'expérimentation autour des propriétés de chaque matériau, de chaque forme, de chaque mouvement. Il s'agit de créer une base expérimentale et matérielle (Albers) ainsi que de travailler la perception visuelle, la lumière, les médias et la spatialité (Moholy-Nagy).

10 Anne Monier, « Vivre au Bauhaus : Créer, enseigner, transmettre », dans *L'esprit du Bauhaus*, cat. d'exposition, Paris, Musée des arts décoratifs Paris, 2016, p. 67.

11 Walter Gropius, *Manifeste du Bauhaus*, 1919.

12 Norbert M. Schmidt, « Le cours préliminaire sous Johannes Itten : La formation d'un homme complet », dans Jeannine Fiedler, Peter Feierabend, *op.cit.* p. 360.

Après le *Vorkurs*, divers ateliers comme la peinture murale, le travail du métal et le tissage structurent l'apprentissage. Si l'architecture, ou plutôt le *Bau* (la construction), reste pour Gropius le but de la formation, son apprentissage part d'une vision globale de l'architecture, le gros œuvre, le second œuvre, l'aménagement jusqu'à l'usage, tout est lié. Cette *Raumkunst* (l'art spatial) dépasse la conception architecturale *stricto sensu*. Il s'agit d'un design fondamental et universel, qui inclut l'ensemble, formant un environnement immersif. Jusqu'en 1928, la conception architecturale n'est pas enseignée sous la forme d'un atelier de projet encadré par des architectes travaillant sur des propositions fictives, méthode actuellement assez habituelle lors de formations en architecture. Au Bauhaus, l'enseignement du projet en architecture se réalise, à côté des cours préliminaires et des ateliers, essentiellement à travers l'implication des étudiants dans divers chantiers qui servent de lieu d'exercice. Cette pratique constructive s'exerce dès 1920, lors de la construction du Haus Sommerfeld à Berlin (la première collaboration du Bauhaus et de l'agence de Walter Gropius), puis en 1923 au Haus am Horn, Weimar, enfin à partir de 1925 dans le cadre de nombreuses constructions à Dessau : l'école du Bauhaus, les maisons des maîtres, le lotissement Dessau Törten... Walter Gropius défend cette approche pragmatique : « Pourquoi la connaissance seule devrait-elle être l'objectif essentiel de l'éducation, alors que l'expérience directe, base d'une formation logique, s'est révélée tout aussi indispensable ? L'enseignement sur le papier est beaucoup trop surestimé. Livre et planche à dessin ne peuvent remplacer l'expérience inestimable de l'atelier et du chantier. Voilà pourquoi il faut associer dès le départ la pratique à la formation, et non la rajouter plus tard, à la fin des études universitaires. Car elle est le plus sûr moyen de réaliser dans l'esprit de l'étudiant une synthèse de tous les facteurs émotifs et intellectuels^[13] ». Ainsi, l'enseignement au Bauhaus n'est pas dogmatique : les enseignements pratiques et les enseignements théoriques sont étroitement liés. Non seulement « maîtres de formes » de divers ateliers, Paul Klee et Vassily Kandinsky introduisent leurs étudiants également à une approche théorique, à travers l'analyse et l'apprentissage d'une grammaire visuelle. Ne se considérant pas seulement comme un artiste, Kandinsky est aussi un théoricien en art^[14] développant une pensée analytique qu'il défend lors de son enseignement. « En approfondissant les éléments qui composent l'art, l'étudiant acquiert non seulement une capacité à penser de façon logique,

13 Walter Gropius, *Architecture et société*, Éditions du Linteau, 1995. p. 162.

14 Vassily Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, Paris, Gallimard Folio Essais, 1991.
Vassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard Folio Essais, 1988.

mais également une compréhension intuitive et personnelle des matériaux artistiques^[15] ».

Ces différentes approches et temporalités indiquent que le Bauhaus est loin d'être une entité monolithique, qui fonctionnerait de façon cohérente de 1919 à Weimar jusqu'à sa fermeture en 1933 à Berlin. Évitant des programmes rigides, voire des « modes d'emploi », l'enseignement de l'architecture et du design mis en place par les trois directeurs du Bauhaus, Walter Gropius (1919-1928), Hannes Meyer (1928-1930) et Ludwig Mies van der Rohe (1930-1933) développe des orientations différentes, parfois même contradictoires. Force est de constater que le Bauhaus expérimente alors tout au long de son existence des méthodes d'enseignement hétérogènes. Produisant ainsi un foisonnement de propositions qui émergent à différents moments, les enseignants du Bauhaus adaptent leurs méthodes de travail au contexte des controverses internes et externes dans lesquelles ils sont immergés. La conception à partir d'un collectif, l'introduction du corps à travers la danse (Oscar Schlemmer), le théâtre et la fête, des expérimentations avec des couleurs et des matériaux peu onéreux, ou l'apprentissage de l'architecture à travers sa construction, en sont quelques exemples.

Aujourd'hui, la compréhension du Bauhaus semble se situer très loin de la notion de crise. Les controverses qui l'ont traversé sont généralement oubliées, et les images qui s'imposent à travers son architecture, ses meubles en métal, son design intérieur ne correspondent plus du tout à cette ambiance parfois belliqueuse. Son architecture — réalisée par ses enseignants comme Walter Gropius, Mies van der Rohe ou Marcel Breuer après-guerre —, ses nombreux héritiers en architecture, les meubles dont les copies plus ou moins fidèles sont massivement commercialisées par Ikea et d'autres enseignes, le transforment dans nos représentations actuelles davantage en un fleuron de la consommation et du capitalisme. En dépit de cette image lisse et productive, cette école était pourtant avant tout un lieu de lutte, qui visait, grâce à un enseignement nouveau, l'émergence d'un humain nouveau. Forgés dans l'adversité et un contexte hostile, les objectifs du Bauhaus étaient politiques et sociaux. Se situant souvent hors de tout dogme pédagogique, la création d'un enseignement ouvert et exploratoire, tout en s'adaptant souplement aux projets des étudiants, était encouragée. L'apprentissage dans un sens large apparaît alors comme une proposition, et surtout comme une ouverture qui crée indéniablement un écho avec notre actualité.

C'est pourquoi il faut s'intéresser encore aujourd'hui au Bauhaus. En d'autres termes, à côté de ses bâtiments depuis longtemps célèbres, ses enseignants connus aussi par le grand public,

15 Vassily Kandinsky, « Der Wert des theoretischen Unterrichts in der Malerei », Bauhaus 1/1926, cité dans Torsten Blume, « Wir müssen das generell aufzäumen », Bauhaus, *Die Zeitschrift der Stiftung Bauhaus Dessau*, 1/2011, p. 11.

et ses meubles emblématiques comme la chaise *Wassily* de Marcel Breuer, que peut-on dire encore sur le Bauhaus ? Car, même si l'héritage de cette école est sans aucun doute imposant, 100 ans après sa création, son interprétation reste d'actualité.

Analyser les aspects moins visibles de cette école, commentée, interprétée, admirée, mais aussi contestée, voire méprisée, caractérise les contributions de Pierre-Damien Huyghe, Tim Benton, Joseph Abram, Ana Chatelier, Bruno Fayolle-Lussac, Sophie Fétro, Sigrid Pawelke, Joanne Pouzenc et Dominique Dehais. Entre clichés et réalités, entre passé et actualité, leurs textes éclairent cette icône de la modernité, contribuant ainsi à une meilleure compréhension de ce moment historique, et, par là même, ouvrent des pistes de réflexion sur notre situation contemporaine.

À partir d'un texte que Walter Gropius écrit en 1923, le philosophe Pierre-Damien Huyghe questionne la place de l'économie dans le cadre de la production de prototypes dans divers ateliers (bois, métal, verre...) de l'enseignement proposé au Bauhaus. Si l'économie est une façon d'administrer la technique, Walter Gropius défend pourtant une autre méthode de travail dans ces ateliers, qu'il nomme des « laboratoires ». Créant une union entre différentes façons de travailler, ces laboratoires excluent l'économie. Selon Pierre-Damien Huyghe, cette mise à l'écart est essentielle, car l'économie travaille dans le secret et oriente la technique, alors que l'idée du laboratoire permet d'explorer toutes les possibilités techniques sans entraves économiques. Pierre-Damien Huyghe conclut que c'est justement à partir de l'idée du laboratoire que le Bauhaus a su créer de nouveaux rapports à la technique.

Historien de l'architecture, Tim Benton s'intéresse à l'avenue du mobilier du Bauhaus, notamment aux chaises en métal. Interrogeant dans son article cette icône majeure de la modernité issue du Bauhaus, il explique que, contrairement aux idées communément partagées, l'utilisation du métal, en particulier pour fabriquer des chaises, ne permet pas une économie financière, même dans le cadre d'une fabrication industrielle. L'utilisation de l'acier, notamment quand l'objectif est de donner l'illusion que la structure de la chaise est fabriquée d'un seul morceau, s'avère bien plus onéreuse que le bois. Si l'utilisation du bois persiste, car il est moins cher et fonctionnel, le métal se transforme cependant assez rapidement en un « matériau idéologique », dont l'objectif est de représenter, ou plutôt de donner l'illusion, que cette modernité serait fonctionnelle.

Joseph Abram est architecte et historien. Il introduit dans son article *Albert Flocon-Mentzel, du Bauhaus de Dessau à l'École des Beaux-Arts de Paris*, une autre facette de cette école à travers l'œuvre et la figure peu connues d'Albert Flocon-Mentzel, élève d'Oscar Schlemmer. Sa production artistique se révèle antagoniste face aux orientations artistiques d'autres enseignants du Bauhaus, comme Vassily Kandinsky ou László Moholy-Nagy. Flocon, qui

a vécu en France de 1933 à sa mort en 1994, était enseignant à l'École des Beaux-Arts à Paris, et inventeur de la perspective curviligne. Largement marginalisée après la Seconde Guerre mondiale, son œuvre était considérée comme étant en décalage avec l'imaginaire construit autour de la modernité artistique. Cette dissonance du travail d'Albert Flocon-Mentzel témoigne que, contrairement à son interprétation après sa fermeture, le Bauhaus a toujours su développer une production polysémique et multiple, loin des dogmatismes généralement liés à la modernité.

Architecte et doctorante, Ana Chatelier aborde dans son article *Des enseignements Bauhaus dans les UP ? — Les enseignants latino-américains et la circulation de pédagogies*, l'influence après-guerre du Bauhaus. Après l'instauration du régime nazi, une partie des enseignants et des élèves du Bauhaus quittent l'Allemagne, certains partant en Amérique latine. Lors de leur exil et de leurs voyages, ils interviennent parfois dans des écoles d'art et d'architecture en Amérique du Sud, transmettant ainsi certains modèles pédagogiques issus du Bauhaus. Quelques années plus tard, le mouvement inverse se produit. Lors des années 1960 et 1970, certains des professeurs sud-américains formés aux idées du Bauhaus partent en France, et diffusent ces modèles dans les Unités pédagogiques d'architecture françaises (1969-1990).

Bruno Fayolle Lussac, historien de l'architecture, analyse dans son article *La réception de l'œuvre de Marcel Breuer à Bayonne — de la ZUP au quartier Sainte-Croix, des HLM à la résidence Breuer*, l'œuvre de l'architecte et maître du Bauhaus, Marcel Breuer, à Bayonne. À travers le récit détaillé de la construction de la ZUP du quartier Sainte-Croix au milieu des années 1960, puis de sa réhabilitation entre 2006 et 2013, Bruno Fayolle Lussac montre l'évolution de la réception du Bauhaus en France. Si le rôle de Marcel Breuer au Bauhaus est passé sous silence lors de la construction de la ZUP, cet héritage sera instrumentalisé lors de la réhabilitation cinquante ans plus tard.

Théoricienne du design, maître de conférences à l'Université de Paris 1, Sophie Fétro s'intéresse aux filiations entre écoles. Dans son article *Du Bauhaus à la HfG d'Ulm : une continuité contrariée*, elle centre son propos sur l'école de design, la *Hochschule für Gestaltung* à Ulm, en Allemagne. Fondée en 1953 par Max Bill, ancien étudiant du Bauhaus, et le graphiste Otl Aicher, la HfG Ulm s'inscrit tout d'abord dans l'esprit du Bauhaus, qui lie art et technique, pour s'y opposer après quelques années, prônant désormais une approche rationnelle et scientifique du design. Entre continuités et discontinuités, Sophie Fétro démontre que « les deux écoles ont soutenu un même élan progressiste, dissident, émancipateur et libérateur, le Bauhaus comme la HfG se sont confrontés à leur époque aux tensions qui traversaient le monde, souhaitant poser les bases d'une société technique et technologique nouvelle. »

Sigrid Pawelke, docteure en histoire de l'art et études théâtrales, s'interroge sur la pédagogie contextuelle et environnementale — *Experiments in the Environment* —, des Américains Anna et Lawrence Halprin, une chorégraphe et un architecte paysagiste. Se basant sur leurs cours avec Walter Gropius et Marcel Breuer, ils développent à partir des années 1950, sur la côte ouest des États-Unis, des méthodes et des projets interdisciplinaires. Créant un partenariat artistique en explorant le lien entre corps, espace urbain, espace rural, Anna et Lawrence Halprin conduisent les étudiants en danse, architecture, design et art vers de nouvelles approches autour d'une conscience environnementale accrue. Ces activités multisensorielles sont comparables aux exercices de Johannes Itten du *Vorkurs* au Bauhaus de Weimar, créant le fondement pour un enseignement holistique expérimental et contextuel. Face aux crises environnementales contemporaines, ces méthodes ouvrent aujourd'hui sur de nombreuses pistes de travail pour tout créateur.

Joanne Pouzenc, architecte, enseignante, doctorante et directrice de la Maison de l'Architecture Occitanie-Pyrénées, souligne la centralité de l'humain et du collectif en architecture. Dans ce sens, elle s'intéresse à la création de situations qui permettent l'apprentissage et la conception commune. Dans son article *L'Homo Convivialis descend de l'Homo Ludens qui descend du New Man : l'héritage du Bauhaus dans les pratiques collaboratives*, elle trace les lignes d'une filiation entre le Bauhaus, l'école d'art américaine Black Mountain College, l'œuvre *New Babylon* (1956-1974) de l'artiste Constant, membre de l'Internationale situationniste, et la *Floating University* du collectif *raumlaborberlin*. Toutes ces pratiques ambitionnent la conception de situations spécifiques en intensifiant les liens entre concepteurs et usagers, entre extension et résilience. Walter Gropius initie cette pensée de l'homme nouveau. Dès 1926, il explique qu'il faut mettre « l'accent sur la dimension habitée et la capacité du bâtiment à devenir le décor dynamique des scènes de vie de la communauté ». Le fondateur du Bauhaus exprime ainsi une posture qui relie directement à lui de nombreuses pratiques collaboratives actuelles.

Quant au texte de l'artiste Dominique Dehais, il permet de remettre en perspective, notamment à travers la notion de projection, bien au-delà du Bauhaus, les liens entre art et architecture. Peut-être, s'interroge Dominique Dehais, « les modernes avaient-ils compris le danger de projeter sur le monde, de loin, vu du ciel, un désir insondable de s'appropriier la surface de la planète. Paradoxe pour un mouvement qui dans son internationalisation deviendra le modèle dominant d'une pensée de la spatialité diffuse et proliférante ».

PIERRE-DAMEN HUYGHE

30

31

**UNE CERTAINE IDÉE
DE LABORATOIRE**

Dans une phase historique, la nôtre, où nombre d'écoles s'enorgueillissent d'avoir en leur sein mis en place des « pôles recherche » souvent désignés par un acronyme achevé par la syllabe « — lab », dans cette phase encore où fleurissent les « fab labs », il y aurait quelque utilité à réfléchir au mot lui-même de « laboratoire ». Étymologiquement, il n'y est pas question de labeur, mais de labour, soit d'un travail qui n'est pas sans lien avec l'ensemencement : il ne s'agit pas de procéder aux semailles mêmes, mais de préparer une terre, de faire terreau en quelque sorte de cette terre. L'usage du mot ne semble pas très ancien, mais quand on se met à l'employer, c'est pour désigner un lieu opératoire distinct de l'atelier, en ceci que l'atelier est moins lieu de préparation que de réalisation : c'est un endroit où l'on dispose des attelles et où, donc, on procède à des opérations de calages, d'attelages et d'articulations. Ainsi le travail d'atelier tient-il à la mécanique. C'est bien en ce sens, au reste, que Galilée s'y intéresse au moment de produire son *Discours sur les sciences nouvelles* : il cherche alors à énoncer les lois de l'art — de la technique —, des calages et étayages auxquels on procédait, non sans succès, mais sans connaître les raisons de ce succès dans les arsenaux vénitiens au moment de la mise à l'eau des bateaux nouvellement construits. À la même époque, ou à peu près, le laboratoire convient davantage à la désignation d'opérations chimiques, qui, comme celles des pharmaciens par exemple, réalisent des transformations matérielles, pour ne pas dire des transsubstantiations. Le rapport avec le terreau dont je parlais à l'instant n'est pas nul, puisque d'un terreau bien préparé et bien semencé peut à terme émerger une pousse, qui n'est pas dans le premier état de choses. Quoi qu'il en soit, quand l'atelier semble jouer d'abord avec les logiques de la mécanique, le laboratoire, lui, s'inscrit au registre, je viens de dire le mot, de la transformation substantielle. Il y a donc *a priori* différence entre l'un et l'autre.

Qu'en est-il de cette différence aujourd'hui ? Ici ou là, dans l'institution même des écoles, on commence à trouver des esprits quelque peu revenus de la vogue des laboratoires. À quoi pensent-ils donc ? Certains d'entre eux parlent derechef d'ateliers. Est-ce une position de repli ? De retrait ? Oui, s'il s'agit par-là de reprendre ce que certains auteurs ont fait de la notion. William Morris, par exemple, n'y voyait en son temps pas seulement le nom d'une organisation du travail antérieure aux usines de la société industrielle. Il jugeait cette organisation moins dégradée que l'actuelle, et, par là même, proposait paradoxalement de faire avenir de tout un passé du travail. Est-il question de répéter ce jugement ? Le même Morris, en tout cas, n'a rien dit des laboratoires. S'il s'agit, s'il doit s'agir, de réfléchir aux limites de cette sorte d'institution, c'est donc ailleurs qu'il y a lieu de chercher des sources. Cet ailleurs, ce sera pour moi, une fois de plus, le Bauhaus. Sur la question que je ne fais pour l'heure que commencer à définir, il nous regarde encore,

quand bien même ceux qui ont pour l'heure quelque influence sur la conduite des choses ne sont pas disposés à en tenir compte.

Dans un article publié en 1925, mais écrit deux ans plus tôt, Walter Gropius soutenait en effet que « les ateliers du Bauhaus sont, dans le fond, des laboratoires^[1] ». Il pense alors ces laboratoires en raison « d'exigences économiques, techniques et formelles » auxquelles il y a lieu, dit-il, de « répondre ». Cette réponse est censée justifier socialement, à l'extérieur pour ainsi dire, l'école qu'il dirige. Mais elle a, aussi, un enjeu interne. Comme on vient de le lire, il y va, dans le raisonnement de Gropius, de quelque chose comme un savoir répondre. Disons, puisque c'est « dans le fond », comme dit Gropius, le même mot, qu'est en jeu une responsabilité. Quelle est cette responsabilité ? À quoi et en quel sens fait-elle réponse ? Où est sa limite de pertinence ? Bien sûr, je pose ces questions en pensant à nous, et à ce genre de phrase qu'il nous arrive de prononcer disant que le design, l'architecture ou l'urbanisme disposeraient, dans un certain nombre de cas, de « la solution ». Nuançons, corrigeons même tout de suite. « La » solution, c'est bien plus « qu'une » solution. Et « solution », c'est autre chose que « réponse ». Qui répond, et même se trouve responsable de, et dans sa réponse ne clôt pas nécessairement un problème, mais assume seulement, dans ce problème, de faire quelque chose à quoi il tient. Comprendre la réponse dont parle Gropius, c'est donc, d'une part, repérer le problème auquel il est fait pour l'heure implicitement référence, et, d'autre part, dans ce problème, indiquer les éléments auxquels il est possible de tenir dans une école, au moins une école comme celle du Bauhaus.

Commençons (n'est-ce pas logique ?) par le problème. Celui dont parle Gropius dans son texte ne semble pas engager dans son simple énoncé le sort du monde. Non, il est circonscrit. Il concerne « la relation » la plus « judicieuse » possible entre « la maison et le mobilier ». Au Bauhaus, « on cherche », écrit Gropius, « à déterminer la forme de chaque objet d'après ses fonctions et ses contraintes naturelles, grâce à un travail systématique de recherche théorique et pratique dans les domaines de la forme, de la technique et de l'économie ». Je ne vais pas m'arrêter à la proposition, pourtant passionnante, qui nous est faite au passage, de penser que des objets techniques, que des artefacts, peuvent avoir des « contraintes naturelles ». Je vais souligner plutôt celle qui concerne le champ possible d'une « recherche théorique et pratique » : « les domaines de la forme, de la technique et de l'économie ». La suite de l'article me semble à cet égard soutenir une double thèse.

Premier élément de cette double thèse : Gropius propose de situer la recherche propre au Bauhaus à l'articulation des trois domaines qu'il nomme. C'est dire, en substance, que chacun de

ces domaines peut bien avoir une spécificité disciplinaire, et, par conséquent, donner un champ à chaque fois singulier à des spécialistes. Mais c'est dire, aussi, et cette fois très explicitement, que s'il y a recherche et, en ce sens laboratoire, possibles au Bauhaus, ce n'est pas pour s'inscrire dans tel ou tel de ces champs en particulier, ni pour donner à l'un ou à l'autre priorité dans le traitement du problème. Non, il s'agit de se tenir dans une zone foyer où les trois sont concernés. Ou, pour employer une autre métaphore, de chercher leur articulation, leur calage. C'est-à-dire d'écarter, pour commencer cette recherche singulière dont la définition est à trouver, l'idée que la solution pourrait être soit essentiellement technique, soit essentiellement économique, soit essentiellement formelle. Il s'agit de répondre d'une attitude, et d'abord d'assumer cette attitude, selon laquelle ni la technique, ni l'économie, ni la forme n'ont un rang prioritaire. L'enjeu, c'est de faire travailler ensemble ces trois instances, et de considérer leurs conditions non pas chacune de son côté, mais du point de vue de leur articulation. Ainsi puis-je comprendre que Gropius qui, au début de son article, vante en quelque sorte les mérites du mot laboratoire, tienne malgré tout, au moment de terminer, au lexique de l'atelier. Je sais bien que là n'est pas la raison qu'il donne le plus explicitement. Il n'empêche : cette raison travaille à mon sens son propos, et je vais y revenir.

Auparavant, puisque je parlais tout à l'heure de la double thèse de l'article, il me faut donner son deuxième élément, lui encore produit, si j'ose dire, de ma lecture. C'est qu'en nommant constamment comme il le fait les trois champs de la technique, de l'économie et de la forme, Gropius admet que l'économie n'a pas plus de raison que la forme à faire administration de la technique. J'insiste : il se peut qu'elle soit motivée dans cette attitude tant par l'histoire que par l'état des choses hors du laboratoire de l'école, mais ce qu'il y a là de motifs et d'habitudes pesant en dehors de l'école comme laboratoire n'ont pas à y valoir et ne font pas seuls réponse. Ainsi la technique ne se résume-t-elle pas pour Gropius à l'emploi économique qui en est fait le plus souvent. Je dirai même qu'il s'agit de la libérer de cet emploi dominant, et c'est où je retrouve, cette fois plus littéralement, la raison qu'a Gropius de forger à la fin de son propos cet oxymore singulier « d'ateliers-laboratoires ».

De quoi s'agit-il alors ? De « se mettre sur la voie d'un rapprochement constant » entre « artisanat et industrie ». L'industrie, c'est assez clair dans le texte, n'est pas l'endroit où se trouve le genre de laboratoire que Gropius appelle de ses vœux. Mais c'est un lieu, sûrement, où la technicité la plus récente est mise en œuvre, et en fait le plus souvent assignée à un emploi. Y règne sans partage — ou tend au moins à y régner sans partage — la façon économiquement sanctionnée de procéder. Si Gropius écrit ce qu'il écrit, c'est qu'il pense que pareille situation n'est pas irrémédiable. L'industrie peut « changer », écrit-il dans un texte contemporain de celui que

1 « Principes de production du Bauhaus », traduction Dominique Petit dans Walter Gropius, *Architecture et société*, Éditions du Linteau, 1995.

j'examine^[2]. Mais comment assume-t-il cette pensée ? De quelle façon en répond-il ? Pas comme Morris, que certes il ne cite pas, mais dont je ne serais pas étonné de savoir, c'était dans l'air du temps, qu'il en connaît le propos, et que même il y pense assez précisément dans la façon qu'il a d'amener dans son propre texte la thématique de l'artisanat.

Plus exactement, si l'expression de Gropius emprunte quelque trait à celle de Morris, elle en diverge d'abord, si bien que l'ensemble prend une autre tournure ou une autre direction, celles qui le conduisent, précisément, à proposer sa notion de laboratoire. La phrase clé, c'est celle-ci : « Au Bauhaus, l'avis est que l'opposition entre industrie et artisanat se caractérise moins par la différence de l'outil que par la division du travail d'un côté et par l'unité du travail de l'autre ». Ne comprenons pas que la première différence, celle de l'outillage, serait secondaire. La machinerie propre à l'industrie des temps industriels, dit en substance Gropius quelques lignes auparavant, a une « particularité » qu'il y a lieu de prendre en compte de telle sorte que puisse « naître » ce qui, donc, n'est pas encore né : « la nouvelle *authenticité* et la nouvelle *beauté* de ses produits ». Il s'agit donc bien de travailler avec cette particularité sans en désespérer a priori. Il s'agit même, on vient de le lire, de « l'authentifier », manière de dire que, en l'absence de la recherche dont le laboratoire Bauhaus est porteur, elle est, elle aura été, d'abord inauthentiquement mise en œuvre. C'est-à-dire si bien tordue, voilée, faussée et mise à mal, qu'on ne voit pas ce qu'elle peut donner de beau. Rien dans tout cela, nous le comprenons bien, ne vient faire critique a priori des machines ni, sous ce nom, des dernières poussées techniques en date. Tout suggère en revanche que, pour Gropius, la technique d'époque n'est ni arraisonnée ni arraisonnante. Même « la » machine, comme il accepte de dire (ce qui justement me fait formellement, mais formellement seulement, penser à Morris) n'est pas absolument machinale, mais diversement capable. Des orientations, des conduites y sont possibles. Les unes sont plus authentiques, et davantage propices à la beauté, que les autres. On les trouvera à la condition d'ouvrir des espaces de travail — les laboratoires, les laboratoires-ateliers — dont le mot d'ordre ne sera pas la division, mais l'unité du travail. « Unité », c'est le seul mot, peut-être affaire de traduction, que je discuterai. « Union » me semblerait un choix plus judicieux, qui ne fait pas fusion dans l'un, mais adopte au contraire une perspective de conjonction, et, donc, d'articulation ; autrement dit se trouve plus propice à assumer l'idée d'atelier, par ailleurs clairement présente dans le propos de Gropius.

Quoi qu'il en soit de cette affaire terminologique, nous voilà désormais munis d'une bien singulière définition du laboratoire.

2 « L'industrie du logement », traduction Dominique Petit dans Walter Gropius, *Architecture et société*, Éditions du Linteau, 1995. Le texte est publié pour la première fois en 1924.

Dans l'esprit de Gropius, ce mot ne concerne pas la poussée de nouvelles techniques, mais la conduite et l'arrangement de celles, déjà par ailleurs récemment accouchées, sur lesquelles une économie a mis la main sans avoir pris le temps de les authentifier. Je m'en tiendrai là, non sans juste signaler, pour conclure, que l'opération de pareil laboratoire n'est pas absolument antiéconomique. Non, elle travaille un champ de poussées qui, intéressant d'ailleurs déjà l'économie, d'une part n'est pas par elle complètement ni même suffisamment pensé, et d'autre part et par conséquent peut à terme être pour elle derechef profitable. En ce sens, je peux décidément dire que, même pour une économie possible, il est bien fondé, ce champ, à être dans le laboratoire labouré.

TIM BENTON

38

39

L'AVENTURE DU MOBILIER

Christopher Wilk, dans un chapitre « *Sitting on air* », parlant du « *boom* » de projets de meubles en acier entre 1927 à 1932 environ, remarquait : « Presque tous les architectes [dans cette période] ont dessiné au moins une chaise^[1] ». L'exposition *Der Stuhl*, organisée par Adolf Schneck à Stuttgart en 1928 signalait la centralité de ce problème pour les architectes^[2]. Pour Schneck, et pour une majorité de ses collègues, chaque fonction nécessite des types de chaises différentes : en bois, en contreplaqué, en acier, en rotin. Mais pour un groupe important d'architectes modernistes, seul un mobilier en tubes d'acier nickelé ou chromé pouvait représenter la vie radicale du monde moderne à laquelle ils espéraient contribuer.

Plusieurs arguments architecturaux militaient pour l'introduction de meubles en tube d'acier :

1. L'acier, comme le béton, est un matériau moderne, symbole du renouveau économique et social
2. Comme le béton armé, l'acier permet des économies d'échelle dans la production de masse des meubles à bon marché
3. Le porte-à-faux permis par l'acier (comme le béton) offre la possibilité d'alléger les meubles, et de donner l'impression de flotter au-dessus du sol
4. La transparence du meuble en acier renforce l'esthétique d'un espace ouvert promis par l'architecture moderne.

Tous ces arguments sont plausibles, mais faux en détail.

Pourquoi, alors, dessiner des meubles ? Adolf Loos était contre. Il proposait de recourir aux chaises standards en bois courbé, comme la No 14 de Thonet, qui avait dépassé les 50 millions d'exemplaires vendus entre 1856 et 1930, ou bien aux reproductions de meubles anglais — Hepplewhite ou Chippendale. Il pensait que les designers du Deutscher Werkbund perdaient leur temps en cherchant un style moderne. Le style moderne se trouvait dans les objets produits par de bons artisans^[3].

Les meubles Thonet étaient distribués en « *kit* » : les éléments pour 36 chaises No 14 s'empilaient dans un mètre cube. Breuer s'empressa d'expliquer, quant à lui, que 50 de ses chaises en tube d'acier pouvaient prendre place dans un même mètre cube.

Le Corbusier avait dessiné des meubles dans un style Biedermeier pour ses clients à La Chaux-de-Fonds, avant et après

1 Christopher Wilk, *Modernism: designing a new world, 1914-1939*, Londres, Victoria & Albert Museum. V&A Publications, 2008, p. 227.
 2 Adolf Gustav Schneck, « Der Stuhl. Stuhltypen aus verschiedenen Ländern und Versuche neuzeitlicher Lösungen », *Ansichten und Masszeichnungen, Baubücher*, Stuttgart, J. Hoffmann, 28/4, 1928.
 3 Adolf Loos, « Cultural Degeneration » (1908), dans Adolf Loos, Adolf Opel, *Ornament and crime, selected essays, Studies in Austrian literature, culture, and thought*. Translation series. Riverside, Californie, Ariadne Press, 1998, p. 163-166.

la Première Guerre mondiale, mais lui aussi aimait utiliser les chaises traditionnelles de la Suisse rurale, les soi-disant « chaises bergères^[4] ». Dans les années 1920, il les remplace par son fauteuil favori, une version du B9 de Thonet fabriquée par Kuhn. Jusqu'en 1928-29, Le Corbusier meublait ses maisons, quand les clients le permettaient, avec des chaises Thonet et des fauteuils en cuir du magasin anglais Maples. Plusieurs architectes modernes restaient fidèles aux chaises Thonet à l'exposition *Die Wohnung* à Stuttgart en 1927. Par exemple, Hans Scharoun utilisait des chaises en bois et d'autres types de chaises dans la maison qu'il avait dessinée au Weissenhof. D'autres, comme Ludwig Hilberseimer, préféraient dessiner des meubles confortables en bois et cuir.

Il faut aussi insister sur le fait que l'industrie a produit des meubles en acier depuis le milieu du XIX^e siècle. Par exemple, la compagnie allemande L&C Arnold fabriquait des lits pour les écoles et les hôpitaux depuis les années 1890. Ce mobilier était également destiné aux domestiques. L&C Arnold fut l'une des entreprises qui profitèrent de la vague du mobilier en acier. On pourrait dire de même pour la compagnie hollandaise Gispén.

Donc, comment situer l'explosion de meubles en tubes d'acier ? Il ne s'agissait pas seulement de dessiner des meubles confortables, bon marché et modernes. Comme le disait Charlotte Perriand dans un débat avec le journaliste anglais John Gloag : « L'acier joue le même rôle dans le mobilier que le béton armé dans l'architecture. C'est une révolution^[5] ». Or, cette révolution s'est produite dans l'éprouvette alchimique du Bauhaus. Les sources venaient d'ailleurs, mais la succession rapide de mouvements et d'idées depuis 1919 à 1925, combinée à une idéologie d'expérimentation et de coopération, a déclenché le processus. En 1919, l'idéologie des loges maçonniques — *die Bauhütte* — où tous les métiers collaborent à fonder la cathédrale du socialisme, participe à ce mouvement. La maison pour Adolf Sommerfeld, réalisée en 1920, à laquelle Marcel Breuer contribue en dessinant des meubles, témoigne de cette entreprise collaborative. Le fauteuil africain, fabriqué avec l'aide de l'artiste Gunta Stölzl spécialisée dans les textiles, est un autre produit de cette phase d'expérimentation.

À l'arrivée de Van Doesburg, les idées de De Stijl pénètrent au sein de l'école. Rejeté comme professeur par Gropius, il s'installe à Weimar en avril 1921, d'où il continue à rédiger le périodique du mouvement De Stijl. Il propose des séminaires, suivis par plusieurs professeurs et étudiants du Bauhaus, puis commence à dispenser un cours sur l'architecture (sujet toujours non enseigné au Bauhaus). Qu'il leur montre la chaise rouge-bleu de Rietveld est probablement

4 Le Corbusier, Charlotte Perriand, Pierre Jeanneret, Arthur Rüegg, Klaus Spechtenhauser, *Le Corbusier: furniture and interiors 1905-1965*, Paris, Zürich, Fondation Le Corbusier, Scheidegger & Spiess, 2012.
5 Charlotte Perriand, « Wood or Metal? A Reply to John Gloag's article in our January issue », *The Studio* 97, 433, 1929, p. 278-279.

une fiction de la télévision, mais il est certain que les membres du Bauhaus connaissaient les meubles de Rietveld. L'effet sur le jeune Breuer fut immédiat. Sa chaise, construite en bois de cerisier et équipée d'un siège et d'un dossier de toile, reproduit l'accoudoir en porte-à-faux de Rietveld. George Adams, un étudiant au Bauhaus présent en 1922, témoignait s'être assis dans le fauteuil de Breuer de 1922, et que celui-ci était nettement plus confortable que la chaise de Rietveld. Le principe essentiel des meubles de Rietveld, « l'élémentarisme », nécessitait la conjonction d'éléments entiers, sans joints visibles. Dérivé du mouvement philosophique de l'anthroposophie suivi par Piet Mondrian, la chaise devient alors un *statement* métaphysique, une explication du monde spirituel des choses.

Le déplacement du Bauhaus à Dessau, ville industrielle avec sa production d'avions Junker, donne naissance à la chaise tubulaire moderne. En fait, la chaise tubulaire moderne est devenue possible grâce aux recherches de l'entreprise Mannesmann, qui expérimentait depuis le XIX^e siècle, les tubes d'acier en chrome-molybdène, à la plasticité prometteuse, fournissant une partie de la solution^[6]. L'autre facteur qui permit cette évolution était la façon d'étirer le tube, par l'extrusion à froid, sans le chauffer, uniquement par la force, alors que traditionnellement, pour courber un tube, il fallait chauffer le métal, et donc l'affaiblir.

L'étirage des tubes à froid a été utilisé pour des tubes en haute pression et pour les structures légères, comme l'avion de chasse Fokker 7, qui avait montré de grandes performances au cours de la Première Guerre mondiale. Les vélos sont aussi devenus de plus en plus légers et performants. Il s'avère que Breuer avait demandé à l'entreprise Adler — manufacture de vélos — de produire quelques prototypes de son premier projet réussi : le *Klubsessel* de 1925-1926. Un premier essai avait un piètement droit — abîmant fortement les surfaces délicates comme le linoléum — et Breuer le remplaça vite par un tube continu permettant de faire glisser le fauteuil sur le sol. Le fauteuil fut vendu sous le nom « B3 » dans le catalogue de l'entreprise Standard-Möbel, et ensuite par Thonet-Mundus et Knoll International^[7]. Standard-Möbel avait été fondée par Breuer et son compatriote hongrois Kalman Lengyel en 1927. Cette très petite entreprise fut achetée par Thonet-Mundus en 1931. Le premier catalogue, dessiné par Herbert Bayer et imprimé au Bauhaus, fut édité en 1927^[8]. La vente des meubles dessinés par Breuer pour Standard-Möbel fut à l'origine d'un conflit avec le

6 John Heskett, « Germany: The Industrial Applications of Tubular Steel » dans Tim Benton (éd.), *Tubular Steel Furniture*, Londres, The Art Book Company, 1979, p. 22-27.
7 Jan van Geest, Otakar Macel, *Stühle aus Stahl*, Cologne, Buchandlung Walter König, 1981, p. 64. Il était publié dans *Die Form*, n° 99, 1928, p. 308 et dans le catalogue *Standard-Möbel, Das neue Möbel*, 1925, p. 31.
8 Christopher Wilk, *op cit.*

directeur du Bauhaus, Walter Gropius : celui-ci exigeait que tout produit dessiné par ses collègues au Bauhaus soit vendu par l'entreprise commerciale du Bauhaus.

Le *Klubsessel* dessiné par Breuer en 1925 est le produit d'une pensée architecturale proposant le principe de base de l'architecture moderne : la séparation de la structure de l'enveloppe. Un *club armchair*, bien rembourré et couvert de cuir, cache sa structure, comme le bâtiment traditionnel masquait son squelette en acier ou en béton avec des murs en pierre ou en brique. Breuer trace les lignes d'un fauteuil en cuir, et crée une structure externe. Un autre principe est essentiel : l'analyse des éléments. Le *Klubsessel* représente aussi le rôle qu'a pu jouer l'artiste hongrois László Moholy-Nagy, arrivé au Bauhaus en 1922. Ses recherches sur les propriétés des matériaux, menées avec les étudiants du *Vorkurs* (cours préliminaire), encouragèrent Breuer à épurer les lignes de ses chaises et à exagérer le contraste des matériaux employés : tube nickelé pour la structure, et toile pour le soutien du corps.

Mais l'histoire du mobilier en acier se corse lors d'un dîner à Stuttgart le 22 novembre 1926, lorsque l'architecte hollandais Mart Stam esquisse son projet de chaise en porte-à-faux, bricolé avec des tuyaux à gaz et des raccords de plomberie. Là se jouait la continuation de la métaphore architecturale vers sa conclusion logique, la résistance du tube en acier étant utilisée pour éliminer les piètements conventionnels de la chaise. De plus, la simplification de la forme pouvait être encore amplifiée par une structure continue — en apparence — constituée d'une seule boucle de tube. À l'issue du dîner, Stam travaille son idée, et en produit une version simple. En 1927, pour sa maison dans l'exposition *Die Wohnung* au Weissenhof, un quartier de Stuttgart, il la montre, et en produit une version plus solide grâce à un tube porteur doublé par une autre boucle pour les accoudoirs⁹. Mies van der Rohe, quant à lui, exposait à l'exposition du Weissenhof son fauteuil MR, qu'il réussit à breveter et à produire grâce à la Berliner Metallgewerbe sous l'étiquette MR20^[10].

En 1927, Le Corbusier prend une direction différente de celle de ses collègues modernistes. Plutôt que de rechercher un « meuble type » comme les sièges en bois de Thonet, il cherche à différencier les multiples façons de s'asseoir. Avec l'aide de la jeune Charlotte Perriand, qui a rejoint son atelier en novembre 1927, il adopte d'abord une chaise qu'elle avait déjà dessinée en 1927. Partant du principe de la chaise métallique de secrétaire, Perriand produit un modèle pivotant chromé, avec siège et dos en cuir. Le Corbusier, Pierre Jeanneret et Charlotte Perriand dessinent ensuite le fauteuil « grand confort », le « fauteuil au dos basculant »

9 Werner Gräff, *Innenräume : Räume und Inneneinrichtungsgegenstände aus der Werkbundausstellung « Die Wohnung », insbesondere aus den Bauten der städtischen Weissenhofsiedlung in Stuttgart*, Stuttgart, Fr. Wedekind, 1928.

10 Jan van Geest, Otakar Macel. *op.cit.*, p. 95-96.

et la « chaise longue ». Chacun de ces prototypes prenait un meuble existant comme modèle. Le principe de construction du fauteuil confortable en cuir du club anglais est renversé. Comme dans le *Klubsessel* de Breuer, la structure est disposée à l'extérieur pour soutenir un « panier à coussins^[11] ». Le fauteuil à dossier basculant prend comme modèle la « chaise coloniale » anglaise, très simple, qui avait une structure en bois et des accoudoirs en cuir. La chaise longue prend comme inspiration deux sources principales — le *rocking-chair* de Thonet, et un fauteuil inclinable, le *Surrepos* du docteur Pascaud (1924). Dans un croquis de 1927, où il montre les variantes de la position assise, Le Corbusier indique que le profil de la chaise longue est « féminin », alors que le « grand confort » est masculin^[12]. Ces chaises sont montrées pour la première fois dans la bibliothèque de la Villa Church, à Paris, et ensuite dans l'appartement moderne installé au Salon d'Automne en octobre 1929^[13]. L'installation de cet appartement a été soutenue par l'entreprise Thonet-Mundus, détentrice des droits de production tout au long des années 1930.

Que l'industrialisation dût conduire aux produits « standards » et bon marché était un des points doctrinaux du mouvement moderne. Breuer, Stam, et d'autres visaient ce but, même si la réalité était différente. Mais l'aspect esthétique était aussi important. Mies dessine en 1929, entre autres, des fauteuils pour le pavillon allemand à l'exposition internationale de Barcelone, et pour la villa Tugendhat à Brno. Ces meubles, luxueusement rembourrés en cuir, ne prétendaient pas devenir des meubles types accessibles à tous. En effet, la manufacture de meubles en acier de qualité reste toujours onéreuse : pour donner l'impression d'une continuité de tube en boucle, il fallait opérer des soudures nécessitant des heures de finition avant de passer au nickelage et/ou chromage. Le chrome, surtout, exagère chaque défaut minuscule. Un film réalisé pour l'Open University montre les processus de fabrication d'une chaise en tube d'acier^[14].

Un des sièges qui a répondu à cette exigence économique — le RP6^[15] — a été produit par la compagnie britannique Pel. Succursale de la grande compagnie de manufacture de tubes en acier Accles & Pollock — l'équivalent britannique de Mannesmann —, Pel acquiert

11 Le Corbusier, Charlotte Perriand, Pierre Jeanneret, Arthur Rüegg, Klaus Spechtenhauser, *op.cit.*, p. 278-284.

12 Le Corbusier date ce croquis de 1937. Le Corbusier, Oscar Stonorov. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Œuvre complète de 1910-1929*, nouvelle édition publiée par Willy Boesiger, Oscar Stonorov. Zürich, 1937, p. 157.

13 Le Corbusier, Charlotte Perriand, Pierre Jeanneret, Arthur Rüegg, Klaus Spechtenhauser, *op.cit.* p. 120-127.

14 Tim Benton, « Wood or Metal », film de 25 minutes produit par la BBC pour l'Open University *A305 History of Architecture and Design 1890-1939*, TV 17.

15 Dennis Sharp, Tim Benton, Barbie Campbell Cole, Architectural Association, Pel and Tubular Steel Furniture of the Thirties, Londres, Sigmatext Ltd pour l'Architectural Association, 1977.

le brevet de l'Autrichien Bruno Pollak en 1934, et produit des milliers d'exemplaires de cette chaise empilable.

Plusieurs entreprises ont ensuite produit des meubles en acier, entraînant des contentieux juridiques lorsque l'originalité du design était contestée. L'ingénieur hongrois Anton Lorenz, par exemple, avait dessiné quelques meubles, et sa compagnie DESTA produisait du mobilier dessiné, entre autres, par Mart Stam, Marcel Breuer et les frères Luckhardt. Aux Pays-Bas, Gispen et Metz & co produisaient des chaises en acier^[16]. À cette époque apparaissent des meubles en acier dans tous les pays d'Europe, comme au Japon et aux États-Unis. Otakar Macel a répertorié 2100 meubles en acier, la plupart étant des copies^[17]. En 1930, Thonet-Mundus met un peu d'ordre à cette situation en achetant les droits de plusieurs designers, et devient le plus gros producteur de meubles en tube d'acier de qualité. Plusieurs auteurs ont écrit des livres sur les meubles en acier^[18]. Pour Erich Dieckmann et plusieurs autres designers, le tube en acier offrait l'opportunité de produire des compositions très complexes.

Mais l'engouement pour les meubles en acier ne dura pas très longtemps, car ils furent considérés comme froids et inhumains par quelques critiques. Le meuble en bois reprend alors peu à peu sa place. Charlotte Perriand, qui avait meublé son appartement tout en acier en 1927-1928, avant de juger en 1930 que le meuble en acier constituait « une révolution », choisit des chaises traditionnelles en bois et paille pour son appartement en 1931. Alvar Aalto connaît un grand succès avec ses meubles fabriqués en Finlande par Artek, surtout en Angleterre où ses produits sont vendus par Finmar^[19]. Son petit tabouret empilable (1929-1930) est très apprécié. Aalto a su combiner chaleur et confort du bois avec les principes structurels modernes. Ainsi, plusieurs de ses modèles utilisent le principe du porte-à-faux. Une fois arrivé en Angleterre en 1933, Marcel Breuer lui-même abandonne le tube d'acier et découvre le bois courbé, dessinant plusieurs modèles pour la petite compagnie ISOKON.

Une autre technique de production, la tôle pliée, a ouvert une nouvelle piste dans la recherche d'une chaise type bon marché. Jean Prouvé, parmi d'autres, expérimente dans cette direction, mais c'est une entreprise lyonnaise, la Société Industrielle des Meubles Multiples, qui produit un vrai « meuble type » pour

16 Voir le catalogue N° 50 de Gispen « Metalen meubels », 1930, dans Jan van Geest, Otakar Macel. *op.cit.*, p. 167.

17 Otakar Macel, *2100 Metal Tubular Chairs*, Amsterdam, Idea Books, 2006.

18 Par exemple Gustav Hassenpflug, « Möbel aus Stahlrohr und Stahlblech », *Stahlüberall* 9, 1936 ; voir aussi Gustav Hassenpflug, *Stahlmöbel*, Düsseldorf, Verlag Stahlisen, 1960, Erich Dieckmann, « Möbelbau », dans *Holz, Rohr und Stahl, Die Baubücher*, Stuttgart, J. Hoffmann, 1931.

19 Asdis Olafsdottir, Gérard Monnier, Tim Benton, *Le mobilier d'Alvar Aalto dans l'espace et dans le temps la diffusion internationale du design, 1920-1940*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1998.

les cafés français. Sans prétention esthétique, la chaise est étudiée pour être facilement empilable et économe à produire. Cette chaise montre qu'un design rigoureusement fonctionnel et pratique peut aussi devenir chic.

L'histoire du meuble en acier fait partie intégrante de l'histoire du mouvement moderne, en bénéficiant d'idées surgies à un moment précis de l'histoire de l'architecture. Quelques modèles ont acquis le statut de « classiques », à l'aise dans les bureaux comme dans les maisons et appartements de luxe.



Marcel Breuer, Fauteuil, 1922. Photo : Tim Benton.



Fauteuil B9, choisi par Le Corbusier pour la villa La Roche, Thonet. Photo : Tim Benton.



Brochure de *Standard-Möbel*, 1925.

Marcel Breuer, *Klubsessel* B3, 1925. Photo : Tim Benton.



Marcel Breuer, Chaise longue en aluminium, Embru, 1933. Photo : Tim Benton.



Marcel Breuer, Chaise longue, Isokon, 1936. Photo : Tim Benton.



Marcel Breuer, Fauteuil B35, 1928. Photo : Tim Benton.



Mies van der Rohe, Fauteuil (reproduction) dans la villa Tugendhat, 1929.



Charlotte Perriand, Fauteuil d'appartement pour jeune homme, Exposition Internationale, Bruxelles, 1935. Photo : Tim Benton.



Xavier Pauchard, Chaise en tôle, 1934. Photo : Tim Benton.

JOSEPH ABRAM

54

55

ALBERT FLOCON-MENTZEL

DU BAUHAUS DE DESSAU À L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE PARIS

Ce texte est la contraction
d'un essai publié dans le
catalogue de l'exposition *Albert
Flocon, une poétique de la vision.*
*Du théâtre du Bauhaus
à la perspective curviline, École
des Beaux-arts de Metz, 1992*

56

ALBERT FLOCON-MENTZEL

JOSEPH ABRAM

57

Lors d'une étrange conversation à Zürich, où, durant les années 1970, Albert Flocon présentait son travail d'artiste, Max Bill, son condisciple de Dessau, lui fit observer que sa production plastique ne s'inscrivait pas directement dans la voie tracée par le Bauhaus. Et, peut-être, y avait-il dans ce constat comme un reproche de n'être pas suffisamment moderne, le Bauhaus représentant, à l'évidence, le parangon de la modernité. Flocon aurait pu lui répondre, à la suite de Schlemmer et de la plupart des maîtres du Bauhaus, que cette institution s'était toujours défendue d'avoir engendré une quelconque stylistique, voire une quelconque orientation, et qu'elle revendiquait plutôt un état d'esprit^[1]. Mais Flocon n'en fit rien. Sans doute, une telle réponse n'aurait pu le satisfaire. Elle aurait éludé, de façon trop péremptoire, l'un des obstacles majeurs auxquels se heurte l'analyse de son œuvre. Cette opinion exprimée par Max Bill est assez répandue, et, pour qui regarde attentivement les gravures de Flocon, ses gouaches ou ses aquarelles, il apparaît incontournable qu'Albert Flocon ne s'inscrit pas, formellement, dans les courants qui ont traversé le Bauhaus, pas plus que dans ceux, même marginaux, qui constituent la texture reconnue de l'art du XX^e siècle. Et la plupart des critiques en sont troublés, croyant déceler une indifférence, qu'ils interprètent parfois comme une résistance, à la culture moderne. L'œuvre de Flocon semble prendre quelque chose à rebours, et son chemin paraît s'être écarté. Ce léger trouble ressenti devant des images qui ne correspondent pas, *a priori*, à celles que l'on attendrait d'un ancien élève du Bauhaus, cet écart supposé à la tradition d'Albers, de Klee, ou de Kandinsky, méritent élucidation. Car c'est peut-être, précisément, ce que l'on perçoit dans un premier temps comme un éloignement qui fait tout l'intérêt de l'œuvre de Flocon. Mais, pour avancer sur un tel axe d'analyse, il faut admettre d'emblée que son œuvre ne fait pas de l'image une valeur autonome, qu'elle se construit aussi dans l'espace des textes et des traités, dont l'objet étendu, qu'il s'agisse de gravure ou de géométrie, se rapporte presque toujours à la représentation. Il se pourrait que l'on découvre que non seulement l'itinéraire de Flocon est inconcevable sans son passage au Bauhaus, mais que, d'une certaine manière, il l'éclaire, nous rendant accessible la complexité des problématiques spatiales explorées par Schlemmer et ses prédécesseurs. On pourrait avancer l'hypothèse, qu'en travaillant sur les problèmes de la vision, Albert Flocon s'est délibérément placé sur l'axe aveugle de la modernité.

1 Cette conversation avec Max Bill eut lieu en 1978 à la galerie Windenkeller à Zürich.

UN ENSEIGNEMENT EXPÉRIMENTAL

58

C'est sa vocation première d'architecte qui conduisit Albert Mentzel à Dessau. Né en 1909, dans la petite ville de Köpenick, qui n'était pas encore un faubourg de Berlin, il fut plongé très tôt dans l'univers constructif de l'Allemagne industrielle. Son père dirigeait une usine de compteurs à gaz à Döbeln. Le jeune Albert y découvrit le monde ordonné du travail, le rythme des machines bien huilées, des hommes attentifs qui les font tourner. Durant ses études à Haubinda (l'une de ces écoles de campagne alors en vogue en Allemagne), il se passionne pour le dessin, pour le théâtre et la littérature. Il anime un petit groupe d'élèves qui monte des pièces de Kleist, de Tieck et de Molière. Il lit le *Théâtre déchaîné* de Taïrov. Il visite Milan, Bologne, Pise, Gêne et Florence, où il est subjugué par les œuvres de Michel-Ange, d'Uccello, de Masaccio et Fra Angelico, et par l'architecture italienne. Informé, grâce à quelques photos publiées dans le journal, de l'existence du Bauhaus, il se rend à Dessau au printemps 1927 afin d'y entreprendre des études d'architecture. Il suivra, dès l'automne, le *Vorkurs* d'Albers, puis les enseignements de Klee et de Kandinsky. Flocon dit avoir beaucoup appris d'Albers : « On travaillait avec lui tous les matins sur des matériaux qu'il apportait. [...] Il s'agissait, non pas de fabriquer des objets d'art, mais de mener des recherches sur la mise en forme logique des matériaux, d'éprouver leurs possibilités technico-esthétiques. [...] Il apportait des boîtes de conserve, des boîtes d'allumettes, des chutes de bois, le contenu d'une poubelle, les chutes d'une emboutisseuse à métal, des fils de fer, de la laine, des étoffes, tout ce qui était susceptible d'intéresser par sa structure, sa résistance ou sa souplesse, son toucher, sa couleur naturelle ; il arrivait avec des pages de journaux, d'annuaires du téléphone, des pages de cours de bourse et nous apprenait à y voir des variations de gris, de blanc et de noir qu'il fallait mettre en œuvre^[2] ». Albers montrait à ses étudiants comment, à partir d'illustrations découpées en lamelles, on pouvait déformer les figures, les allonger, les élargir en une sorte de topologie de l'image. Le cours de Kandinsky procédait un peu de la même manière, mais avec un matériel plus traditionnel : « On aquarellait des formes simples sur des feuilles de

2 Ce texte constitue le premier tome des mémoires de Flocon (document dactylographié, p. 90-91). Albert Flocon, *Apprentissages, 1909-1933*, Neuchâtel, Points de fuite, Ides et Calendes, 1994.

59

ALBERT FLOCON-MENTZEL

JOSEPH ABRAM

papier. » Il s'agissait toujours d'un thème abstrait : « la montée ou la descente, un mouvement vif ou lent, la tension entre deux couleurs ou deux formes opposées, on étudiait la dynamique d'une page composée^[3] ». Flocon comprenait mal que Kandinsky, qu'il considérait comme un réactionnaire sur le plan politique, puisse être révolutionnaire dans le domaine de la peinture. Il préférait Paul Klee, qu'il jugeait plus chaleureux, et dont il percevait mieux l'approche poétique^[4]. Flocon représentait bien cette nouvelle génération de Dessau, qui rejetait le romantisme expressionniste de la période de Weimar, et qui voulait fonder sa pratique sur une solide rationalité. Les rares peintres qui restaient à l'école et leurs élèves étaient perçus comme une « bande à part » et leurs tableaux de chevalet paraissaient quelque peu anachroniques. L'époque était plutôt à la technique...

LE LABORATOIRE DE SCHLEMMER

L'idée d'Albert Menzel, en entrant au Bauhaus, était de s'orienter vers l'architecture, mais il comprit bientôt que le programme de l'établissement ne comportait aucun enseignement de ce type. Il y avait bien des ateliers (bois, métal, tissage...) qui permettaient, après pratique d'une de ces spécialités, d'aboutir à l'architecture, mais il n'existait pas, à proprement parler, d'enseignement du projet. Un événement décisif allait cependant se produire, qui le conduirait à abandonner sa vocation première. Lors d'une de ces fêtes qui rythmaient la vie du Bauhaus, il assista à un spectacle de l'atelier théâtre. Fasciné par la maîtrise de la troupe, il décida sur-le-champ qu'à l'issue du *Vorkurs* il s'inscrirait à l'atelier Schlemmer. Qu'un étudiant se destinant à l'architecture infléchisse sa vocation vers le théâtre pourrait être interprété comme un signe de versatilité, tant les deux disciplines semblent aujourd'hui éloignées. Pourtant, dans le contexte du Bauhaus, un tel revirement était plutôt la marque d'une authentique ténacité. Un schéma dessiné en 1923 par Walter Gropius propose une organisation concentrique des études. Dans un grand cercle périphérique apparaît le cours préliminaire. Dans la zone intérieure, rayonnent en étoile, à partir d'un cercle central, les sept ateliers : Verre, Terre, Pierre, Bois, Métal, Couleur, Textiles.

3 *Ibid.*, p. 95.

4 Albert Flocon, entretien avec l'auteur, 1987.

Entre les sept branches s'intercalent les enseignements théoriques : Étude de la nature, Théorie des couleurs, Théorie de la composition, Théorie de la construction, Théorie du trait, Étude des matières, Théorie des matériaux et des outils. Au cœur de ce dispositif figurent, dans le petit cercle central, les mots Construction et Scène. La juxtaposition insolite de ces deux notions prolonge, en réalité, secrètement, le manifeste fondateur du Bauhaus. À Weimar, l'architecture était investie d'une mission fédératrice, car c'est à travers elle qu'artistes et artisans devaient édifier collectivement la Cathédrale du Socialisme^[5]. Mais l'architecture ne pouvant s'insérer concrètement dans l'enseignement qu'au hasard des commandes privées du directeur de l'établissement, elle fut bientôt relayée, au sein du Bauhaus, par une autre discipline, le théâtre, que l'on pouvait expérimenter immédiatement. Gropius avait d'ailleurs lui-même théorisé le parallèle entre les deux disciplines : « L'œuvre théâtrale, en tant qu'unité orchestrale, est intimement apparentée à l'œuvre d'architecture. Comme dans l'œuvre d'architecture, toutes les parties abandonnent leur propre moi au profit d'une animation collective supérieure^[6] ». Bien que morcelé en divers ateliers, l'enseignement du Bauhaus entendait reconquérir *in fine* l'unité des pratiques créatives. Or, sur le plan théorique, seule la spatialité moderne (préfigurée, comme l'avait compris Gropius, par la peinture d'avant-garde) offrait les conditions d'une véritable cohérence. Et le théâtre, en plongeant l'étudiant dans un microcosme de laboratoire, pouvait donner à voir l'unité attendue, bien mieux que l'architecture, dont on devinait qu'elle resterait éparse, car dominée par les enjeux du macrocosme social. Ce rapprochement entre architecture et théâtre recouvre l'un des axes essentiels de la modernité. Oskar Schlemmer, pour des raisons inhérentes aux références de sa propre peinture (Dürer, Seurat, De Chirico)^[7] a su tirer les conséquences ultimes de la révolution picturale en permettant à chaque composante de l'espace de construire son domaine spécifique d'expérimentation. Il a renouvelé, avec une remarquable lucidité théorique, la question de l'œuvre totale en la soustrayant de façon radicale au totalitarisme expressif. Dès 1924, dans *Mensch und Kunstfigur*, il identifie les deux leviers de l'art de l'avenir : l'abstraction (qui tend à disjoindre les éléments d'un ensemble pour les mener à leur plus haut degré de puissance) et la mécanisation (qui s'empare de tous les domaines de la vie et de l'art, et qui révèle, par

5 Sur le Bauhaus, voir Walter Gropius (éd.) *Bauhaus 1919-1969*, cat. expo. Musée national d'art moderne, Paris, 1969 ; Jacinto Rodriguez, *Le Bauhaus, sa signification historique*, Paris, Hatier, 1975 ; Claudine Humblet, *Le Bauhaus*, Lausanne, L'âge d'homme, 1980 ; Lionel Richard, *Encyclopédie du Bauhaus*, Paris, Somogy, 1985 ; Frank Whitford, *Le Bauhaus*, Londres, Thames and Hudson, 1989.

6 Walter Gropius cité par Eric Michaud, *Théâtre au Bauhaus*, Lausanne, L'âge d'homme, 1978, p. 68.

7 Karin von Maur, *Oskar Schlemmer*, Munich, Prestel, 1982.

contrecoup, ce qui n'est pas mécanisable, c'est-à-dire l'homme^[8]. Schlemmer poursuivra l'expérimentation plastique hors du champ de la peinture en faisant de la scène (forme universelle de la boîte optique) une abstraction volumique capable d'intégrer la présence humaine comme entité sémantique. Son théâtre conserve à l'homme sa spiritualité, projetant chacun de ses gestes dans la sphère du signifiant. Métamorphosée par le masque, le costume et l'accessoire, la figure humaine est traitée dans l'espace vide de la scène géométrisée comme un événement. « Nous avons construit des murs tendus de toile blanche, transparents et mobiles, et nous avons créé, par la lumière, des espaces imaginaires. Nous avons pris la scène comme un laboratoire de physique au sein duquel les lois de la théorie des couleurs et leurs modalités lumineuses se montrent de façon surprenante, tout comme se laissent démontrer de façon probante les lois de la mécanique et de l'acoustique^[9] ».

L'EXPÉRIENCE DE LA SCÈNE

C'est dans ce laboratoire de précision qu'Albert Flocon s'est trouvé initié aux pratiques de l'espace. Présent sur la scène de Dessau, il prit une part active aux manifestations de l'atelier théâtre et fut, de temps à autre, pour les spectateurs de l'école, cet être masqué et costumé projetant ses moindres gestes dans l'espace signifiant. « Dès mon entrée à la *Bühne*, il fut question de préparer une tournée. Nous avons ainsi travaillé pendant un an avec Oskar Schlemmer pour mettre au point ces spectacles que nous devons présenter à Berlin d'abord, puis à Francfort, Stuttgart et Bâle, avant de revenir à Dessau, après avoir fait un grand crochet jusqu'à Breslau^[10] ». Une dizaine d'étudiants étaient inscrits à l'atelier théâtre, avec lesquels Flocon noua de solides liens d'amitié : Hartmann, Allner, Klemens, Feist... « Schlemmer nous affubla de costumes ouatés, nos épaules et nos bras étaient de gros volumes arrondis, le tronc également ouaté pour donner une poitrine abondante et de larges épaules, nos cuisses étaient des sortes de pains de sucre^[11] ». Ces costumes furent en partie fabriqués au Bauhaus, mais, trois mois avant la tournée, Schlemmer fit venir son frère Karl, qui les retrailla en vrai professionnel : « Ils étaient fort beaux, très légers, en forme d'œuf dont les deux moitiés s'emboîtaient bien à l'aide de

8 Oskar Schlemmer, « L'homme et la figure d'art » et « La scène » Théâtre et abstraction, trad. de l'allemand par Eric Michaud, Lausanne, L'âge d'Homme, 1978, p. 29 et p. 48.

9 *Ibid.*, p. 63.

10 Albert Flocon, *Apprentissages*, op. cit., p. 133.

11 *Ibid.*, p. 137.

boutons-pression. Ils portaient une indication de bouche et une indication de nez^[12]». Lors des répétitions, Schlemmer arrivait avec des idées très précises qu'il proposait à ses étudiants, qui pouvaient intervenir, mais la plupart du temps les aménagements ne portaient que sur des détails. Frustrés, ceux-ci lui demandèrent l'autorisation de monter leur propre spectacle. Schlemmer accepta, intégrant même leur création au programme de la tournée^[13]. Joué à la *Volksbühne* d'Erwin Piscator à Berlin, ce sketch comportait un texte, ce qui était contraire aux principes de Schlemmer, qui se montrait très prudent à l'égard de la parole. Il envisageait le mot comme un élément plastique à part entière, mais il affirmait vouloir s'en emparer lentement, comme pour en saisir la substance de façon « non littéraire ». Mais il remettait toujours à plus tard, sans doute à juste titre, le moment d'intégrer la parole au dispositif abstrait de la scène. Flocon, militant politique, regrettait ces précautions qu'il jugeait excessives en un temps où *l'agit-prop* apparaissait, en Allemagne, comme un moyen efficace pour sensibiliser les masses. Entré en contact avec les idées révolutionnaires, il militait au sein du KPD, et incarnait, dans l'école, une tendance d'extrême gauche. Il publiera, au nom des étudiants, un article dans le numéro spécial Bauhaus de la revue *Red* de Karel Teige. C'est cet engagement militant qui lui vaudra son exclusion de l'école en 1929. Lors d'une réunion du conseil des enseignants, Kandinsky, Albers et d'autres professeurs proposèrent, face à la politisation croissante des étudiants, d'exclure leurs représentants. Mais ils se ravisèrent. Quelques mois plus tard, Flocon eut la mauvaise surprise de recevoir une lettre du directeur, Hannes Meyer, l'invitant à accomplir un semestre hors de l'établissement. Il s'installa à Berlin, où il trouva un travail, quittant une école qu'il définira plus tard comme un lieu essentiellement poétique, où était resté vivant l'héritage du dadaïsme ; un lieu, aussi, où il avait rencontré celle qui allait devenir sa femme. « Avec Lo s'est nouée une relation très forte qui va durer jusqu'à sa déportation et sa mort^[14] ». Une photographie, devenue mythique, a fixé l'image élégante de ce couple emblématique du Bauhaus...^[15]

12 *Ibid.*

13 Albert Flocon, *Scénographies au Bauhaus*, Paris, Atelier du nombre d'or, 1987, p. 111-112.

14 Albert Flocon, *Apprentissages*, op. cit., p. 111-112.

15 Etel Mittag-Fodor, Albert Flocon et Charlotte Rotschild, vers 1930. Photographie publiée dans Jeanine Fiedler (éd.), *Photographie Bauhaus 1919-1933*, Berlin, Bauhaus-Archiv, 1990, p. 164.

LA MAIN ET L'OUTIL

En 1930, après son départ de Dessau, Flocon avait songé, un moment, à rejoindre Moscou. Il restera cependant en Allemagne jusqu'en 1933, date à laquelle, pour protéger sa femme et sa fille contre la violence nazie, il décidera d'émigrer en France^[16]. À Paris, il travaille, d'abord comme graphiste, dans le cadre d'une petite société de publicité créée avec son ami Allner, composant des affiches pour la Compagnie des Wagons-Lits Cook, éditant, en 1935, un album de photographies grand-format auquel participeront Moholy-Nagy, Man Ray, Michelet (le futur Ubac)... Mais le manque de commandes graphiques mit fin à l'entreprise. Flocon trouva alors un emploi de dessinateur chez Flammarion, pour les *Albums du Père Castor*, puis, en 1937, dans l'atelier de publicité de Victor Vasarely, à Montrouge. Deux ans plus tard, à la déclaration de guerre, Flocon s'engage dans la Légion étrangère, ce qui le conduit en Algérie. Démobilisé après l'armistice, il se réfugie à Pibrac, près de Toulouse. Il est arrêté en 1944, avec sa femme et sa fille aînée, qui seront déportées et assassinées à Auschwitz. Leurs deux enfants cadets, confiés à une amie, seront miraculeusement sauvés. Dans ses mémoires, Albert Flocon fait l'éloge des exilés, des métis, qui, vivant les contradictions de croyances opposées, renouvellent les manières de penser : « Il faut franchir les frontières pour apprendre ce que parler veut dire ». De l'Allemagne, il gardera en lui la souffrance, n'y retournant qu'en de rares occasions, faisant de la langue française sa seconde maison. De retour à Paris, en 1946, il obtient la nationalité française. Il adopte définitivement le nom de Flocon, son pseudonyme pendant la guerre (emprunté à sa grand-mère maternelle, française). Il découvre la gravure et se familiarise avec ses techniques. Il fonde le groupe Graphie avec Ubac, Fautrier, Germaine Richier, Villon, Boumeester, Fiorini, Goetz, Prébandier, Chastel, Courtin, Durand, Signovert, Vieillard, Vuillamy et Yersin. Il expose avec ce groupe et publie ses premiers livres. Il rencontre Paul Eluard, qui compose pour lui les poèmes de *Perspectives*^[17] et se lie d'amitié avec Gaston Bachelard qui écrira de nombreuses pages sur ses gravures (*Paysages, Châteaux*

16 Sur le climat de cette période, voir Lionel Richard, *D'une apocalypse à l'autre*, Paris, Bourgois, 1976 ; Walter Laqueur, *Weimar*, Paris, Laffont, 1978 ; *Paris-Berlin 1900-1933*, cat. expo., Paris, Centre Pompidou, 1978 ; Hildegard Brenner, *La politique artistique du national-socialisme*, Paris, Maspero, 1980.

17 Paul Eluard, *Perspectives, 10 poèmes sur 10 burins d'Albert Flocon*, Paris, Maeght, 1948.

en Espagne, *Traité du Burin...*^[18]. Il enseigne à l'École Estienne, puis, à partir de 1964, à l'École des Beaux-Arts de Paris. Il publie en 1961 *L'Univers des livres*, et met au point, avec son ami André Barre, les règles d'une perspective curviligne, à champ visuel complet^[19]. Il poursuit, parallèlement, une inlassable activité d'artiste, réalisant des centaines de tableaux, huiles, gouaches et aquarelles, remplissant des cahiers de dessins, de paysages flamboyants, de figures géométriques mêlées à des notes griffonnées à la plume ou au crayon. Lorsqu'on regarde cette production multiforme, on est intrigué par la pluralité des moyens employés, et par la constance des thèmes traités. Malgré l'étendue de son activité, Flocon ne s'est pas dispersé. Il est resté rivié à la feuille blanche, interrogeant, tour à tour, la main qui tient l'outil, l'outil et ses particularités, la tête qui dirige la main, les images qui habitent cette tête, les moyens qu'elle se donne pour les appréhender, l'espace à construire pour les représenter. Il y a, dans son approche, un souci permanent de réflexivité. Flocon cherche à rendre lisibles les procédés, à en déployer les logiques, même s'il lui faut, pour révéler, déformer et détruire. Dès ses premières gravures, il détourne le riche savoir de la taille-douce, se laissant entraîner dans le tourbillon des *Suites expérimentales*, altérant les techniques jusqu'à leur épuisement complet. Gaston Bachelard dira de ses gravures qu'elles sont abstraites-concrètes, les annexant « à tout ce qu'il aime au monde^[20] ». Contrairement à la plupart de ses condisciples du Bauhaus, Flocon n'a pas fondé son travail sur l'élémentarisme. Son abstraction implique manifestement un autre rapport à la modernité.

ESPACE SPHÉRIQUE ET BOÎTE OPTIQUE

Dans un article publié en 1989, Albert Flocon fait dériver la perspective curviligne, dont il est l'inventeur, des expériences théâtrales des années 1920 : il cite Andreas Weininger qui, avant même que

18 Gaston Bachelard, *Paysages, textes sur 18 burins d'Albert Flocon*, Paul Eynard Rolle, 1950 ; Gaston Bachelard, *Châteaux en Espagne, Textes sur 18 burins d'Albert Flocon*, Paris, Cercle Grolier, 1957 ; Gaston Bachelard, « Préface », dans Albert Flocon, *Traité du burin*, Paris, Blaizot, 1952.

19 André Barre, Albert Flocon, *La perspective curviligne*, Paris, Flammarion, 1968.

20 Gaston Bachelard, *Châteaux en Espagne*, op. cit.

Walter Gropius^[21] n'élabore son Théâtre total pour Erwin Piscator (1927), avait défini un Théâtre sphérique (1926). Flocon assimile le projet de Gropius à la « détestable idée wagnérienne de réunion des arts en un spectacle unique^[22] ». Cette critique, assez injuste, car Gropius avait imaginé avec générosité un objet fonctionnel au service du metteur en scène, révèle le système de valeurs d'Albert Flocon. La totalité expressive (Wagner) réduit autoritairement la liberté du spectateur. La totalité objective (Weininger) l'augmente, en lui offrant une meilleure appréhension de l'espace. Cette opposition rejoint ce que dit ailleurs Flocon du théâtre de Schlemmer, le seul vraiment significatif à ses yeux dans la constellation des expériences scéniques du Bauhaus. Shreyer, Molnar, Moholy-Nagy, Loew, Schmidt, Schawinsky rêvaient d'un théâtre moderne en rupture, soit expressionniste, soit entièrement mécanisé. Schlemmer, à l'inverse, recentre son propos sur la présence intemporelle de l'homme. Entre la scène qu'il préconise et celle, classique, du théâtre à l'italienne, il n'y a en apparence qu'une différence infime, qui constitue cependant un véritable abîme. Oskar Schlemmer densifie la boîte optique, et inscrit ses expérimentations dans le mouvement initié cinquante ans auparavant par les peintres, qui, en opacifiant la texture du tableau, ont affirmé sa condition surfacique. De même, rigoureusement géométrisé et densifié, le parallélépipède scénique de Schlemmer renforce sa condition volumique pour accueillir la figure humaine telle un matériau. Et c'est probablement cet espace-temps hyperdense qui est à l'origine de l'invention de Flocon. Mais la contribution de son école à l'émergence de la perspective curviligne ne se limite pas à ce seul aspect. La culture visuelle au sein du Bauhaus était en perpétuelle expansion, intégrant sans cesse des pratiques nouvelles. La photographie était entrée dans la vie quotidienne : « À tout moment, dès que l'éclairage le permettait, on voyait l'un ou l'autre en train de photographier [...] on braquait l'objectif vers le haut ou vers le bas, on prenait les choses de très près^[23] ». À Weimar, George Muche collait sa caméra devant des boules de verre, ce qui avait pour effet d'incurver l'espace photographié. Moholy Nagy et Funkat feront de même à Dessau^[24]. Mais avec la perspective curviligne, le corps de l'observateur est perçu en vision directe, et non plus en reflet. La perception de l'espace s'en trouve radicalement changée. En germe depuis des siècles (comme le suggèrent les tableaux de Van Eyck ou de Fouquet), cette perspective aurait pu être théorisée bien plus tôt, mais elle ne le fut pas, sans doute, parce qu'elle contrariait les habitudes visuelles séculaires. Avec la nouvelle

21 Sur Walter Gropius, voir Sigfried Giedion, *Walter Gropius*, Paris, Morancé, 1954 ; Giulio Carlo Argan, *Gropius et le Bauhaus*, Paris, Gonthier, 1979 ; Walter Gropius, *Apollon dans la démocratie*, Bruxelles, La Connaissance, 1969.

22 Albert Flocon, « Correspondances », *Inharmoniques*, Paris, IRCAM, juin 1989.

23 Albert Flocon, *Apprentissages*, op. cit., p. 107.

24 Jeanine Fiedler (éd.), *Photographie, Bauhaus*, op. cit.

géométrie, remarque Albert Flocon, l'incurvation des droites est compensée par l'avantage d'une proportionnalité accrue de la représentation de l'espace, et par une impression plus profonde et plus large de l'étendue. Il est vrai que le sort qu'a fait subir la peinture moderne à l'espace de représentation et l'intrusion massive de la photographie dans notre quotidien avaient préparé le terrain. La perspective curviligne s'inscrit, en outre, dans le vaste processus qui, des premiers panoramas aux géodes, tend à restituer la vision totale d'un espace total. Analysée par Paul Virilio, dans son ouvrage *La Machine de vision*, cette tendance historique apparaît comme l'un des traits les plus caractéristiques de la modernité^[25]. La perspective inventée par Flocon respecte « cette loi fondamentale de la perception visuelle qui veut que plus une même grandeur de l'espace réel s'éloigne de l'observateur, plus elle lui paraisse petite, et ceci dans toutes les directions. Elle renouvelle et enrichit par ses nombreuses possibilités l'analyse et la représentation du monde visible^[26] ». Qu'un ancien étudiant de Schlemmer, particulièrement cultivé, ait consenti un tel investissement intellectuel pour accéder à une meilleure appréhension de l'espace, n'est pas tout à fait un hasard. Tout contribuait, dans l'univers du Bauhaus, à dépasser la vision ordinaire pour expérimenter d'autres manières de voir. On peut noter une convergence entre le concept d'espace de Schlemmer et cette conscience que génère la perspective curviligne de la relativité du regard, qui relie cette machine optique qu'est l'œil au corps et au paysage alentour. Cette perspective est plus humaine, comme l'était le théâtre de Schlemmer, dans son rapport à l'espace et à l'acte de voir.

UNE NOSTALGIE DU MONDE

L'histoire d'une théorie se distingue, on le sait, de la théorie elle-même, dont la validité scientifique dépasse les conditions de son apparition. Une fois constituée, la théorie efface dans son harmonie le chaos de sa propre histoire. Il en est ainsi de la perspective curviligne, qui, indépendante de l'itinéraire de ses inventeurs, appartient à l'universalité des mathématiques. Mais Flocon, comme les peintres de la Renaissance, ne dissocie pas son travail de géomètre de ses expériences artistiques. Et que révèlent ses créations ? Des fragments de temps intimes figés dans l'espace du tableau. Le sujet actif se fond lui-même dans la représentation, et l'œil qui enregistre l'image affirme son appartenance à un corps.

25 Paul Virilio, *La machine de vision*, Paris, Galilée, 1988.

26 Albert Flocon, René Taton, *La perspective*, Paris, PUF, 1963, p.90-94.

Le temps de la vision affleure ainsi à la conscience. Le peintre ne rejette pas le monde derrière le cadre d'une fenêtre trop éloignée, il s'y absorbe dans une plus grande proximité. C'est au nom du réalisme que Flocon s'est engagé dans cette aventure (comme se voulaient réalistes les peintres impressionnistes). Mais alors que la plupart des artistes modernes ont dénoncé la perspective comme un artifice illusionniste, Flocon cherche quant à lui à en améliorer les performances en lui conférant le statut d'un point de vue global, mais rapproché, sur le monde. Tel est le paradoxe de cette géométrie : en étendant le champ visuel représenté, elle enferme l'espace dans une sphère. Et elle adopte, en plan, la forme close de l'ovale ou du cercle. L'observateur perçoit le monde dont il fait partie, mais sa perception réduit l'image de ce monde à sa condition d'être fini. On ne peut s'empêcher de penser ici à Hannah Arendt, qui voit dans l'époque moderne un monde aliéné, où l'homme, contrôlant tous les processus, où qu'il aille, ne rencontre que lui-même. Ces processus, après avoir dévoré l'objectivité solide du donné, ont fini « par retirer son sens au processus global qui leur donnait sens, et par agir comme l'espace-temps dans lequel ils pouvaient tous s'écouler et être ainsi délivrés de leurs conflits^[27] ». Dans cette situation d'aliénation radicale, ni l'histoire ni la nature ne sont plus concevables. Cette double disparition du monde a laissé derrière elle « une société d'hommes qui, privés d'un monde commun qui les reliait et les séparerait en même temps, vivent dans une séparation et un isolement sans espoir^[28] ». On décèle dans les tableaux de Flocon comme un ultime regret du monde, une nostalgie de cette fusion entre l'espace et les corps que permettait un long passé commun. Celui qui regarde semble désormais condamné au solipsisme. Sa vision l'enferme irrémédiablement dans une sphère. Les personnages de Flocon ont quelque chose d'une humanité antique, d'une humanité de toujours. Et même lorsqu'ils n'évoluent pas dans l'espace global, mais clos, de la perspective curviligne, ils semblent exprimer la perte d'un monde ancien qu'ils peuplaient de leurs rêves géométriques. Ils habitaient alors l'Arcadie des corps platoniciens, dans un état de conscience tranquille, vivant dans un cosmos où la connaissance en devenir ne menaçait pas encore l'univers de sa domination^[29]. Flocon, on l'aura compris, prolonge la figure de l'intellectuel humaniste, dont la présence sur la scène moderne semblait avoir été définitivement écartée. Son savoir le place, sans qu'il l'ait cherché, sur le terrain des Renaissants, dont il poursuit les travaux restés inachevés. Aussi ne faut-il pas s'étonner que ce graveur familier des livres anciens ait choisi pour compagnons de route des hommes tels que Dürer, Amann, Bosse ou Callot^[30]. De son

27 Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1991, p. 119.

28 *Ibid.*, p. 120.

29 Albert Flocon, *En corps, 12 lithographies aux deux crayons et 12 apologues*, Atelier de Saint-Prex, 1980.

30 Albert Flocon, *L'œil du graveur*, cat. expo., Paris, La Conciergerie, 1985.

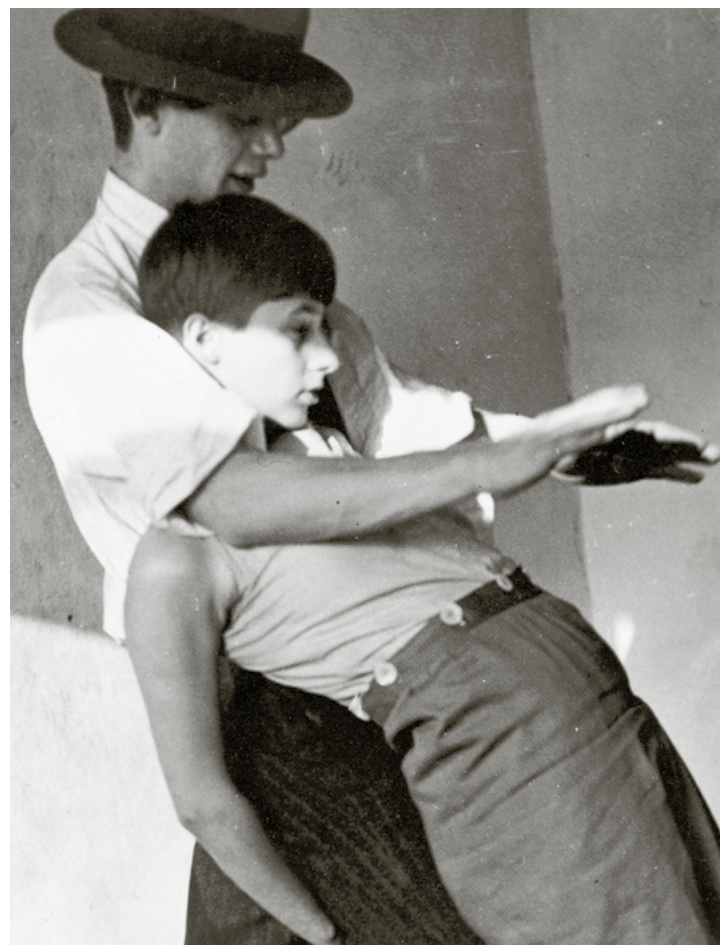
maître Oskar Schlemmer, il a retenu la finesse d'esprit, la rigueur, mais aussi l'humour, le sens de la fête, de la vie, l'intelligence de la justesse, cette richesse intérieure de l'artiste qui veut conduire son art avec exactitude. Son œuvre, dont on ne saurait séparer les multiples strates, de l'abstraction mathématique au travail concret du graveur, transporte une poétique ineffable, qui trouve son origine dans ce creuset de Dessau, où s'est formée une grande part de notre identité contemporaine.

68

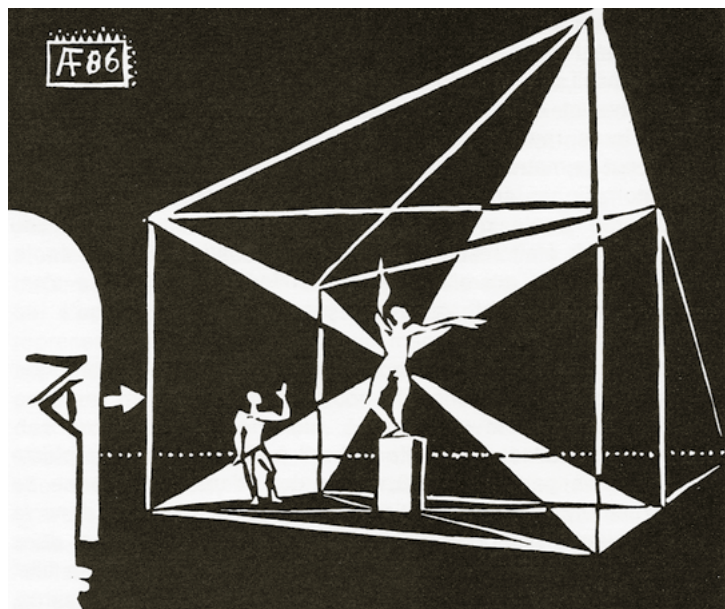
ALBERT FLOCON-MENTZEL

JOSEPH ABRAM

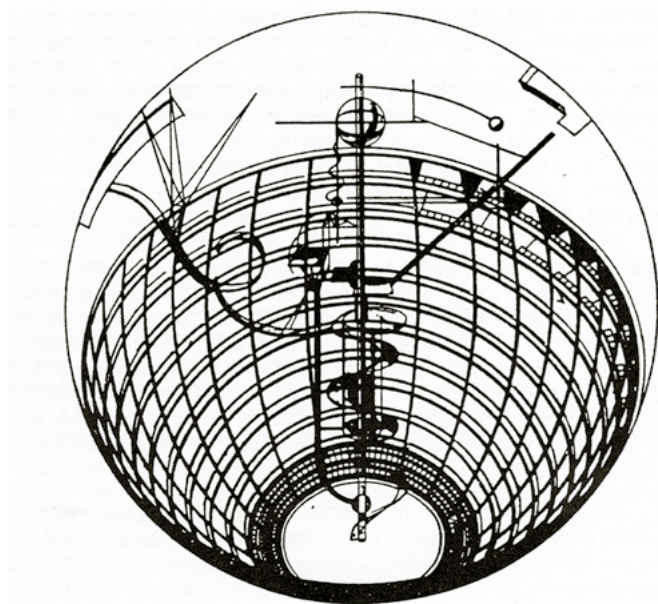
69



Albert Mentzel et Charlotte Rotschild au Bauhaus de Dessau. Photo : Etel Mittag-Fodor, 1929. Source : Jeanine Fiedler (ed.), *Photographie Bauhaus 1919-1933*, Berlin, Bauhaus-Archiv, 1990, p. 164.



Albert Flocon-Mentzel, *Un théâtre d'avant la parole*, linogravure, 1986.
Source : *Scénographies au Bauhaus*, Paris, Atelier du nombre d'or, 1987, p. 37.



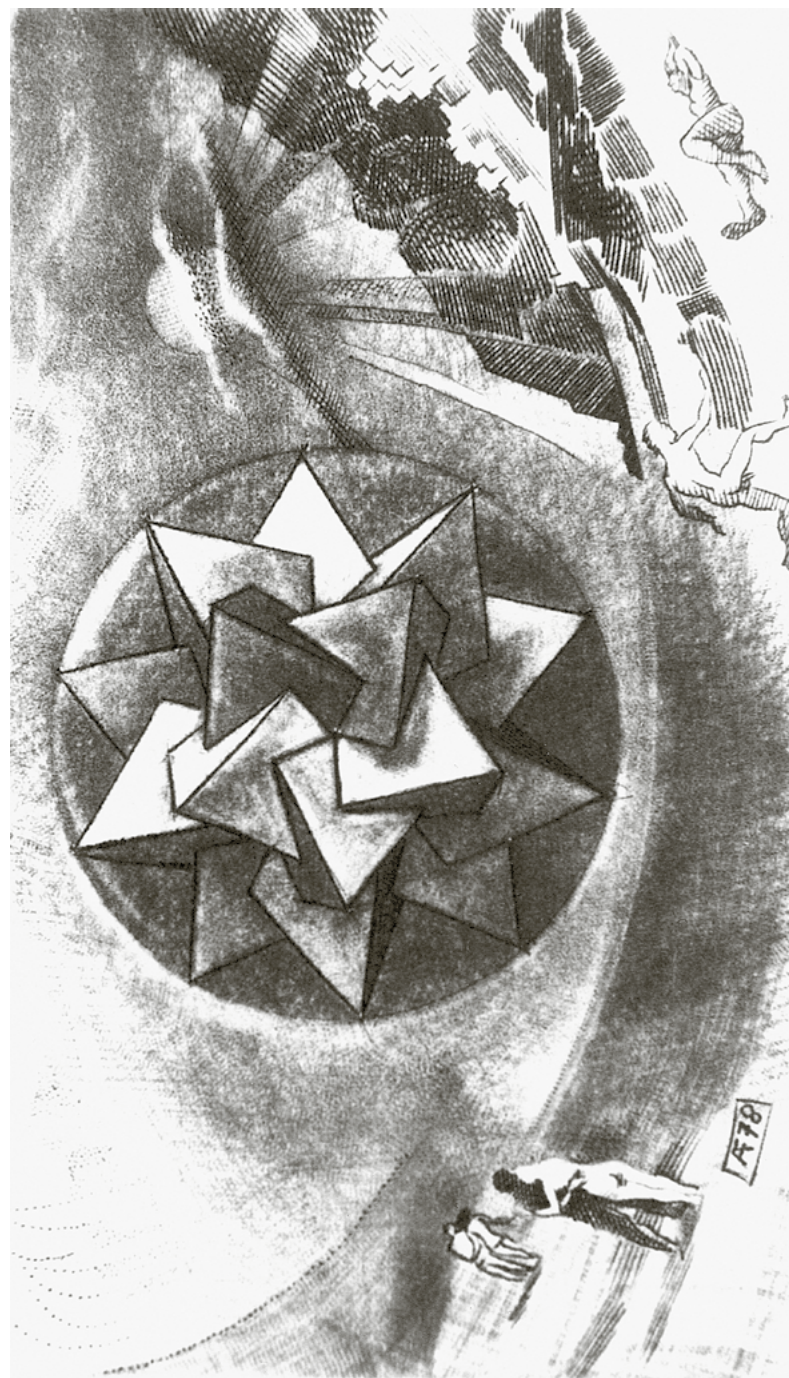
Andreas Weinger, *Théâtre sphérique*, Bauhaus, 1926.
Source : *Revue VH 101*, n°7-8, Paris, éditions Esselier, 1972.

70

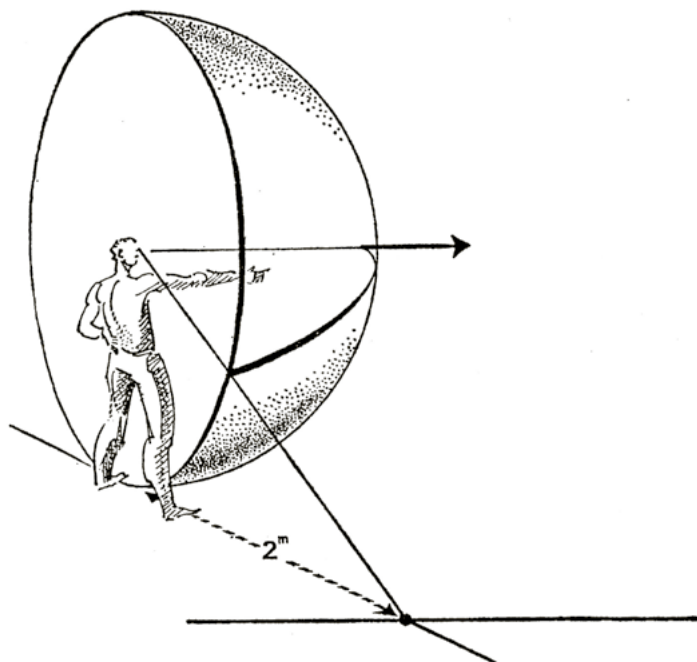
71

ALBERT FLOCON-MENTZEL

JOSEPH ABRAM



Albert Flocon-Mentzel, *Cinq tétraèdres*, burin, 1984. Source : Albert Flocon, *12 Caprices*, Paris, Atelier du nombre d'or, 1984.



Albert Flocon-Mentzel, *La perspective curviligne, demi-sphère visuelle*, 1968.
Source : Albert Flocon et André Barre, *La perspective curviligne*, Paris, Flammarion, 1968.



Albert Flocon dans son appartement de la rue de Seine à Paris.
Photo : Joseph Abram, 1992.

ANA CHATELIER

74

75

DES ENSEIGNEMENTS
BAUHAUS DANS LES UP ?

LES ENSEIGNANTS LATINO-AMÉRICAINS ET LA CIRCULATION DE PÉDAGOGIES

76

ANA CHATELIER

DES ENSEIGNEMENTS BAUHAUS
DANS LES UP ?

77

Il y a de cela un siècle, le Bauhaus est fondé à Weimar. Treize ans plus tard, l'école, s'étant déplacée entre temps à Dessau, ferme ses portes, et ses membres se dispersent sur l'ensemble du globe. Au sein des structures de formation de leurs villes d'accueil, certains s'engagent au renouvellement de l'enseignement de l'architecture. En effet, le démantèlement de l'école allemande (1932-1933) est à l'origine d'un exode important d'enseignants et d'étudiants. Se pose alors la question de la circulation des modèles pédagogiques, des héritages ou des influences. Dans le cadre des institutions françaises, l'enseignement de l'architecture a-t-il été heurté, au cours de son histoire, par les théories pédagogiques mises en place par les maîtres du Bauhaus, ou par celles reprises et développées par leurs disciples ?

Nous n'avons pas connaissance d'empreintes Bauhaus dans le système d'enseignement de l'École des Beaux-Arts, qui détenait le monopole de la formation des architectes jusqu'à 1968^[1]. Mais à partir de la dissolution de la section d'architecture, provoquée par les soulèvements de mai, on peut constater la recherche de pédagogies nouvelles, et l'emprunt de méthodologies faisant référence à l'école allemande. Tony Côme, dans son ouvrage sur l'Institut de l'environnement^[2], trace une ligne de parenté entre ce dernier, établissement né dans ce même contexte d'effervescence des années 1970, et l'école la Hochschule für Gestaltung (HfG) à Ulm, et donc, de manière indirecte, avec le Bauhaus^[3]. Au sein des Unités pédagogiques d'architecture (dites UP), on observe également des exercices plastiques aux teintes Bauhaus, parfois utilisés au service du projet. Jean-Pierre Mahuzier^[4] à Rennes, Adriana Araneda^[5] à UP6, ou encore Henri Ciriani^[6] à UP7 puis UP8, semblent être des passeurs de certaines théories de l'école allemande. Si ces trois acteurs n'appartenaient pas au même « réseau » d'enseignants, ils possédaient néanmoins un point commun : leur

- 1 À quelques exceptions près : par exemple, l'École des arts décoratifs a formé des architectes jusqu'à 1941, selon les recherches de Florence Lafourcade dont la thèse s'intitule *L'Apport de l'École nationale supérieure des arts décoratifs à la formation des architectes (1831-1941)*.
- 2 Tony Côme, *L'Institut de l'environnement : une école décroisée : urbanisme, architecture, design, communication*, Paris, B42, 2017.
- 3 Notamment, car d'anciens maîtres de la Bauhaus ont été invités à enseigner au sein de l'établissement (par exemple Walter Gropius, Johannes Itten ou Josef Albers).
- 4 Jean-Pierre Mahuzier (1952-2013) a été formé à l'école d'architecture de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- 5 Adriana Araneda, née en 1935 à Santiago du Chili, a été formée à la Universidad de Chile. Elle a consacré la majeure partie de sa carrière à l'enseignement de l'architecture à l'école d'architecture de Paris La Villette (UP6), tourné notamment vers la plastique et le paysage.
- 6 Henri Ciriani, né en 1936 à Lima, a été formé à la Universidad Nacional de Ingeniería. Connu notamment par sa pédagogie au sein des écoles d'architecture et pour avoir formé « l'école UNO » à UP8, il a également réalisé de nombreuses constructions, au sein de l'AUA (atelier d'urbanisme et d'architecture) puis avec sa propre agence à partir de 1976.

appartenance territoriale. Tous trois sont latino-américains, et tous trois ont été formés dans des facultés d'architecture de leurs pays d'origine. Emportent-ils ces théories Bauhaus depuis leurs années de formation en Amérique latine ? Comment les adoptent-ils et les réinterprètent-ils dans le milieu des UP françaises ?

Ces interrogations nous invitent à dessiner partiellement les trajectoires des enseignements issus du Bauhaus. À défaut de révéler des facettes de l'histoire de cette école, transformée en mythe, cette recherche a pour ambition d'ouvrir des pistes sur le voyage de certaines pédagogies, et sur leur traduction et leur réception dans le champ de l'architecture.

DES ENSEIGNEMENTS AUX TEINTES BAUHAUS AU SEIN DES UP

Au sein de l'école du Bauhaus, ont été mis en place un certain nombre d'exercices, appliqués de manière récurrente d'une année sur l'autre. On pense notamment aux cours préliminaires, ou *Vorkurs*, dispensés à l'origine par Johannes Itten, développés par la suite par Moholy-Nagy, puis par Josef Albers. La réinterprétation de ces méthodes pédagogiques, du fait de leurs objectifs mêlant observation et expérimentation, est la plus évidente à identifier dans les enseignements des architectes latino-américains.

À UP6, certains exercices de première année, au sein de ce que l'on appelait les « groupes d'accueil », font écho aux cours préliminaires de l'école allemande. En effet, Adriana Araneda, depuis son recrutement en 1975, a mis en place une série d'exercices avec des plasticiens de l'UP^[7], jouant sur les couleurs, les ombres, les rythmes, les matières... Ces énoncés rappellent indéniablement les chapitres du livre de Johannes Itten *Design and form*^[8], publié pour la première fois en 1963.

Au cours de l'une de nos rencontres^[9], Adriana Araneda, retrouvant en notre compagnie des diapositives de rendus de ses

78

7 Entre autres, Esther Gorbato, Danielle Obled, Remigio della Valle.

8 Johannes Itten, *Design and form*, New York, Van Nostrand Reinhold, 1975.

9 Entretien avec Adriana Araneda en juin 2018.

79

DES ENSEIGNEMENTS BAUHAUS
DANS LES UP ?

ANA CHATELIER

étudiantes et étudiants, les commente en les scrutant à la lumière d'une ampoule. Parmi ces exercices figurent des pratiques qui traduisent la volonté de faire émerger une liberté créatrice. Après avoir déroulé des feuilles blanches de grand format dans l'espace de la salle de classe, l'architecte chilienne lançait, depuis son lecteur CD, une musique rythmée, comme la « *missa luba* ». Elle demandait alors aux étudiants de s'exprimer en cadence, pinceaux en main, sur ces supports horizontaux (voir p. 85-87). Dans cette même démarche — confronter l'étudiant au mouvement de son propre corps —, elle proposait de jouer sur la fluidité de la peinture : une grande quantité de couleurs est déposée à une extrémité d'un support. Par la mise en mouvement de ce support, des formes émergent, s'interpénètrent, créant des teintes nouvelles et des directions spatiales.

D'autres travaux témoignent d'un intérêt pour les ombres : distribuer des clous sur des planches de polystyrène pour observer les rythmes et formes dessinées par les ombres portées de ces derniers, construire des volumes simples et en peindre des faces ou sous-faces afin d'expérimenter subtilement les ombres colorées. De la même manière, les exercices autour de l'arbre, mettant en scène un élément vertical arborescent devant une surface recouverte de motifs, invitaient l'étudiant à penser les ombres, mais également à réfléchir sur la notion de filtre et de profondeur de champ.

Enfin, pour amener les étudiants à la compréhension de l'espace en trois dimensions, un cours leur permettait de créer des installations spatiales à échelle 1 au sein de l'école, en utilisant le matériel qui se trouvait à portée de main : chaises, tables, planches de carton, tissu...

La pédagogie active menée par cette enseignante révèle l'ambition d'offrir aux étudiants des outils de composition spatiale, applicables à différentes échelles : ce sont les mêmes matériaux (masses, ombres, lumières, couleurs...) qui permettent de dessiner des jardins urbains dans les ateliers de projet qu'elle mène dans les années supérieures.

Dans le cas des ateliers de projets de troisième année, encadrés par Henri Cirani à UP7 puis à UP8, la capacité d'observation est également un enjeu de premier plan. Néanmoins, celle-ci n'apparaît pas comme le but de l'exercice, mais comme un élément requis pour répondre aux exigences de l'énoncé. En 1978, est publié dans le numéro 5 du journal des étudiants d'UP7^[10], « Dupé », un dossier sur l'enseignement de Henri Cirani, concernant les exercices de l'image et de l'hypothèse (voir p. 88-89). Dans les deux ateliers, le projet se construit à partir d'un objet existant : un mot ou une phrase d'une part, un tableau ou une photographie d'autre part.

10 Henri Cirani, « Dossier : pratique du projet d'école. L'image-l'hypothèse, un atelier d'UP8 ; enseignant H. Cirani », *Dupé*, n°5, novembre-décembre 1978, p. 16-24.

C'est l'analyse de ces objets qui va permettre la définition de caractéristiques spatiales et la fabrication de programmes concrets. Du côté de l'image, les premières étapes de l'exercice reprennent exactement celles mises en place par Vassily Kandinsky^[11]. Il s'agit d'analyser une perspective, d'en tirer les lignes directrices pour cheminer vers l'abstraction. Dans l'atelier d'Henri Ciriani, l'étudiant essaie de trouver les lignes directrices de l'image, préalablement choisie, au travers de différents moyens techniques (dessins, collages, peintures...). Lorsque l'étudiant a défini ces lignes, il doit les développer en trois dimensions : l'image doit pouvoir se lire dans une coupe, dans un plan, ou dans une axonométrie.

Malgré des rendus semblant résulter d'un apprentissage formel, l'objectif de cette pédagogie n'est pas d'acquérir des codes esthétiques, mais de fabriquer des processus de composition architecturale. « En démystifiant la création pour n'en retenir que sa nécessaire banalité, il est possible d'aborder, à travers des exercices précis, l'enseignement de la "projection" »^[12].

Adriana Araneda et Henri Ciriani sont issus de la même génération, mais ils sont associés à des pôles universitaires distincts : ils ont étudié et enseigné respectivement à la Universidad de Chile et à la Universidad Nacional de Ingeniería de Lima, à partir de la deuxième moitié de la décennie 1950^[13]. Leur première expérience pédagogique s'engage en tant qu'assistants, auprès de Carlos Martner dans le « bloc plastique » pour l'une, et d'Adolfo Cordova, dans le « taller básico »^[14], pour l'autre. Ces facultés ou ces enseignants auraient-ils un lien avec l'école allemande ?

Afin de retracer la circulation de pédagogies Bauhaus, et saisir l'impact qu'elles ont pu avoir sur certains pôles de formation latino-américains, définissons qui sont les éventuels passeurs^[15], et quel est leur lieu de transmission.

- 11 Dans le cadre du cours préliminaire, second semestre 1922-1933 selon le catalogue de l'exposition *Bauhaus*, Musée national d'art moderne, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2 avril-22 juin 1969.
- 12 Henri Ciriani, *op.cit.*, p. 16.
- 13 Le départ d'Adriana Araneda est la conséquence du coup d'état militaire en 1973. Elle devient enseignante à UP6 en 1975. Henri Ciriani voyage en France en 1964, il est recruté en 1969 à UP7.
- 14 Nom donné aux premières années de formation.
- 15 Ou « médiateurs » pour reprendre les termes de Michel Espagne dans Michel Espagne, Valérie Gérard, « Transferts culturels », *Revue Sciences/Lettres*, 01.2013, <https://journals.openedition.org/rsi/82>

LES PASSEURS DE THÉORIES BAUHAUS SUR LE SOL LATINO-AMÉRICAIN

Les flux de théories qui partiraient d'un enseignement initié au Bauhaus pour se déplacer géographiquement dans d'autres institutions sont plutôt complexes. Il y a, en effet, différents degrés de transfert qui impliquent une proximité fluctuante par rapport aux doctrines initiales, d'un cas de circulation à un autre. Très schématiquement, on pourrait évoquer trois degrés de circulation.

Il y a, par exemple, un premier degré qui est la visite d'un membre du Bauhaus dans l'établissement de formation. Aussi proche est-il des théories initiées au Bauhaus, ce premier degré suppose également des déformations, notamment l'apparition de teintes nouvelles, dues à une implantation dans des contextes nouveaux^[16]. Dans cette division, on retrouve Hannes Meyer : installé au Mexique à partir de 1938^[17], il s'implique dans l'enseignement de la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura de México, et participe à la création d'un Institut de Planification et d'Urbanisme. On trouve également Josef Albers. Émigré aux États-Unis, Josef Albers enseigne de 1933 à 1949 au Black Mountain College, puis à Yale de 1950 à 1959. Ses fréquents voyages en Amérique latine alimentent la passion qu'il entretient, avec son épouse Annie Albers, pour l'art précolombien^[18]. En 1953, il est invité au Chili et au Pérou pour dicter l'enseignement préliminaire qu'il donnait au Bauhaus. À la Pontificia Universidad Católica (dite PUC, Chili)^[19], ses leçons seront en partie reprises par des enseignants de la faculté.

Le deuxième degré concerne les personnes ayant été proches des maîtres du Bauhaus, ou ayant effectué un passage dans cet

- 16 La majorité des membres étudiés dans cet article est passée par l'Union soviétique ou par les États-Unis avant de voyager en Amérique latine.
- 17 Georg Leidenberger, « Todo aquí es vanguardista : el arquitecto Hannes Meyer en México, 1938 a 1949 », dans Laura Rojas, Susan Deeds (éd.), *México a la luz de sus revoluciones*, México, D.F, El Colegio de México. Centro de Estudios Históricos, 2014.
- 18 Brenda Damilowitz (éd.), *Anni y Josef Albers : viajes por Latinoamérica*, cat. expo. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (exposition du 14 novembre 2006 au 12 février 2007), Madrid, 2006.
- 19 Hugo Palmarola Sagredo, *Cartografía del curso preliminar : Josef Albers y Chile*, Santiago de Chile, Universidad Andres Bello, 2008.

établissement. On peut citer deux étudiants de l'école allemande : Tibor Weiner, disciple de Hannes Meyer et qui faisait notamment partie de la « brigade Meyer^[20] » en URSS, et Paul Linder. Le premier emménagera en 1939 à Santiago du Chili, et sera appelé en 1946 par un groupe d'étudiants de la Universidad de Chile (dite UCH, pôle où a été formée Adriana Araneda) pour concevoir une réforme radicale de l'enseignement de l'architecture^[21]. Le deuxième, après un séjour en Espagne, s'implantera en 1938 à Lima^[22]. Il deviendra enseignant à la faculté d'architecture, de la Universidad Nacional de Ingenieria (dite UNI), établissement où a étudié Henri Ciriani en 1945.

Dans cette catégorie, on peut également ajouter le cas d'un étudiant de Walter Gropius, émigré en mars 1937 aux États-Unis et qui enseignera à Harvard. Cet étudiant est Emilio Duhart, architecte de notre corpus d'étude, car enseignant à UP7 de 1971 à 1985, et acteur dans le processus de réforme de la faculté de la PUC en tant qu'enseignant dans les années 1950. Il étudiera de 1942 à 1945 auprès de Walter Gropius, pour compléter ses études menées au Chili.

Le troisième degré représente tous les flux indirects : au-delà de la présence physique des membres du Bauhaus, des transferts s'opèrent par le biais de circulations de publications, de récits de voyage... Pour ce troisième degré, nous pouvons émettre des hypothèses qui ont pour ambition de révéler la réceptivité ou l'ouverture sur l'extérieur du champ de l'architecture des pays latino-américain. D'une part, le XX^e siècle représente le départ de réflexions sur l'essence de l'architecture. On observe la naissance de la figure de l'architecte (architecte-artiste ou architecte-projeteur), au détriment de celle de l'ingénieur, avec notamment la création d'écoles d'architecture au sein des universités latino-américaines. Et cette transformation de la profession est à l'origine de réflexions sur l'identité architecturale propre à ces pays, réflexions alimentées par les débats internationaux : on s'interroge sur l'authenticité d'une architecture locale au travers des typologies issues de l'architecture coloniale, de l'architecture indigène et de l'architecture moderne^[23]. D'autre part, on constate une certaine perméabilité entre les pays latino-américains : les idées circulent d'une entité

nationale à une autre, notamment grâce à une série de congrès panaméricains d'architecture et d'urbanisme^[24].

Que ce soit de manière directe ou indirecte, quel est l'impact de cette diffusion sur l'enseignement de l'architecture en Amérique latine ? Quels concepts ou théories se déplacent avec l'étiquette Bauhaus ? La difficulté de cette recherche réside dans la popularité du terme Bauhaus, qui embrasse des significations variées. En effet, de nombreux écrits liés à l'histoire de l'architecture font référence au Bauhaus, sans réellement identifier un des courants de pensée de l'école allemande. Il semblerait que le modèle Bauhaus soit parfois invoqué comme une figure conceptuelle — comme le nomme Wiebke Keim^[25] — qui manifesterait une position intellectuelle plus qu'une connaissance approfondie du milieu. En effet, le modèle pédagogique de l'école allemande est souvent présenté comme le seul modèle alternatif au système hégémonique Beaux-Arts. Il est, de manière générale, ramené au Bauhaus, ce désir radical de changement. Aussi éloigné qu'il puisse être de la structure de l'établissement d'origine, l'emploi du terme Bauhaus suppose une réorganisation du champ disciplinaire par l'apport d'une perspective nouvelle. Et ce dessein s'exprime sous des formes diverses, avec, parfois, des positionnements politiques ambigus. Dans l'histoire de l'enseignement de l'architecture en Amérique latine, nous avons identifié trois significations du terme Bauhaus, dans l'idée de filiation : une référence philosophique (« l'esprit Bauhaus », c'est-à-dire la création d'une communauté réunie autour de la création), une ligne de parenté dans la structure de l'établissement (un découpage pédagogique qui s'apparente à l'une des trois formes du Bauhaus^[26]), un courant de pensée interne à l'école^[27] (un enseignement ciblé, reproduit ou réinterprété dans l'enseignement de l'architecture). Et ces trois sens, donnés aux transformations des systèmes pédagogiques des facultés latino-américaines, peuvent être articulés aux degrés de transfert présentés plus haut.

20 Nom donné au groupe d'anciens étudiants du Bauhaus qui ont accompagné Hannes Meyer dans son voyage en URSS pour travailler sur l'urbanisation des villes soviétiques.

21 Daniel Talesnik, « Tibor Weiner y su rol en la reforma : Una re-introducción », *Revista de arquitectura*, 12/14, 2006, p. 64-70.

22 Joaquín Medina Warmburg, « Paul Linder: arquitecto, crítico, educador. Del Bauhaus a la escuela nacional de ingenieros del Perú », *Ra : revista de arquitectura*, 6, 2004, p. 71-82.

23 Max Aguirre, *La arquitectura moderna en Chile (1907-1942) revistas de arquitectura y estrategia gremial*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2012.

24 On pense notamment au *Congreso panamericano de arquitectos*, congrès itinérant qui se tient régulièrement dans les capitales américaines depuis la première rencontre de Montevideo en 1920.

25 Wiebke Keim, « La circulation internationale des savoirs en sciences sociales Facteurs pertinents d'acceptation et de rejet des textes voyageurs », *Revue d'anthropologie des connaissances*, 10-1 n1, mars 2016, p. 1-41.

26 Trois formes car trois établissements successifs, voir Lionel Richard, *Comprendre le Bauhaus : un enseignement d'avant-garde sous la République de Weimar*, Gollion, Infolio, 2019.

27 Jacques Aron, *Anthologie du Bauhaus*, Bruxelles, Daniel Devillez éditeur, 2000.

LA RÉCEPTION DE THÉORIES BAUHAUS AU SEIN DES PÔLES DE FORMATION LATINO-AMÉRICAINS

84

Le voyage des passeurs et des idées sur le sol latino-américain est à l'origine de transformations des systèmes d'enseignement, avec une concentration de réformes dans les décennies 1940-1950. Si nous reprenons les trois significations identifiées, les pôles de formation évoluent dans des processus distincts. Un premier type d'impact de la circulation des théories serait la reconfiguration progressive du champ de l'architecture. Par exemple, la transformation du système pédagogique de la faculté d'architecture de la UNI, à Lima, est à la fois la cause et la conséquence du recrutement de Paul Linder. En effet, celui-ci est appelé à rejoindre l'équipe enseignante dans le contexte de la réforme de 1946. Et il participe à son évolution par des apports propres, notamment par la mise en place de cours sur l'Esthétique et la Philosophie de l'Art^[28]. Selon Syra Alvarez Ortega, son enseignement s'appuyait en partie sur les travaux de Moholy-Nagy et de Kandinsky.

Cette mutation de l'enseignement est portée en grande partie par un groupe d'enseignants et d'étudiants appelé *Agrupación espacio*, dont le manifeste a été publié dans la revue *Arquitecto Peruano* en 1947^[29]. Est signataire, entre autres, Paul Linder, mais également Luis Miro Quesada^[30] et Adolfo Cordova, cité plus haut. Ce texte est avant tout un appel aux architectes qui désirent révolutionner l'architecture. Il s'agit de rechercher une architecture actuelle, qui réponde à l'homme contemporain, de lutter contre les entraves — soit les académismes et le folklorique péruvien —,

- 28 Syra Alvarez Ortega, *La formación en arquitectura en el Perú: antecedentes, inicios y desarrollo hasta 1955*, Lima, Universidad Nacional de Ingeniería, 2006.
29 *Arquitecto Peruano*, n° 119, Année XI, Lima, juin 1947, publié de nouveau dans *De arquitectura*, n°1, Santiago du Chili, 1990.
30 Architecte et théoricien péruvien, auteur du livre *Espacio en el tiempo: la arquitectura moderna como fenómeno cultural*, Pérou, Impresiones y Publicidad, 1945.

85

DES ENSEIGNEMENTS BAUHAUS
DANS LES UP?

ANA CHATELIER

de former une conscience architectonique-sociale centrée sur les besoins de l'homme. On retrouve un certain nombre d'expressions faisant écho aux écrits de Walter Gropius : « architecture comme art de synthèse », « homme total », « architecture totale »...

Du côté de la PUC, au Chili, la nécessité d'un renouveau de l'enseignement se fait sentir dans la deuxième moitié de la décennie 1940. Une série de réformes (1947, 1949, 1952) va permettre d'intégrer des pédagogies Bauhaus. Selon Cristobal Molina Baeza^[31], les réformes s'enrichissent des expériences menées dans d'autres pôles de formation architecturale, avec l'analyse de rapports sur l'enseignement à la UCH, au Brésil, ou encore au Bauhaus. Il est difficile de mesurer l'ampleur de la transposition de modèles pédagogiques issus du Bauhaus. Néanmoins, on peut en observer une application concrète dans l'atelier intitulé « Composition pure », encadré par Alberto Cruz et Alberto Piwonka en 1947^[32], qui reprend précisément les *Vorkurs*. Josef Albers, invité sans doute pour consolider le transfert, encadre ce même atelier en 1953, avec Alberto Piwonka. Ce dernier développera cet atelier, avec ses propres variations, pendant environ une quinzaine d'années.

Un deuxième type d'impact serait la transformation radicale d'un système d'enseignement existant. En 1952, la faculté d'architecture de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (dite PUCV, Chili), est reprise en main par un groupe d'architectes et d'artistes, introduit par Alberto Cruz (cité plus haut). Le cours préliminaire du Bauhaus est repris et développé à une échelle plus vaste. En effet, une pédagogie constructivo-ludique se met en place et devient l'identité de cet établissement^[33]. Un des projets remarquables de cette école est la *Ciudad abierta*, ou ville ouverte de Ritoque : enseignants et étudiants construisent de leurs propres mains, et de manière organique, les lieux d'habitation des enseignants, des assistants, les espaces de promenades et de rencontres... Loin d'être une réplique de l'école allemande, la PUCV a adopté surtout une philosophie Bauhaus : celle de constituer une communauté autour de la construction^[34]. Un des points de divergence réside notamment dans la définition de l'architecture qui s'insère dans une perspective régionale. En effet, les intellectuels à l'origine de cette école mettent au cœur de l'exercice le contexte géographique latino-américain. Par des traversées (appelée phalènes), et des actes poétiques qui mêlent liberté créatrice

- 31 Cristobal Molina Baeza, *Alberto Piwonka Ovalle : en el cruce de las ideas de la modernidad en Chile*, Santiago, ARQ Ediciones, 2018.
32 *Ibid.*
33 María Berrios, « Arquitecturas invisibles y poesía de la acción », dans *Desvíos de la deriva : experiencias, travesías y morfologías*, cat. expo. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (exposition du 5 mai au 23 août 2010), Madrid, 2010.
34 Universidad Católica de Valparaíso (Chile). Escuela de Arquitectura, *Fundamentos de la Escuela de Arquitectura Universidad Católica de Valparaíso*, Valparaíso, Consejo de Rectores de las Universidades Chilenas, 1971.

et observation, se lit le désir de se réapproprier le territoire en l'habitant.

La UCH, située à un peu plus de 100 km de la PUCV, est un autre exemple de table rase de l'enseignement. La réforme de 1946 qui s'y tient est un exemple significatif de l'impact des migrations des membres de la Bauhaus sur le sol latino-américain. En effet, les étudiants de la faculté d'architecture font appel à Tibor Weiner, représentant la facette « rouge » du Bauhaus^[35], pour dessiner un nouveau plan d'étude pour la faculté. Élaborée de manière collective, la nouvelle organisation de l'enseignement de l'architecture se divise en quatre « blocs » : plastique, technique, sociologique et philosophique. Le cœur de l'apprentissage se fait au sein de l'atelier, intitulé « élémentaire » pour le premier cycle, et « central » pour le deuxième cycle^[36]. L'architecture intégrale est le nom qu'ils donnent à cette nouvelle formation professionnelle, et le schéma conceptuel qu'ils appliquent se dessine sous la forme d'un triangle reliant l'homme, la nature et la matière. Un parallèle peut être fait avec le Bauhaus dans le lien qu'entretient cette institution à la production : il existait, au sein de la faculté, un département de construction, dans lequel les étudiants concevaient et réalisaient des commandes publiques de l'État ou de l'Université^[37].

Ces quelques exemples ont pour ambition d'ouvrir des pistes sur l'introduction de théories Bauhaus au sein des UP au travers d'enseignants latino-américains. Ces formes réinterprétées, resémantisées, sont encore présentes au sein des écoles d'architecture : nous pensons notamment aux exercices de Henri Ciriani, perpétués à l'école de Paris-Belleville et reproduits tels quels par un certain nombre de ses disciples.

D'autres histoires institutionnelles, du côté latino-américain, seraient à développer et d'autres filiations plus subtiles, du côté des UP françaises, restent à définir. Des architectes, issus des facultés présentées, ont en effet conçu des ateliers de projets dans les UP : peut-on reconnaître dans les enseignements de Fernando Montes ou de Emilio Duhart des leçons de l'école allemande ou des influences des membres installés aux États-Unis ?

Ce travail pourrait aussi se poursuivre par des recherches sur les migrations depuis l'école d'Ulm^[38]. En effet, certains membres comme Max Bill, Tomás Maldonado ou Giu Bonsiepe

35 Daniel Talesnik, « The Itinerant Red Bauhaus, or the Third Emigration », thèse en histoire et théorie de l'architecture, New York, université Colombia, 2016.
 36 *Fundamentos Conceptuales de la reforma*, dossier issu des archives d'Abraham Schapira, transmis par Daniel Talesnik.
 37 Carlos Martínez Corbella, « L'Université chilienne : une fois de plus : mort à l'intelligence ! », *Europe*, 570, octobre 1976, p. 59-76.
 38 Verónica Devalle, « América Latina, la otra sede de la hfg-Ulm », *RChD : creación y pensamiento*, 1, 2016, p. 53-63.

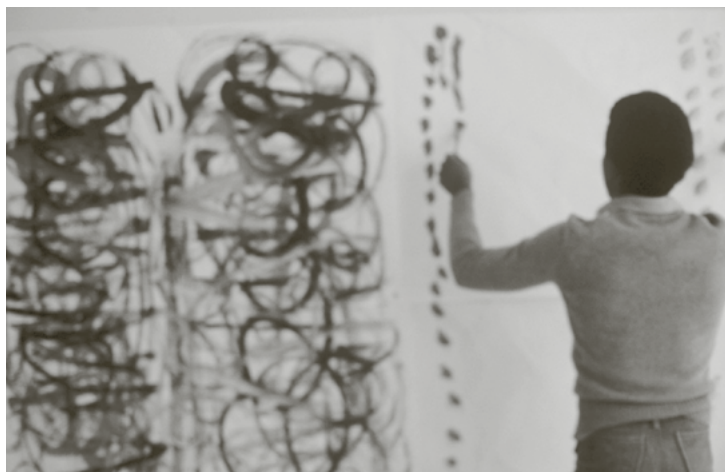
ont également voyagé ou travaillé en Amérique latine^[39]. Si nous considérons l'Institut de l'environnement comme la tentative de prolongement de l'école d'Ulm à Paris, s'ouvrent dans cette direction de nouveaux chantiers de recherches possibles. Par exemple, Eduardo Gaggiano, architecte argentin, a été directeur de l'Institut avant d'être transféré à UP6, au moment de la fermeture des locaux. Peut-il être à l'origine de transferts dans l'enseignement de l'architecture en France ? De plus, existe-t-il des adaptations de pédagogies Bauhaus qui seraient le fruit d'autres formes de transferts théoriques, au-delà du cercle institutionnel ?



39 Tomás Maldonado a notamment donné des conférences dans La Escuelita, école d'architecture alternative qui a existé de 1976 à 1981 à Buenos Aires (*La Escuelita : 5 años de enseñanza alternativa de arquitectura en la Argentina, 1976/1981*, Buenos Aires, Espacio Ed., 1981).



88



DES ENSEIGNEMENTS BAUHAUS
DANS LES UP?

ANA CHATELIER

89



Ci-dessus et pages précédentes :
Exercices rythmiques d'Adriana Araneda à UP6, années 1970 et 1980.
Photos : Adriana Araneda.

Manipulation formelle à partir d'un programme (choix parmi des petits équipements présentant un nombre limité de contraintes fonctionnelles) permettant une lecture claire de l'ensemble (image unitaire). Hypothèse de base : l'étudiant choisit une image pour ses valeurs visualisables de forme et de figure, le choix étant libre, hors du champ architectural, même connoté. On procède ensuite à l'analyse de cette image par la décomposition en parties, par la réduction des signes, par une structuration géométrique complexe ou simplifiée, par une analyse formelle précise, ou par analogie. L'étudiant se familiarise donc avec le vocabulaire formel. Un organigramme ayant été rapidement établi, des essais (2) permettront de faire correspondre l'image à une des représentations du projet : le plan ou le plan de référence, une coupe, une façade, la toiture, l'espace intérieur, une axonométrie, la perspective. Cet exercice, à la suite du premier, permet à l'étudiant de se situer par rapport à la mystification (ou à la non moins nocive désaffection) dont est entourée la problématique créative. Il est donc confronté -il se voit faire- à sa propre manipulation à partir d'un facteur choisi au hasard, pour aboutir à un résultat chargé de son "savoir". Les notions de grande créativité ou de talent particulier sont négligées au bénéfice de l'acquisition d'un patrimoine par le groupe tout entier. Aucune forme n'est exclue.

Ces exercices s'accompagnent de signes extérieurs qui font partie de la dynamique pédagogique. Tout le processus projectuel est matérialisé (collage, dessin, etc...) sur un album où sont notées les interventions de l'enseignant. Un grand intérêt est porté à l'apprentissage du dessin sous toutes ses formes.

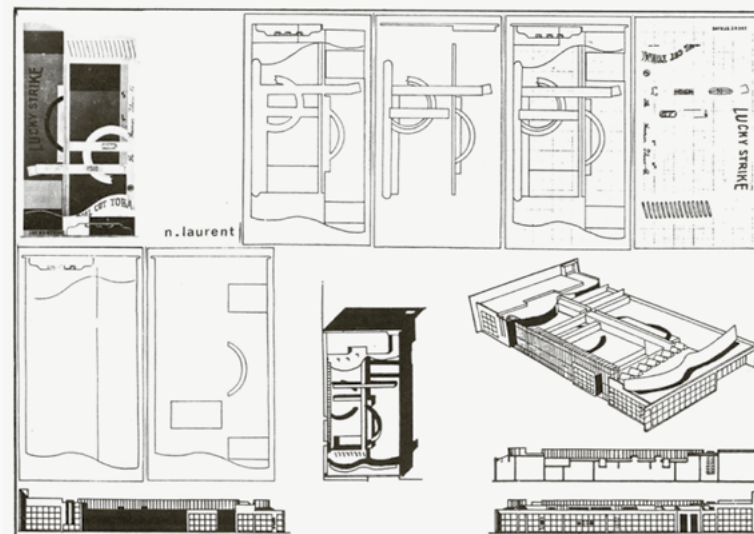
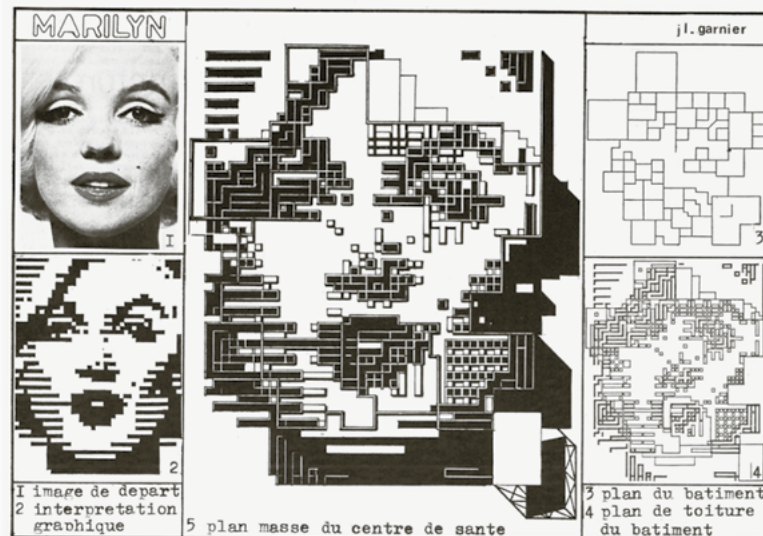
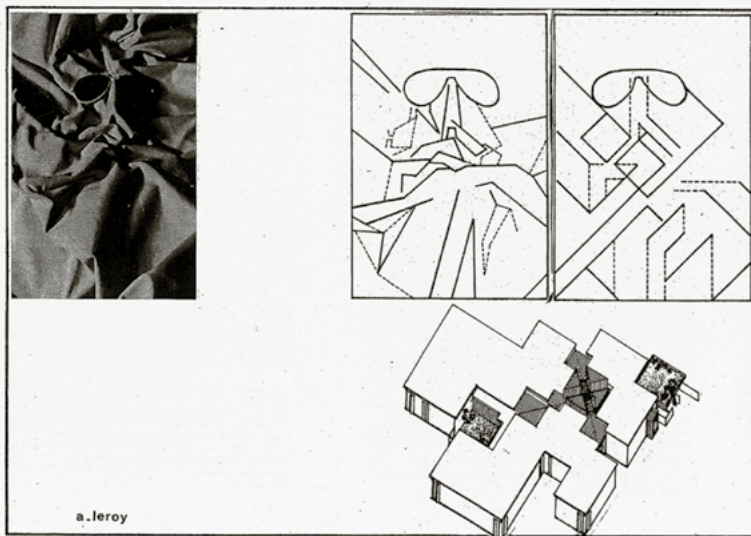
Il est à noter que pour l'exercice A seule l'hypothèse est connue alors que le résultat reste encore indéterminé. Par contre dans l'exercice B le résultat est donné il s'agit tout au long de l'exercice d'obtenir l'image.

Les semestres 7 et 8 revêtent un caractère traditionnel. L'étudiant, ayant été libéré et outillé, aborde d'autres thèmes à partir de programmes à site défini au départ ou laissé au choix de l'étudiant, l'encombrement étant moins "occulatif".

Les semestres 9 et 10 abordent la problématique urbaine.

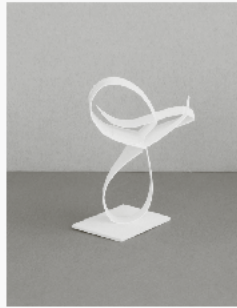
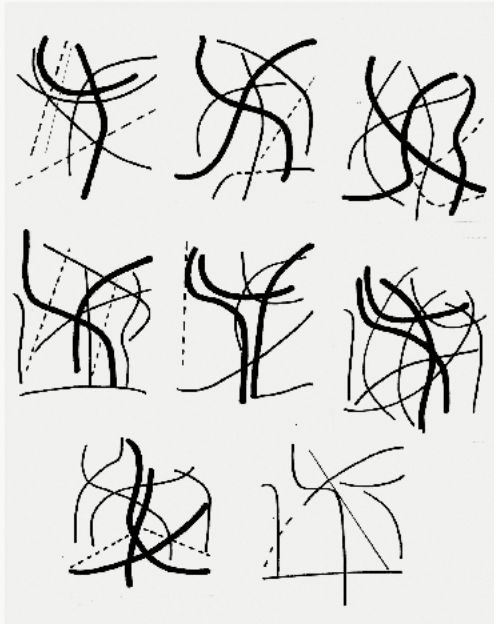
(2) Le schéma linéaire d'une dynamique de l'erreur comme pratique pédagogique

N.B. : L'équipement sur lequel l'exercice s'appuie est un centre de santé de 600 m²



Ci-dessus et page précédente :

L'image, exercice d'Henri Ciriani à UP7, dossier « L'image-l'hypothèse, un atelier d'UP8 ; enseignant E. Ciriani », Dupé, n°5, novembre-décembre 1978, p. 16-24.



BRUNO FAYOLLE-IUSSAC

94

95

LA RÉCEPTION
DE L'ŒUVRE DE MARCEL
BREUER À BAYONNE

DE LA ZUP AU QUARTIER SAINTE-CROIX, DES HLM À LA RÉSIDENTICE BREUER

96

BRUNO FAYOLLE-LUSSAC

LA RÉCEPTION DE L'ŒUVRE
DE MARCEL BREUER À BAYONNE

97

Succédant aux politiques publiques de construction des grands ensembles depuis les années 1950, la création en 1958 des zones à urbaniser en priorité (ZUP) instaure un nouveau mode d'urbanisation à l'échelle du territoire^[1]. Ces opérations programmées de construction d'ensembles de logements de masse à grande échelle et d'équipements fonctionnels associés, conçus en rupture avec les tissus urbains existants, sont généralement implantées à la périphérie des villes. Connotées au départ de façon valorisante, elles sont devenues, dès les années 1970-1980, des espaces de relégation, du fait de la précarité et de la fragilité de leurs populations. Dans la plupart des cas, leur requalification est l'un des enjeux majeurs des politiques publiques de rénovation urbaine à partir des années 2000, impliquant au passage l'effacement de l'acronyme, jugé dévalorisant au regard d'une stratégie de résidentialisation^[2].

La ZUP de Sainte-Croix à Bayonne, construite aux marges de la ville sur la rive droite de l'Adour de 1964 à 1974, n'échappe pas à ce cycle. Mais elle présente, entre autres, la singularité d'avoir été réalisée par le seul architecte étranger de stature internationale, Marcel Breuer, exceptionnellement agréé sur les 197 opérations lancées en France entre 1958 et 1973^[3]. Dès les années 1970, la ZUP est dévalorisée localement, en raison, notamment, de l'inachèvement des équipements, de la monofonctionnalité de l'habitat, mais également de la modernité de son architecture. À partir des années 1980, les politiques publiques de requalification de ce territoire ont au passage effacé l'acronyme, jugé dévalorisant. En 2006, en prévision de la convention avec l'Agence nationale de rénovation urbaine (ANRU) du quartier des « Hauts de Bayonne », le nom, l'œuvre, la formation de Breuer au Bauhaus sont remis au goût du jour et célébrés dans le cadre de l'année Breuer en 2009, légitimant ainsi le projet de réhabilitation, de résidentialisation et d'intégration de ce territoire.

Le survol des étapes de ce cycle de la réception de la ZUP s'inscrit donc dans l'évolution des politiques publiques concernant

- 1 Annie Fourcaut, « Les grands ensembles ont-ils été conçus comme des villes nouvelles ? », *Histoire urbaine*, SFHU, 2006/3, p.7-25.
<https://www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2006-3.htm>
- 2 Vincent Veschambre, *Traces et mémoires urbaines Enjeux sociaux de la patrimonialisation et de la démolition*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p.119-147 ; Olivier Ratouis, « Énoncer, découper, valoriser : "ZUP" ou les variations d'une catégorie administrative déshéritée », Isabelle Backouche, Fabrice Ripoll, Sylvie Tissot, Vincent Veschambre, (éd.), *La dimension spatiale des inégalités Regards croisés des sciences sociales*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 51-63 ; Rachid Kaddour, *Les grands ensembles patrimoine en devenir — Chroniques de la valorisation, dévalorisation et revalorisation d'opérations exemplaires à Saint-Étienne*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2019.
- 3 Oscar Niemeier devra renoncer en 1974 à un projet de ZAC à Dieppe. Marie Stella Dutra, « Un projet d'Oscar Niemeier à la fin de la croissance : la ZAC du Val Druel à Dieppe », dans Gérard Monnier, Richard Klein, (éd.), *Les années ZUP Architectures de la croissance 1960-1973*, Paris, Picard, 2002, p.45-58.

ce territoire de 1980 à 2019, et des visées et enjeux de la politique de la ville de Bayonne vis-à-vis de ce territoire. La fluctuation des dénominations qualifiant ce territoire, signalées ici au passage, apparaît comme l'indice d'une évolution des représentations officielles sur ce territoire, de l'instrumentalisation notamment de la référence au nom de Marcel Breuer formé au Bauhaus...

UN MAÎTRE DE L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE, ARCHITECTE EN CHEF D'UNE ZUP

La construction d'une ZUP à Bayonne^[4], une ville moyenne du sud-ouest de la France proche de la frontière espagnole, est envisagée au début des années 1960, en réponse à la pression démographique (+ 23 %) enregistrée entre 1954 et 1962. Celle-ci est due en partie à une poussée d'une émigration locale, nationale et étrangère, et à une trop faible production de HLM à partir des années 1950. Dans le cadre du plan de modernisation et d'équipement de 1964, des études menées par la Société d'étude pour le développement économique et social (SEDES) pour le compte du groupement d'urbanisme des trois villes d'Anglet, Bayonne et Biarritz, créé dès 1957, prévoient une population de 125.000 habitants vers 1975, en raison

4 Sur Marcel Breuer, voir Dominique Amouroux, *Marcel Breuer, les réalisations françaises*, Paris, Éditions du patrimoine, 2014, p.119-138 ; Barry Bergdoll, Jonathan Massey, (éd.), *Marcel Breuer Building Global Institutions*, Zurich, Lars Müller Publishers, 2018 ; Kenny Cupers, Laura Martinez de Gueren, « *Modernism as Accommodation* », dans *ibid.*, p. 273-291 ; Isabelle Hyman, *Marcel Breuer, Architect : The Career and the Buildings*, New York, Harry N. Abrams Ed., 2001.

notamment d'une forte natalité et de l'émigration rurale^[5]. Le choix de Breuer pour la ZUP de Bayonne apparaît comme l'occasion de permettre à un architecte étranger, renommé à l'échelle internationale, de réaliser une œuvre originale dans ce domaine inédit de la création urbaine et architecturale à l'échelle de quartiers, faisant intervenir notamment des procédés de fabrication innovants. La notoriété de Breuer est en effet déjà bien établie en France au début des années 1960, grâce à trois réalisations, achevées ou en cours, largement médiatisées : le palais de l'Unesco à Paris (1953-1958), la station de montagne de Flaine en Haute-Savoie (1960-1976), le centre IBM de la Gaude (1961-1976). Breuer est agréé comme architecte en chef de la ZUP par le maire de Bayonne, Henri Grenet, en 1964, avec l'accord du ministre de la Construction, et sur la recommandation expresse d'André Malraux, alors ministre de la Culture^[6] : Henri Grenet avait, dès le mois de décembre 1963, donné son accord par courrier sur la nomination de Marcel Breuer « architecte de nationalité américaine^[7] ». Cette décision est due notamment au travail de lobbying efficace de Max Stern, fondateur du Bureau d'études et de réalisations urbaines (BERU) ; de Max Querrien, directeur de l'architecture au ministère de la Culture ; de Pierre Dufau ; d'Éric Boissonnas, le fondateur de Flaine^[8]. Ces derniers, ainsi que Malraux, interviennent également pour faciliter son inscription à l'ordre des architectes le 21 septembre 1964, une condition indispensable également pour le projet de Breuer d'ouvrir une agence à Paris. Dès le 4 septembre 1964, un courrier du ministère de la Construction confirme l'état de la situation : « Le ministre de la Construction se réjouit de donner l'occasion à un maître de l'architecture contemporaine de réaliser sur le sol français un ensemble contemporain. Le ministre des Affaires culturelles ayant pour ces mêmes raisons, décidé votre inscription à l'ordre des architectes : aucun obstacle ne s'opposera plus à votre désignation

- 5 Agnès Berland-Berthon, Bruno Fayolle Lussac, Paulette Girard, *Production urbaine et architecturale des grands ensembles des années 50/70, du projet aux réhabilitations : Bordeaux-Nord, Bayonne*, Rapport de recherche, ministère de la Culture, 1998, p.58-92 ; Grégoire Remark, *Les immeubles collectifs d'habitat social des années 1960 : un patrimoine de « qualité(s) » la ZUP Sainte-Croix à Bayonne (64)*, Mémoire de Master 1, Institut d'aménagement, de tourisme et d'urbanisme, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 2008, p. 50-51.
- 6 Voir le discours de Jean Grenet, maire de Bayonne (1995-2014), évoquant la création de la ZUP par son père Henri Grenet (1959-1995) : « André Malraux, alors Ministre de la culture, lui avait imposé l'architecte Marcel Breuer... », *Sud-Ouest*, 29.4.2013.
- 7 Mairie de Bayonne, archives des services techniques, Dossier ZUP de Bayonne/contrat, Agnès Berland-Berthon, Bruno Fayolle Lussac, Paulette Girard, *op.cit.*, p.65.
- 8 Le livre de Cranston Jones *Marcel Breuer, réalisations et projets 1921-1962*, édité en 1962 (New York, Londres et Stuttgart) et publié en 1963, (Vincent, Fréal et Cie) est diffusé par Marcel Breuer auprès de Dufau, Querrien, Herbé, Escoffier. *Marcel Breuer Papers, 1920-1986*, Archives of American Art (AAA), Smithsonian Institute, Dominique Amouroux, *op.cit.*, p. 20-27, 171-173.

comme architecte en chef de la ZUP de Bayonne». Marcel Breuer doit accepter d'avoir recours «à des talents plus jeunes ou moins connus»^[9] que propose la mairie, en charge de la maîtrise d'ouvrage directe du projet^[10]. La presse locale souligne la pertinence du choix de Breuer pour la ville : Bayonne, «capitale d'une région de tourisme international a fait appel à l'un des plus grands architectes contemporains, dont la réputation mondiale correspond à la diversité et à la qualité de ses réalisations...». On évoque également la qualité du style devant convenir au caractère de la future ZUP, donnant au béton une noblesse inaccoutumée et remplaçant le mur-rideau classique «par des façades sculpturales... dont le motif général ne soit pas la simple superposition des motifs de chaque étage». On insiste enfin, dans la presse locale, sur le souci constant dans l'œuvre de Marcel Breuer d'intégration au site^[11] et, dans ce cas particulier, on souligne que «ses immeubles collectifs, il les colle volontairement au site en leur faisant suivre les courbes de niveau du terrain...».

UN PROJET DE VILLE NOUVELLE HORS LES MURS

Implanté aux marges de la ville, sur la rive droite de l'Adour, dans un secteur de grandes propriétés et d'exploitations rurales (le Plateau Saint-Étienne), ce projet est pour la municipalité porteur d'une vision d'avenir ambitieuse : «Le quartier de la ZUP sera sans doute un nouveau Bayonne, mais il contribuera aussi à donner un visage nouveau à l'ensemble de la ville, harmonieusement développée sur les deux rives de l'Adour^[12]».

9 D'après une lettre du service des opérations financières et des équipements d'infrastructure du ministère de la Construction (Bayonne, archives municipales).

10 Breuer et deux membres de son agence, Robert F. Gatje et Guillermo Carreras, forment l'équipe à laquelle sont associés André Laurenti, Éric Cerclier et Bernard Darroquy, ainsi que les architectes Hébrard, Cazalis, Etchepare, Lefèvre, Duverdiér. André Rémondet construira l'église Sainte-Croix (1969-1970).

11 Agnès Berland-Berthon, Bruno Fayolle Lussac, Paulette Girard, *op.cit.*, p.65-66, *Activités en Pays Basque*, décembre 1964, p. 3-12.

12 *Activités en Pays Basque, ibid.*, p. 8.

Le programme^[13] étudié par la municipalité et le BERU recommande la mise en valeur du site naturel en forme d'amphithéâtre, et la conservation des espaces verts naturels sur la zone de 133 hectares retenue par la mairie. Il est prévu la construction de 3 500 logements, dont 1 400 HLM, et de l'ensemble des équipements devant assurer une certaine autonomie de la ZUP. Cette priorité donnée à la mise en valeur du site sera l'occasion pour Breuer de concevoir un plan de ville nouvelle atypique pour l'époque, de mettre en œuvre sa conception de l'espace pour «le planning des quartiers ou des villes entières», comme il l'exprimera en 1974 lors d'une interview : «Ce projet de Bayonne montre un système de circulation sans croisement autour du quartier central de la ville. Les bâtiments sont plus hauts vers la périphérie et plus bas vers le centre. (Cela) donne un système tout à fait différent de nos villes existantes avec leur agglomération centrale qui sont basées sur un système opposé. Le centre de la ville doit être un espace vide. La densité ne se trouve pas dans le centre, mais dans la périphérie. Aussi est-il possible de combiner ce système avec les zones vertes entre les centres et les bâtiments en périphérie. On a essayé de faire cela à Bayonne^[14]».

En 1964, le premier plan masse, établi selon le programme défini par la municipalité et le BERU sur 133 hectares, s'inspire notamment du projet de Flaine^[15]. Il prévoit 18 immeubles de logements (R+12), implantés suivant les rebords sinueux du plateau dominant le site, et formant une longue muraille monumentale donnant sur le grand paysage et, au loin, jusqu'aux Pyrénées. La composition des immeubles, formés de deux corps de bâtiments raccordés à une cage d'escalier centrale donnant accès aux cour-sives intérieures et en retrait sur les façades, crée ainsi un rythme vertical modulant la vision d'ensemble de ce grand monument, d'une modernité radicale pour l'époque à Bayonne. Le long des façades, dominant le centre de la ZUP en contrebas, les arcades en pied d'immeuble peuvent accueillir des services et des boutiques. Suivant les rebords du plateau, dont les versants en pente raide forment un grand amphithéâtre naturel, cette longue muraille sinueuse domine la partie centrale de la ZUP établie en contrebas. La composition de cette partie centrale s'ordonne autour de la place des Gascons^[16], de forme carrée, encadrée d'immeubles bas, dont les arcades sont destinées à des commerces, des équipements et des services de proximité. Des groupes de petits

13 D'après le premier plan-masse de 1964, Agnès Berland-Berthon, Bruno Fayolle Lussac, Paulette Girard, *op.cit.*, p. 63-65 ; Dominique Amouroux, *op.cit.*, p.120-123.

14 *Marcel Breuer Papers, op.cit.*, Série 4, Interviews.

15 cf. note 8 ci-dessus, sur l'influence du projet de Flaine en France dès le début des années 1960.

16 Cette appellation «place des Gascons» rappelle et signale l'importance de la langue gasconne à Bayonne au cours de son histoire, mais ici aux marges de la ville sur la rive droite.

immeubles de logements collectifs, séparés par des espaces verts, encadrent la place et l'église. Sur l'ensemble du site sont disposés des alignements de maisons individuelles, des groupes scolaires (enseignement primaire et secondaire), un centre des sports et d'activités de plein air, un centre socioculturel. Ces équipements et ces logements implantés dans un cadre paysager, à proximité des voies existantes, forment le noyau dynamique de faible densité de la ZUP, la raccordant aux quartiers de rive droite. Le parti pris par Breuer ne résout pas ici la contradiction entre la volonté de mise en valeur du site en implantant la longue ligne sinueuse des 18 grands immeubles de logements HLM en rebord de plateau et la nécessaire articulation de cet habitat de masse avec les éléments de centralité en contrebas.

La composition formelle des immeubles de logements obéit, pour les façades comme dans la répartition et la distribution intérieure des logements, à des règles précises, imposées par la trame rigoureuse de la structure en béton et les modules des panneaux préfabriqués organisant les façades et intégrant des éléments régionaux (parements de murs en cailloux lavés...). Les sept types de logements à double exposition (permettant une ventilation naturelle) sont conçus selon un système de division interne simple permettant différents schémas de distribution intérieure, et permettent de diversifier leur répartition sur l'ensemble des niveaux dans les immeubles. Ce système d'imbrication des logements permet le regroupement des circulations à l'intérieur des immeubles sur quatre coursives desservant les douze niveaux. Ce système s'avérera problématique sur le plan social, et à l'origine d'une première phase de réhabilitation. Les éléments préfabriqués composant les façades, conçus selon quatre modules structurels, intégrant chacun un panneau sculpté en pointe de diamant et une ouverture, permet un jeu de variations sur chacune d'entre elles. L'épaisseur des panneaux sculptés en pointe-de-diamant encastrant les châssis des baies masque des espaces utiles à l'intérieur, et permet un jeu d'ombre et de lumière^[17]. Ce procédé, mis en œuvre en collaboration avec l'ingénieur Baretts depuis Flaine, est un témoignage des recherches de Breuer sur les relations entre fonctions, techniques, usages, et un jeu d'ombre et de lumière animant les façades. Breuer met en œuvre ici des éléments d'une réflexion plus générale sur l'esthétique d'un espace architectural moderne^[18].

17 Robert F. Gatje, *Marcel Breuer A Memoir*, New York, The Monacelli Press, 2000, p.168-190 (typologie des panneaux de façades préfabriqués, p. 178-180).

18 *Marcel Breuer, Sun and Shadows, The philosophy of an Architect*, Londres, Longmans, Green and Co. 1955. Guy Nordenson, *Marcel Breuer : Structure and Shadow*, dans Barry Bergdoll, Jonathan Massey (éd.), *op.cit.*, p.117-139 ; Calvo Salve, *La experiencia de la arquitectura de Marcel Breuer. Presencias, materias, estructura y composicion*, thèse de doctorat, Université de Coruna, 2015, p.347-358, 391-394 ; Grégoire Remark, *op.cit.*, p. 46-48.

UN PROJET INACHEVÉ, UNE RÉCEPTION MITIGÉE

Les deux premiers permis de construire de 1965 et de 1967, la priorité absolue donnée à la construction de logements, en raison des urgences dans ce domaine dans l'agglomération, entraînera des retards dans la réalisation des équipements à partir de 1969-1970. Cette décision créera des facteurs de dysfonctionnement et de dévalorisation de la ZUP, au niveau de la ville comme des habitants. Par exemple, le centre civique et commercial, remanié en 1973, est livré inachevé en 1975. En 1969, le périmètre de la ZUP est réduit à 90 hectares, puis à 60 hectares en 1972, supprimant ainsi 11 des 18 immeubles prévus à l'origine^[19]. Ce démantèlement de la cohérence du projet initial est dû également à des raisons conjoncturelles locales. Les difficultés financières de la ville la contraignent à réduire le périmètre de la ZUP, qui entre en concurrence avec d'autres programmes HLM dans l'agglomération, dans un nouveau contexte local de réduction de la population bayonnaise. Une nouvelle orientation de politique urbaine se dessine devant l'urgence d'une reconquête de la ville ancienne, en partie délaissée, et dont les vieux quartiers dépérissent : le secteur sauvegardé est prescrit en 1975^[20].

Breuer délaisse peu à peu ses fonctions à partir de 1972, dans ce contexte. Dès 1969, des conflits internes l'opposent notamment à l'un des architectes imposé par la mairie de Bayonne, Bernard Darroquy, voulant imposer des éléments (matériaux, couleurs...) d'architecture basque, notamment des toits de tuiles. Finalement, en janvier 1975, une lettre du maire à Breuer précise que la Direction générale de l'Équipement lui a suggéré, en vue d'un avant-projet d'aménagement d'une zone de 35 hectares, relevant initialement de la ZUP, « de le confier à un architecte français », en l'occurrence, Louis Arretche, en charge du SDAU de l'agglomération achevé en 1974. Il est indiqué que ce dernier considère que la ZUP est une réalisation remarquable, et que son souci est aussi, dans les réalisations à venir, de prévoir des éléments de continuité « qui feront de la ZUP un véritable quartier de notre ville ». Cette lettre se conclut

19 En 1974, dans le cadre de nouveaux outils de politiques urbaines (SDAU), apparaît la ZAC Sainte-Croix dans le secteur prévu initialement pour la création de 11 immeubles.

20 Dominique Amouroux, *op.cit.*, p.123-125 ; Kenny Cupers, Laura Martinez de Guereu, *op.cit.*, p. 287-288 ; Agnès Berland-Berthon, Bruno Fayolle Lussac, Paulette Girard, *op.cit.*, p.79-80.

par une promesse : « votre nom restera, bien sûr, attaché à la ZUP de Bayonne...^[21] ».

Le thème de la formation de Breuer au Bauhaus est méconnu, invisible, à l'époque à Bayonne. La première grande exposition sur le Bauhaus en France, à Paris en 1969, est passée inaperçue et la réception de l'œuvre reste mitigée à l'époque. La modernité, et l'échelle notamment des barres, sont considérées comme trop atypiques par rapport à l'architecture régionaliste, et notamment au style néo-basque de l'entre-deux-guerres qui tend à se démocratiser à partir des années 1950. Dès 1980, dans le cadre du contrat de ville moyenne, la municipalité propose, pour achever la ZUP, la réalisation d'un habitat de type « village » pour attirer de nouveaux types d'habitants dans le quartier. En 1986, à l'occasion d'une opération de réhabilitation, plusieurs immeubles du quartier bas, y compris sur la place des Gascons, seront couverts d'une toiture en tuiles. Ces décisions participent du rejet d'une modernité fonctionnaliste, jugée par certains historiens à l'époque, sans originalité, voire neutre, « sans le moindre élément d'inspiration régionale »^[22].

21 Lettre du maire de Bayonne à Marcel Breuer, 22.01.1975, *Marcel Breuer Papers*, *op.cit.*

22 Voir par exemple : Léon Pressouyre, « Préface », *Monuments Historiques, Pays Basque*, 147, 1986, p. 3-7 ; Josette Pontet (éd), *Histoire de Bayonne, Toulouse, Privât*, 1991, p. 306-307. La création en 1991 du Centre de documentation des archives d'architecture de la côte basque aura notamment pour mission de sensibiliser la population à la richesse de ce patrimoine, et de participer à la réflexion sur la création architecturale ; Manon Vivière, *Les représentations sociales de la densité dans l'habitat : vers une faubourisation métropolitaine : « Fabrication », appropriation, territorialisation* », thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne Bordeaux III, 2017, p.133-154.
<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01510884>

DE LA ZUP AU QUARTIER, AU RISQUE DE SA DÉMOLITION AU DÉBUT DES ANNÉES 2000

Dès 1980, l'acronyme est effacé dans le cadre du contrat de ville moyenne. Le « quartier des Hauts de Sainte-Croix » apparaît caractérisé par la surreprésentation des catégories employés, ouvriers et services (74,3 %). On y distingue deux secteurs : « les immeubles de logements HLM de l'avenue Jouandin » (les Hauts), en marge de l'urbanisation, et, en bas autour de la place des Gascons, des lotissements bas et des équipements en quasi-continuité de l'urbanisation. Les grands immeubles « Jouandin » ou « avenue Jouandin », ou encore « des Hauts de Sainte-Croix », sont considérés jusqu'au début des années 2000 comme un site incontournable des enjeux des politiques de réintégration et de requalification du Plateau Saint-Étienne^[23]. La réhabilitation des grands immeubles en 1990, prenant en compte les remarques des locataires, modifie l'organisation intérieure, en cloisonnant la circulation dans les coursives et en supprimant l'un des ascenseurs centraux. Ce dispositif contraint à construire des ascenseurs sur chaque pignon, transformant et banalisant la volumétrie et l'aspect de l'ensemble des immeubles dans le paysage^[24].

En 2003, la municipalité souligne les représentations peu favorables que véhiculent les « Hauts de Sainte-Croix », l'un des deux quartiers les plus fragiles de la rive droite identifiés comme un enjeu majeur et stratégique du parc HLM de l'agglomération des politiques publiques des années 2000^[25]. Comme le rappelle un rapport du service d'urbanisme en 2006 : « Longtemps restée « taboue », l'hypothèse de démolition-reconstruction totale ou partielle du grand ensemble Jouandin » a été envisagée à l'époque

23 La ZUP est déclarée en zone urbaine sensible en 1996.

24 Cette réhabilitation a été réalisée dans la cadre du programme national de développement social des quartiers (DSQ), Grégoire Remark, *op. cit.*, p.54.

25 Délibération du conseil municipal du 24 juillet 2003.

par la municipalité, mais dès 2005 ce parti-pris est abandonné. Cette décision s'appuie sur les conclusions des études de diagnostic effectuées à la demande de la ville et des bailleurs sociaux (OPHLM et Habitat Sud-Atlantique), sur la requalification du parc immobilier des Hauts de Sainte-Croix dans le cadre du contrat de ville (1999-2006), et en prévision d'une convention avec l'ANRU. L'évocation de la notoriété et de la formation d'un Marcel Breuer au Bauhaus concourent à légitimer le choix d'une réhabilitation non destructive^[26].

LES ANNÉES 2006-2013: UN HÉRITAGE INSTRUMENTALISÉ

Cette décision est entérinée par Jean-Louis Borloo^[27], lors de sa venue à Bayonne le 24 novembre 2006 pour valider le protocole de préfiguration du projet de réhabilitation (2006-2008), dont l'ambition est d'explorer le potentiel et les modalités de diversification de la « barre Jouandin », ainsi que des scénarios d'aménagement au nord et sud des pieds d'immeubles. Des études effectuées en 2007 confirment, en effet, l'intérêt économique et la faisabilité de la requalification des « Hauts de Sainte-Croix » ou « résidence Breuer », soulignant les qualités et l'adaptabilité de la conception architecturale, et notamment ses performances, y compris en termes d'économie d'énergie et de développement durable^[28].

- 26 Grégoire Remark, *op.cit.*, p. 92-95 ; B. Lassus, *Le choix d'une non-démolition de la barre Jouandin*, premier dossier de présentation ANRU, Service d'urbanisme, ville de Bayonne, 2006, citant les expertises menées en 2003 par les cabinets CGAU-Urbanisme et Acoustique et In Situ Consultants ; *Bayonne Magazine*, 118, 2003, p. 8 ; 137, 2005, p. 3-4.
- 27 Ministre délégué à la ville et à la rénovation urbaine (2002-2004), puis ministre de l'Emploi, de la cohésion sociale et du logement en 2005 ; créateur du Programme national pour la rénovation urbaine (PNRU), l'ANRU, créée en 2004, en charge de l'application du PNRU, et notamment de la rénovation urbaine des quartiers inscrits en ZUS, comme c'est le cas de la ZUP des Hauts de Sainte-Croix.
- 28 Denis Caniaux, François-Xavier Leuret, « La résidence Breuer dans le quartier Sainte-Croix à Bayonne. De la barre à la résidence », *CPAU*, 43, 2008 ; Agence d'architecture Baggio-Piéchaud, « Renouvellement urbain et social des Hauts de Sainte-Croix », *URPACT Aquitaine*, 2007.

106

107

LA RÉCEPTION DE L'ŒUVRE
DE MARCEL BREUER À BAYONNE

BRUNO FAYOLLE-LUSSAC

L'une des orientations de la convention signée avec l'ANRU pour 2008-2012^[29] prévoit de « qualifier durablement le patrimoine architectural de Marcel Breuer » : la « barre Jouandi » ou « ZUP des Hauts de Sainte-Croix », étant présentée comme « le grand ensemble emblématique du quartier », qu'il convient de réhabiliter par des travaux d'amélioration des logements et de requalification des pieds d'immeubles^[30]. Au nord, au-delà de l'aménagement des parkings paysagers en pied d'immeuble, la vue depuis les logements sur le territoire des pépinières Maymou (7,79 ha), classées en 2008 au titre de la protection des sites, devient ici un argument de valorisation. De même, au-delà des aménagements paysagers prévus sur le versant entre les immeubles, le futur centre aquatique (inauguré en 2011) et le secteur de la place des Gascons en contrebas, les vues sur le grand paysage sont un atout indéniable pour une offre de logements. Il s'agit ici d'attirer des catégories sociales ciblées, pour atteindre l'objectif prioritaire de mixité sociale de 300 logements sur 5 ans, répartie entre les immeubles^[31]. La promotion de cette opération de requalification de la « résidence Breuer » doit être envisagée « à travers une politique de communication valorisante... », présentant également les avantages de la zone de rénovation urbaine. Résidentialiser vise bien, ici, à banaliser l'image du quartier, en mettant en valeur des attributs d'urbanité, effaçant son image jusque-là stigmatisante^[32].

Le thème de l'année Breuer en 2009 sera l'occasion pour la municipalité de promouvoir cette nouvelle image du quartier. Organisée dès 2008, sur le thème du 40^e anniversaire de la fondation de la ZUP, à l'initiative de l'OPHLM, et en partenariat avec la municipalité, l'année 2009 est présentée comme « l'occasion de valoriser, au travers du prisme patrimonial et culturel, un ensemble architectural et urbain conçu par un architecte de renommée mondiale »^[33], selon trois axes : faire reconnaître et valoriser l'œuvre de Breuer et son implication dans cette réalisation mal connue à Bayonne ; présenter le rôle de l'École du Bauhaus, fondée en 1919,

- 29 *Convention pluriannuelle de rénovation urbaine du quartier des Hauts de Bayonne*, ANRU, 17.03.2008, p. 8. <http://www.anru.fr-Programmes-Convention-Bayonne>
- 30 Sur la réhabilitation des immeubles, Grégoire Remark, *op.cit.*, p. 92-111 (travaux réalisés par l'agence d'architecture ACTA, mandataire, et l'agence Flint).
- 31 Cette diversification du peuplement des immeubles Breuer implique donc l'accueil de ménages en couple disposant de ressources supérieures à 1,5 SMIC, et de ventiler des demandes de profils jusqu'ici légitimes sur d'autres sites de l'agglomération : voir note 29.
- 32 Christine Lelièvre, « Réforme et usages de l'habitat social : de la résidence à la résidentialisation », dans Laurent Coudroy de Lille, Olivier Ratouis. (éd.), *Les mots des urbanistes entre parlers techniques et langue commune*, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 71-91.
- 33 Compte-rendu de la réunion du comité technique de l'Année Breuer — 09.10.2008, Ville de Bayonne, Direction de la culture et du patrimoine, 20.10.2008.

dans sa formation ; permettre l'appropriation du quartier par ses habitants en insistant sur les liens entre architecture, culture et patrimoine. Il s'agit de changer le regard des Bayonnais sur le quartier, pour l'intégrer dans l'espace de la ville, le présentant comme un élément de modernité et d'innovation^[34]. Il s'agit, finalement, d'une opération de banalisation, mettant en valeur la modernité du quartier en vue de promouvoir la mixité sociale^[35]. Cette opération de communication entre en résonance avec les enjeux de la politique locale de mise en valeur du patrimoine depuis 1975, maintenant labellisée à plusieurs titres dans ces années-là : création du secteur sauvegardé en 2007, Ville d'art et d'histoire en 2011 intégrant le « Grand ensemble Breuer », enrichissant la palette du patrimoine architectural du XX^e siècle d'une œuvre d'un architecte de notoriété internationale^[36].

L'inauguration des Hauts de Bayonne le 27 avril 2013 est l'occasion de créer un événement (Journées européennes du patrimoine, mise en lumières des façades de la résidence Breuer, expositions...), sans oublier de citer l'exposition sur l'œuvre de Marcel Breuer à la Cité de l'architecture à Paris^[37]. On souligne la réussite du programme de mixité sociale des « résidences Breuer » modernisées, participant maintenant du caractère paisible et de l'attractivité urbaine, sociale et culturelle du quartier, dont la fragilité reste présente à l'esprit de l'ANRU et de la municipalité (« un taux de chômage... pratiquement le double qu'ailleurs »). Dans son discours, rapporté dans la presse régionale, Jean Grenet souligne que « les pouvoirs publics n'ont pas investi près de 85 millions d'euros en rénovation du quartier pour que perdure l'acronyme si péjorativement connoté ». Cette déclaration est cependant relativisée dans le compte-rendu du journal *Sud-Ouest*, selon lequel : « La précaution sémantique des autorités, quoique louable, fait gentiment sourire

34 Un aperçu des manifestations, dans *Bayonne Magazine*, 154, p. 14-15 et 157, p. 26-27 ; *Les Hauts de Bayonne*, 1, 2009 ; voir le blog *Bayonne Jouandin*, depuis 2008. <http://bayonnejouandin.canalblog.com>

35 Paradoxalement, la délibération du conseil municipal du 27.03.2009, efface le nom de Breuer d'une voirie principale de la ZUP : l'avenue Marcel Breuer devient l'avenue André Malraux, et le giratoire Breuer est rebaptisé giratoire de Bécadine. Cependant, le nom de Marcel Breuer est attribué à l'allée prévue au pied des immeubles au nord. Le 16.12.2010, aux abords de la place des Gascons, une esplanade reçoit le nom de Balain, en mémoire d'une ferme disparue en cet endroit, lors de la création de la ZUP. Ces changements dans la toponymie suggèrent une pratique de palimpseste : Jean-René Garannx, « La Z.U.P., un acronyme Barbare entre autres ! », *Bulletin de la Société des sciences, lettres et arts de Bayonne*, 165, 2010, p. 297-307 ; Bruno Fayolle Lussac, « La ville n'est-elle qu'un palimpseste », dans Jean-Pierre Augustin, Michel Favory (éd.), *50 questions à la ville, comment penser et agir sur la ville (autour de Jean Dumas)*, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2010, p. 299-304.

36 À Bayonne en 2009, 19 unités protégées au titre des MH ou inscrits à l'inventaire supplémentaire dont un seul bâtiment reconnu au titre du label Patrimoine XX^e en 2007 : la villa Sirius.

37 *Marcel Breuer (1902-1981) Design & Architecture*, exposition, Paris Cité de l'architecture et du patrimoine (20 février-17 juillet 2013).

là-haut. Les gens y disent zup. Et à les entendre, ils y tiennent »^[38], notant ainsi l'écart entre la vision officielle et celles des habitants. L'inscription du « quartier des Hauts de Sainte-Croix » en 2014 dans la liste des quartiers prioritaires de la politique de la ville confirme la récurrence de la réalité sociale des habitants, héritiers de la ZUP.

Le quartier « Mounédé/Sainte-Croix », l'un des deux quartiers prioritaires^[39] du contrat de ville pour 2015-2020, comporte deux secteurs : la « résidence Breuer » surplombant la ville, et le secteur « Mounédé » englobant tout l'espace organisé autour de la place des Gascons. L'attractivité de la résidence Breuer doit être soutenue par « la politique de marketing des logements de Breuer et (en vue d'en) maintenir le changement d'image » et de renforcer le rééquilibrage de la mixité sociale, reprenant l'argument du cadre de vie agréable et l'amélioration en cours des liaisons entre la ville et le quartier, maintenant relativement bien doté en équipements et services publics^[40].

LA RÉSIDENCE BREUER DU QUARTIER SAINTE-CROIX : UN PATRIMOINE EN DEVENIR

Le recours à la figure et à la qualité de l'œuvre de Breuer, mais à un moindre degré du Bauhaus, dès le début des années 2000, par la municipalité dans le cadre des politiques publiques, a constitué l'argument indéniable de légitimation de la stratégie de revalorisation de son œuvre. La décision, assez exceptionnelle, partagée entre l'ANRU et la municipalité, d'une rénovation non destructive, a permis de sauvegarder l'essentiel de cette œuvre de Breuer et la « Cité Sainte-Croix » est reconnue en 2015 au titre du label Architecture contemporaine remarquable (dans la catégorie

38 Voir la publicité officielle dès 2011 : « 12 bonnes raisons de vivre ici », *Les Hauts de Bayonne*, S.D. ; « Inauguration des Hauts de Bayonne », *Les Hauts de Bayonne*, 27.04.2013 ; « Hauts de Bayonne, la "nouvelle" cité Breuer a été inaugurée », *Journal Sud-Ouest*, 29.04.2013 ; « Les printemps des Hauts de Bayonne du 27 avril au 16 mai 2013 », *Dossier de presse, Direction de la communication*, Ville de Bayonne, 16.04.2013.

39 Décret du 30.12.2014 (cf. Loi de 2014 de programmation pour la ville et la cohésion sociale).

40 Contrat de ville 2015-2020 de l'agglomération Côte-Basque-Adour.

«grands ensembles»). Par contre, les études commanditées par le ministère de la Culture et de la communication depuis les années 1990 sur la patrimonialisation des grands ensembles, face aux risques de démolition préconisée par les politiques de la ville, semblent avoir eu peu d'échos localement. La ZUP est mentionnée dans un inventaire à l'échelle nationale dès 1996^[41]. Elle figure en 2011 sur une liste indicative d'édifices du XX^e siècle à protéger, dans un corpus de 108 grands ensembles témoignant de la diversité des formes urbaines construites entre 1940 et 1980, et des qualités à prendre en compte dans des opérations de revalorisation et de patrimonialisation. Enfin, en 2012-2015, «les Hauts de Sainte-Croix» figurent dans la liste des dix ensembles urbains de logements collectifs, sélectionnés par le ministère de la Culture, devant faire l'objet de monographies, afin de disposer d'un outil d'études et d'évaluation des mutations en vue de proposer des recommandations à l'occasion d'une préservation^[42].

Englobant plus largement le territoire du périmètre de la ZUP en 1964, le «quartier Sainte-Croix», selon sa dénomination officielle actuelle^[43], relié depuis septembre 2019 par un trambus à la gare et à la ville de rive gauche, est maintenant banalisé dans les quartiers de la rive droite de Bayonne. La suppression du quartier prioritaire des Hauts de Sainte-Croix en 2019 sur la liste nationale des quartiers présentant les dysfonctionnements urbains les plus importants^[44], vient conforter ce processus de banalisation et de résidentialisation. Pour autant, l'évocation du Bauhaus reste lointaine : le centenaire de sa fondation n'a pas eu d'écho significatif à Bayonne. Le nom de Marcel Breuer semble être devenu plus familier, et l'usage de l'acronyme par des habitants reste comme une trace de la mémoire et une marque d'appropriation positive de ce territoire : en 2019, à l'occasion de l'organisation de la Zuper fête : «Dans la bouche de nombreux habitants du quartier, la ZUP... reste la ZUP^[45]».

La diversité des dénominations proposées à chaque étape de ce parcours, de la ZUP au quartier, selon trois entrées (topographie, toponymie, statut social), parfois croisées, est un indice

41 Vincent Veschambres, *op. cit.*, p.136-147, carte, p.140.

42 *Les grands ensembles*, Paris, Dominique Carré Éd., 2011 ; Benoît Carrié (mandataire), *Étude de dix ensembles urbains de logements collectifs construits en France entre 1940 et 1980*, rapport de recherche, ministère de la Culture et de la communication, 2011-2013. Cette étude fait l'objet d'une publication de 10 monographies : 5 monographies publiées à ce jour, et celle des Hauts de Sainte-Croix est à paraître. Voir aussi : Bernadette Blanchon, Denis Delbaere, Jorn Garleff, *Le paysage dans les ensembles urbains de logements*, rapport de recherche, ministère de la Culture et de la communication, 2010.

43 Voir le plan du quartier Sainte-Croix, en 2015 : <https://data.gouv.fr/fr/datasets/quartiers-officiels-bayonne>

44 Arrêté du 15.01.2019, rectifiant la liste des quartiers prioritaires des politiques de la ville.

45 À propos de la tradition de la «Zuper fête annuelle» depuis 2015, *Sud-Ouest*, 01.10.2019.

des représentations sur ce territoire, exprimées par les politiques publiques et la municipalité, selon les enjeux identifiés depuis la fin des années 1980. Ces difficultés à dénommer le territoire transcrivent finalement la vision de Breuer. La mise en valeur des immeubles hauts, ouvrant sur les grands paysages dans le projet initial, a bien été identifiée pour définir des enjeux et des objectifs de programmes, selon une vision d'ensemble de ce territoire survalorisant le secteur proprement dit des Hauts de Sainte-Croix. La résidence Breuer désigne aujourd'hui une réalisation dont l'attractivité est validée par la référence au nom de l'architecte, associée à la qualité des travaux de réhabilitation réalisés, et bénéficiant de l'ensemble des aménagements entrepris à l'échelle du quartier et de la rive droite : la «cité Sainte-Croix» a été reconnue au titre du label Architecture contemporaine remarquable en 2015. La règle de la mixité sociale, affichée, garantit son statut résidentiel, potentiellement exposé au risque d'une gentrification. En contrebas, les secteurs peu denses et plus modestes de la zone centrale autour de la place des Gascons, ainsi dénommée dès l'origine de la ZUP, et le secteur de Mounédé, les plus paisiblement appropriés, ont été intégrés dans les tissus des quartiers de rive droite.

Dans l'œuvre de Marcel Breuer, la ZUP de Bayonne occupe, bien qu'inachevée, une place particulière. C'est le seul programme réalisé d'un urbanisme ordonné autour de la réalisation de logements sociaux de masse^[46], fondé, comme le souligne Barry Bergdoll, sur une conception d'un modernisme envisagé non seulement comme un «canon de formes», mais ici comme un habitat, pouvant s'ajuster à des demandes conflictuelles et à des contextes évolutifs^[47]. Cette vision, à certains égards, se révèle aujourd'hui à actualiser dans le cadre de la politique du développement durable de la ville de Bayonne. Il va s'agir de trouver un compromis entre la volonté de préserver l'image et les caractères d'une réalisation de Breuer des années 1960, et sa «nécessaire» survie par son adaptation inéluctable aux évolutions en cours.

46 Isabelle Hyman, *op.cit.*, p. 286-316.

47 Barry Bergdoll, *op.cit.*, p.16.

SOPHIE FÉTRO

112

113

DU BAUHAUS À LA HFG
D'ULM, UNE CONTINUITÉ
CONTRARIÉE

Quelle continuité entre le Bauhaus (Weimar-Dessau-Berlin) et la Hochschule für Gestaltung d'Ulm, deux écoles allemandes considérées aujourd'hui comme deux établissements emblématiques de l'enseignement du design ? La filiation entre le Bauhaus et la HfG, est réelle par bien des égards, nous en exposerons ici quelques caractéristiques majeures. Pourtant, l'idée qu'elle en soit son prolongement logique et direct ne va en réalité pas de soi, et s'avère même pour partie réfutable. D'une part, parce que la continuité entre ces deux institutions n'est pas souhaitée par tous les acteurs de la HfG (Otl Aicher, Walter Zeischegg, Hans Gugelot, Tomás Maldonado entre autres) ; d'autre part, parce que d'autres sensibilités, méthodes de création et approches pédagogiques s'y exerceront. En outre, il serait inexact de la penser comme son unique prolongement. Bien que la HfG puisse être considérée comme son héritière légitime — il est fréquent de la considérer comme un deuxième Bauhaus — en réalité plusieurs autres foyers, outre celui d'Ulm, ont pu émerger un peu partout à travers le monde, liés, d'une part, à l'exil forcé de ses acteurs face à la répression nazie, et, d'autre part, à la diffusion de ses idées, de ses formes et de ses productions. La diaspora contrainte qui suivit la fermeture forcée du Bauhaus sous la pression des autorités fédérales nationalistes, eut, en un sens, raison du totalitarisme, en conduisant à diffuser les enseignements et approches artistiques du Bauhaus au sein de différents pays à travers le monde, en particulier aux États-Unis, en Israël (notamment à Tel-Aviv), en Union soviétique (via Hannes Meyer et quelques élèves), ou au Mexique^[1] (via également Hannes Meyer après son départ de l'Union soviétique, où il aura une influence sur la planification urbaine du pays). Certains anciens étudiants, forcés à l'exil, amenés à leur tour à enseigner, offrirent, par effet de ricochet, un prolongement international à cette institution, en perpétuant, adaptant, s'inspirant plus ou moins directement des méthodes, pédagogies, pratiques de conception et pratiques artistiques (arts, design, architectures) développées au sein du Bauhaus à travers le monde^[2]. Certaines institutions seront dépositaires de cet héritage bauhausien, que l'on pense au New-Bauhaus à Chicago fondé en 1937 par Moholy-Nagy, au Black

- 1 Via Hannes Meyer qui immigre au Mexique en 1939, mais aussi via Anni et Josef Albers qui font plusieurs voyages au Mexique.
- 2 « Les anciens maîtres du Bauhaus qui immigrèrent aux États-Unis se sont retrouvés dans une situation très différente. Ils ont bénéficié d'une conjonction favorable, pu poursuivre leur enseignement et construire beaucoup pendant de longues années. Les faits sont connus et la documentation facilement accessible. On en conclut que Breuer, Gropius, Hilberseimer, Mies van der Rohe, pour ne parler que des architectes, ont été les vecteurs d'une influence considérable du Bauhaus aux États-Unis et, de là, sur l'ensemble du monde occidental dans l'immédiate après-guerre ». Claude Schnaidt, « Ce qu'on sait, croit savoir et ignore du Bauhaus », dans CIEREC (Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherche sur l'Expression Contemporaine), *L'influence du Bauhaus sur l'architecture contemporaine*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1976, p. 35.

Mountain College où enseigneront Josef et Anni Albers, ou, encore en Europe, à la Cambre à Bruxelles en Belgique, fondée en 1927 par Henry van de Velde, celui-là même qui convia Walter Gropius à prendre la direction des *Staatliches Bauhaus* à Weimar en 1919. Au regard de cet éclatement, il est difficile et serait faux de dire que la HfG d'Ulm soit le seul foyer où l'influence du Bauhaus se serait fait ressentir à travers le monde, disons plutôt qu'elle en est l'un des cadres institutionnels représentatifs majeurs.

Établie au départ sur des fonds privés, ceux de la fondation Scholl soutenue financièrement par la Haute commission des alliés, la HfG ouvre officiellement ses portes en 1953, à Ulm. Elle trouvera, tout du moins au départ, dans ce statut d'école privée les conditions de son indépendance par rapport à une bureaucratie locale conservatrice. Le projet initial d'Inge Scholl et d'Otl Aicher, tous deux membres fondateurs de l'Institut Scholl^[3] est, en 1946, de créer une école supérieure d'éducation civique et politique, spécialisée en sciences sociales et politiques (*Volkshochschule*)^[4] : une école nouvelle pour une société nouvelle. Elle deviendra finalement, sous l'impulsion d'Otl Aicher, et sous la direction de Max Bill, son premier directeur et ancien étudiant du Bauhaus, une école supérieure de la forme consacrée à la « culture industrielle^[5] », et intégrant des processus de rationalisation de la conception, de la production et de la construction. Aussi, c'est dans ce contexte d'après-guerre, dans un esprit de contestation des valeurs traditionnelles conservatrices et de résistance, que la question de la création d'une école fondée sur des principes démocratiques, tournée vers l'avenir et l'international, s'est posée, et que l'idée d'un possible nouveau Bauhaus à Ulm a vu le jour. En somme, les conditions étaient donc réunies pour qu'une continuation de « l'esprit^[6] » libre et indépendant du Bauhaus et de certaines de ses méthodes pédagogiques puisse avoir lieu.

3 L'institut Scholl est créé en mémoire du frère et de la sœur d'Inge Scholl, Hans et Sophie Scholl, « exécutés en 1943 après avoir fait acte de résistance ouverte aux Nazis ». « L'Institut Scholl à Ulm. Une école supérieure d'art et métiers d'un genre nouveau : La Hochschule für Gestaltung », dans *Allemagne d'aujourd'hui*, n°1, Paris, Presses Universitaires de France, 1952-53, p. 43-44. Je remercie à cet égard Martin Mäntele de m'avoir transmis cette référence et l'article en question.

4 Inge Scholl fonde la *Volkshochschule* (« vh ») en 1946, centre d'éducation pour adultes qui existe d'ailleurs encore aujourd'hui, et dont elle sera directrice pendant 30 ans : « it's goal was to create a forum to divulge a new democratic social order responding to the idea of "reeducation" propagated by the American occupancy power ». Consulté le 03.10.2020 : http://frauen-hfg-uhl.de/englisch/frameset_1024.html

5 Herbert Lindinger, « introduction », dans l'école d'uhl : textes et manifestes, Paris, Centre Pompidou, 1988, p. 4.

6 « L'Amérique leur [Anni et Josef Albers] offrait l'opportunité de continuer à créer de l'art, de maintenir en vie l'esprit du Bauhaus, ce qu'ils ont fait, sans discontinuer, pour le restant de leurs jours ». Nicholas Fox Weber, *La bande du Bauhaus. Six maîtres du modernisme*, Paris, Fayard, 2009, p. 476 ; « Son héritage n'est pas la perpétuation d'un style particulier, c'est plutôt l'extension de ces valeurs suprêmes au monde entier », *ibid.*, p. 557.

HFG D'ULM : DANS LE PROLONGEMENT DU BAUHAUS

Une continuité, tout d'abord, car les deux écoles partagent un positionnement général commun, proposant des formations en phase avec leur temps, tournant le dos aux modèles anciens et à la tradition, s'intéressant aux formes du quotidien et à la mise en place d'une nouvelle culture des formes, technique et industrielle. À travers cette idée d'un prolongement du Bauhaus à Ulm, Otl Aicher rapporte que Walter Gropius, avait proposé d'appeler à ses débuts la HfG « bauhaus ulm^[7] ». Max Bill, qui entretenait de bons rapports avec Walter Gropius^[8], avait obtenu du premier directeur du Bauhaus son accord pour cette appellation. La formule sera toutefois rejetée par Otl Aicher et Walter Zeischegg, rejoints ensuite par Hans Gugelot et Tomás Maldonado, car la jeune génération d'enseignants qu'ils étaient ne souhaitait pas de répétition^[9] : ni être redevable d'une autre institution, aussi noble soit-elle, ni profiter de son prestige. Rappelons par ailleurs que Hochschule für

7 « Quand, à l'époque, à ulm, walter gropius nous proposa d'appeler "bauhaus ulm", la *Hochschule für Gestaltung*, (l'école supérieure de design), nous nous y sommes refusés. (...) nous étions à l'époque naturellement conscients de l'aura culturelle et politique qui aurait entouré une école appelée "bauhaus ulm". mais le mot "considération" avait une connotation plutôt négative. Nous voulions faire ce qui nous semblait juste sans spéculer sur les effets produits sur le public ni en attendre la reconnaissance. Et notre intention était de ne pas refaire un second bauhaus, de ne pas jouer de répétition. Nous voulions nous en démarquer volontairement ». Otl Aicher, « bauhaus et ulm », dans *Le monde comme projet*, Paris, B42, 2015, p. 90.

8 Les liens entre Walter Gropius et Max Bill sont soutenus. Des échanges épistolaires montrent leur respect mutuel. Walter Gropius dira en 1945 dans un courrier adressé à Max Bill depuis les États-Unis : « Be sure that all your personal activities interest me very much and that I honestly feel that you belong to the leading designers of today ». (« Soyez assuré que toutes vos activités personnelles m'intéressent beaucoup et que j'ai honnêtement le sentiment que vous faites partie des grands créateurs d'aujourd'hui » [traduction personnelle]). Courrier adressé à Max Bill, daté du 20 novembre 1945, soit quelques mois seulement après la fin de la Seconde Guerre mondiale. *Bauhaus-Archiv*, consulté le 17.07.2020 : <https://bit.ly/Bauhaus-Archiv>

9 Otl Aicher, *Bauhaus et Ulm*, op. cit., 1987, p. 90.

Gestaltung était le deuxième nom du Bauhaus d'État de Dessau^[10]. Qu'elles aient été pérennisées ou non, ces appellations croisées constituent un terrain sémantique commun qui renvoie à une même volonté : celle, pour ses acteurs, de s'émanciper des académies classiques des Beaux-Arts et des écoles d'arts appliqués afin d'affirmer des écoles spécifiques dédiées, pour le Bauhaus, à l'élaboration de la « cathédrale du futur^[11] » (1920) et, pour la HfG d'Ulm, à la « construction d'une nouvelle civilisation^[12] » en quête « d'une nouvelle objectivité sans référence historique^[13] ». Si ces deux écoles développeront des programmes pédagogiques différents — nous y reviendrons —, elles auront marqué les esprits par leur volonté de s'affranchir du passé, en mettant en perspective la définition des bases d'une société nouvelle, l'une avant-guerre, l'autre après-guerre, se tournant résolument vers le présent et l'avenir. Continuité, encore, car Max Bill, architecte suisse, qui fut son premier directeur de 1953 à 1957, fut aussi un ancien élève du Bauhaus. Son passage à Dessau, bien que de courte durée (deux ans de 1927 à 1929), à cheval sur les directions de Walter Gropius et de Hannes Meyer, fut sans aucun doute marquant. Il n'avait à l'époque que 19 ans lors de son inscription, et quitta le Bauhaus pour exercer à Zurich les professions d'architecte et de designer. Le projet développé par Max Bill, en tant que directeur de la HfG, prend appui sur son expérience de bauhaussien, et participera sans aucun doute de cette filiation avec le Bauhaus. Outre la volonté de son premier directeur d'inscrire ouvertement la HfG dans le prolongement du Bauhaus^[14], plusieurs points de concordance vont dans le sens d'une parenté entre les deux institutions :

1. Tout d'abord, toutes deux sont devenues des écoles emblématiques de l'enseignement de ce que l'on appelle désormais communément « design^[15] ». François Burkhardt rappelle à propos de la HfG d'Ulm qu'« elle aura représenté l'expérience la plus significative

10 « En 1926, un deuxième nom, "Hochschule für Gestaltung" (école de design), a été rattaché au Bauhaus de Dessau. » Takayasu Keisuke, *Criticism of the Bauhaus Concept in the Ulm School of Design*, the Second Asian Conference of Design History and Theory, Tokyo, septembre 2017, consulté le 26.08.2020 : https://www.academia.edu/40237168/Criticism_of_the_Bauhaus_Concept_in_the_Ulm_School_of_Design

11 Jacques Aron, « Introduction », dans Jacques Aron, *Anthologie du Bauhaus*, Paris, Didier Devillez éditeur, 1995. p. 19.

12 Lindinger, Herbert, *op. cit.*, p. 5.

13 Gerhard Curdes, « *bauhaus und hfg — parallelen unterschiede konfliktfelder* », réunion annuelle de l'association du Club d'Ulm, le 29.09.2006, à Weil am Rhein. Consulté le 27.08.20 : <http://www.club-off-ulm.de/2006/09/29/bauhaus-und-hfg-parallelen-unterschiede-konfliktfelder>

14 Max Bill sera attaché à cette continuité qui transparaîtra notamment à travers la présence d'ateliers au sein des bâtiments de l'école dont il sera l'architecte, ce qui lui sera d'ailleurs reproché par la nouvelle génération d'enseignants.

15 Rappelons que l'usage du terme allemand *gestaltung* n'est pas l'exact équivalent du terme anglais *design*. Disons que le terme *gestaltung* renvoie davantage à l'idée d'un processus et à des modalités de mises en forme.

du mouvement de design de l'après-guerre^[16] ». L'aura dont elles bénéficient n'est pas sans lien avec, d'une part, les personnalités célèbres (artistes, designers, architectes, théoriciens...) qui ont pu y enseigner, et, d'autre part, avec la capacité de ces institutions à faire acte de résistance par rapport à des forces politiques opposées et conservatrices. Notons que le Bauhaus et la HfG auront suscité une même méfiance à l'égard de leur enseignement culturellement progressiste.

2. Les deux écoles auront une durée de vie similaire : 14 ans pour le Bauhaus (1919-33), et 15 ans (1953-68) pour la HfG d'Ulm, ainsi qu'une fin contrainte et forcée^[17]. Ulm, fermera elle aussi contre son gré, pour des raisons à la fois économiques (rupture de subventionnements), politiques, de conflits internes, en résonance avec la révolte estudiantine de 1968^[18].

3. Par ailleurs, des liens forts uniront la HfG d'Ulm, notamment Max Bill à Walter Gropius. Ils soutiendront tous deux un même élan vers une production qui se développe à différentes échelles. Walter Gropius dira, dans *Principe de la production du Bauhaus (Dessau)*, 1926 : « Le Bauhaus veut servir à développer une forme d'habitation représentative de notre époque, depuis le simple appareil ménager jusqu'à la préfabrication de la maison^[19] ». Ce principe trouvera un nouvel écho à Ulm à travers la formule célèbre de Max Bill : « *von*

16 François Burkhardt, « avant-propos », dans L'école d'Ulm : *textes et manifestes*, *op.cit.*, p. 3.

17 La question de la fermeture de l'école constitue notamment un point de désaccord, et donne lieu à différentes versions. Pour Claude Schnaidt, il ne fait aucun doute que les raisons de la fermeture de la HfG sont politiques, Claude Schnaidt, « Petite excursion dans les vestiges d'une école légendaire », *A+, Architecture, Urbanisme, Design*, n°14, 1975, p. 25-27. Pour Gerhard Curdes, les raisons politiques ne sauraient expliquer seules la fermeture de l'école : « Le mythe de la fermeture ordonnée par l'État est inapplicable, ne serait-ce que parce que le Land de Bade-Wurtemberg n'a pas pu fermer une université privée. Les raisons en étaient plutôt des conflits internes concernant l'influence des professeurs d'université, des animosités personnelles, le budget toujours trop faible, des exigences budgétaires non satisfaites et — bien sûr — le fait que la HfG, malgré son succès évident dans l'industrie et sa réputation internationale, n'avait pas réussi à surmonter les préjugés des politiciens conservateurs de l'État qui aurait permis d'obtenir leur soutien. Il ne sert à rien de sortir de la réalité historique si le mythe de la fermeture induite par l'État est toujours cultivé ». Gerhard Curdes, *op.cit.*

18 Descriptif de la HfG par les archives du musée de la HfG d'Ulm, consulté le 31.08.20, <https://hfg-archiv.museumulm.de/en/the-hfg-ulm/history/8>

19 Walter Gropius, « Principes de la production du Bauhaus (Dessau) » (1926), Ulrich Conrads, *Programmes et manifestes de l'architecture du XX^e siècle*, Paris, Éditions de La Villette, 1996, p. 116.

der Kaffetasse bis zur Wohnsiedlung^[20] » (de la tasse à café au lotissement), montrant cette volonté de couvrir l'ensemble de l'environnement quotidien humain, de la plus petite échelle à la plus grande.

4. De même que Walter Gropius fut l'architecte de Dessau, Max Bill sera celui des bâtiments de la HfG. Le programme architectural de la HfG à Ulm inclut, comme celui du Bauhaus à Dessau, des logements pour les étudiants et les enseignants, afin qu'une vie collective s'organise *in situ*. Si quelques enseignants de la HfG habitent sur place, leurs logements sont nettement plus modestes que les logements des maîtres au Bauhaus. Des logements étudiants de quatre étages leur permettent d'habiter sur place. Ils s'articulent au reste de l'école par des coursives, dont l'aménagement intérieur, proche d'une cellule, propose le confort minimum, et convergent vers l'espace collectif du réfectoire. Comme pour le Bauhaus de Dessau, c'est l'idée du campus (au sens latin du terme) qui prédomine à Ulm.

5. Située à l'écart de la ville, tout comme le Bauhaus de Dessau, la HfG trouve dans cette situation aussi bien les moyens de son indépendance que les raisons de son ostracisation. Bien qu'elle ne s'implante pas sur un terrain plat et ne ressemble pas à une abstraction géométrique sur une page vierge comme à Dessau, elle suit également un principe de réticulation spatiale sans façade principale : « there is no one sight the same as another. Walking round the school is to set it in motion. There is no point where a central facade could be built, from every point around the school

20 Max Bill a tenu les propos suivants dans le discours d'inauguration de la première phase de construction de la HfG, daté du 5 juillet 1954 : « von der Kaffetasse bis zur Wohnsiedlung », ce qui signifie en français littéralement « de la tasse à café au lotissement », consulté le 03.09.2020 <https://hfg-archiv.museumulm.de/die-hfg-ulm/geschichte/4> (« Von der Kaffeetasse bis zur Wohnsiedlung »). (Max Bill, « Ansprache beim Richtfest zum 1. Bauabschnitt der HfG », am 5.7.1954). Herbert Lindinger, « Introduction », dans *L'école d'Ulm : textes et manifestes*, op. cit., p. 4. mentionnera plutôt cette formule : « De la cuillère à la ville (...) collaborer à la construction d'une nouvelle civilisation. » Nicola Pezolet émet toutefois des réserves quant au fait d'associer cette formule à Max Bill, l'attribuant à l'architecte et journaliste Ernesto Nathan Rogers (voir sa thèse de doctorat : *Le Bauhaus imaginiste contre le Bauhaus imaginaire : la polémique autour de la question du fonctionnalisme entre Asger Jorn et Max Bill*, p. 101.) « Ernesto Nathan Rogers est un architecte, un professeur et un journaliste. Il a été éditeur de la revue Domus dans les années 40 puis de Casabella durant une période charnière de l'histoire de l'architecture, soit entre 1953 et 1964. Son slogan célèbre, véritable devise du design moderniste, « dal cucchiaino alla città » (« de la cuillère à la ville »), est parfois attribué, à tort, à Max Bill, qui se réclame aussi d'une approche aussi globale. Rogers se montre généralement favorable à la HfG : sous sa direction, Casabella couvrira les événements entourant la Triennale de 1954. Voir : Mario Labò, « Il congresso de Industrial Design alla Décima Triennale », *Casabella - Continuità*, 203, nov.-déc. 1954, p. 88.

the dimensions seem to be structured differently^[21] ». Situés sur une colline en hauteur, offrant un large panorama sur le Danube en contre-bas, les bâtiments sont ouverts sur le paysage, prenant le contre-pied de l'ancienne forteresse Oberer Kuhberg située non loin, qui servit de centre de concentration et de détention sous l'autorité nazie. Notons cependant que la ressemblance pour la HfG est sans doute plus forte avec les plans d'une autre école mythique : le Black Mountain College (1933-57), son aîné de 18 ans, dont le projet architectural initial (qui n'avait toutefois pas été retenu), avait été dessiné par Marcel Breuer et Walter Gropius, tous deux représentants exemplaires du Bauhaus. On retrouve ainsi cette même ligne brisée en trois parties reliées par des coursives, et articulée autour d'un vaste espace central et collectif : le réfectoire, véritable centre névralgique de l'établissement.

6. Des publications jalonnent également la vie de ces deux institutions, montrant ce que l'on y réalise, mais aussi attestant d'approches et de points de vue divergents. Le journal du Bauhaus et le bulletin trimestriel d'Ulm compteront finalement le même nombre de publications : 14 sur une durée de 5 ans pour celle du Bauhaus, et 10 ans pour celle d'Ulm. *Ulm*, revue officielle trilingue du n° 1 à 5 (juillet 1959), change de format à partir de 1962 et du n° 6, devenant bilingue allemand-anglais. Une autre revue, intitulée *Output*, sera également développée au sein de la HfG par les étudiants, de 1961 à 1964^[22]. Plus modeste dans ses moyens, elle permettra toutefois de donner la parole aux étudiants, et d'apporter un éclairage différent sur la vie de la HfG et les débats qui purent s'y tenir. Par ailleurs, si l'on connaît des textes manifestes au Bauhaus, ceux de Walter Gropius notamment (le programme inaugural de l'école de 1919, et *Principe de la production du Bauhaus* 1926), de Hannes Meyer (*Construire*^[23], 1928), pour ne citer que ceux-là, ceux de la HfG d'Ulm sont peut-être moins connus. *Les nouvelles perspectives industrielles et la formation du « designer »*^[24] de Tomás Maldonado

21 Site web des Archives de la HfG d'Ulm. « il n'y a pas une vue identique à une autre. Tourner autour de l'école, c'est la mettre en mouvement. il n'y a nulle part une façade centrale qui pourrait se démarquer. De toute part, les dimensions semblent être structurées différemment » [notre traduction]. Consulté le 03.11.2020 : <https://hfg-archiv.museumulm.de/en/the-hfg-ulm/building>

22 Gerhard Curdes répertorie les revues et leurs comités de rédaction dans un document accessible en ligne : <http://www.club-off-ulm.de/2011/12/01/hfg-ulm-the-department-of-building> Il souligne : « Innerhalb der Schule und vor allem nach außen hatte die Zeitschrift eine gewisse Bedeutung, weil sie auch über Internes berichtete und manches kritisch ansprach, was in der offiziellen Hochschulzeitschrift unterblieb ». (« Le magazine avait une certaine importance au sein de l'école et surtout pour le monde extérieur, car il traitait également des affaires internes et abordait de manière critique de nombreux sujets qui ne figuraient pas dans le magazine officiel de l'école », [traduction personnelle]).

23 Jacques Aron, op.cit., p. 195-198.

24 Tomás Maldonado, « Neue Entwicklungen in der Industrie und die Ausbildung des Produktgestalters » (« Les nouvelles perspectives industrielles et la formation du designer »), *Revue ulm 2*, bulletin trimestriel de la Hochschule für Gestaltung, Ulm, HfG, octobre 1958.

en constitue incontestablement un. Seul texte théorique du deuxième numéro de la revue *Ulm* pour l'année 1958/59, son contenu montre un tournant et une rupture franche avec l'approche de Max Bill, et plus largement avec la philosophie du Bauhaus, notamment concernant son rapport à l'art. Maldonado expose très clairement ses visées et l'orientation qu'il souhaite donner à la HfG, dont il est désormais directeur avec Otl Aicher et Hanno Kesting.

7. Continuité, également, car plusieurs enseignants du Bauhaus vont y donner cours, c'est le cas de Josef Albers, du photographe Walter Peterhans, de l'artiste Helene Nonné-Schmidt, du peintre Johannes Itten. Ils interviendront au commencement, avant même l'inauguration des bâtiments de Bill en 1955, donnant cours sur la place du marché (au pied de la cathédrale d'Ulm!), et au sein de la maison Langemühle, auprès d'une vingtaine d'étudiants à partir de 1953. Ils interviendront principalement au sein d'un cours particulier, le cours d'enseignement fondamental, ou « *Grundlehre* » (littéralement « cours de base ») qui n'est pas sans rappeler le cours préliminaire du Bauhaus. Cette formation initiale d'un an, indispensable avant d'être admis ensuite dans l'un des départements spécialisés de l'école (design de produits, communication visuelle, construction industrielle, information, cinéma), avait pour but de transmettre les bases fondamentales du design et des connaissances scientifiques théoriques utiles pour la continuité de la formation, d'introduire au travail de maquette et aux techniques de représentation, de sensibiliser aux capacités de perception, de procéder à des expériences élémentaires. Johannes Itten continuera de former les étudiants à la couleur, en proposant des exercices de relaxation avant son cours. Josef Albers prolongera son approche expérimentale du papier, cherchant à mettre en évidence les propriétés inhérentes et structurelles du matériau, dans la continuité directe de son approche au Bauhaus. Comme au Bauhaus, ces enseignements préliminaires étaient caractérisés par :

- la non-spécialisation de la formation dans un domaine spécifique (pas d'application directe dans l'immédiat),
- l'idée de transmettre des bases fondamentales aux étudiants préparant à une spécialisation venant dans un second temps,
- la sensibilisation à la création de formes qui ne sont pas immédiatement utiles.

8. La HfG constituera également un espace d'innovation pédagogique tant à travers les cours de base (*Grundlehre*) qu'à travers la mise en place de petits « groupes de développement », répondant à des commandes réelles. Plusieurs projets ont pu ainsi être développés en partenariat avec de grands groupes comme Braun, La Lufthansa, le métro de Hambourg, Kodak, participant du rayonnement de l'école et de sa reconnaissance à travers le monde. Tandis que le Bauhaus avait aussi cherché à vendre des brevets et à trouver un mode de financement en s'associant à l'industrie, la HfG est

parvenue à concrétiser et à faire converger le souhait de Gropius^[25] en créant des partenariats avec l'industrie, et celui d'Hannes Meyer^[26] en proposant un travail collaboratif fait de spécialistes.

9. De même que le Bauhaus aura été un espace d'enseignement multiculturel (on ne comptera pas moins de 29 nationalités différentes au Bauhaus), la HfG d'Ulm sera également volontairement tournée vers l'international. Elle accueillera près de 200 professeurs invités venant du monde entier (pour 20 professeurs permanents), et près de la moitié de ses enseignants viendront de l'étranger : Suisse, Autriche, Hollande, France, Angleterre, Amérique du Sud et du Nord. La présence d'étudiants étrangers (entre 40 et 50 %), provenant de 49 pays différents, témoigne de l'ouverture internationale de l'école. En se tournant vers l'extérieur, l'idée était également d'élargir les enseignements, et d'accueillir les nouvelles sciences émergentes de l'époque, notamment en matière de sciences humaines et sociales, comme la sociologie, mais aussi la sémiotique, l'informatique, ouvertes aux théories nouvelles. Max Bill fera notamment intervenir Norbert Wiener, père de la cybernétique (le 12 juillet 1955), mais aussi Charles et Ray Eames (en 1955). La HfG invitera également Buckminster Fuller (1958), Reynier Banham (en 1959), Abraham Moles, préfigurateur des études en sciences de l'information et de la communication (de 1961 à 1968).

10. De même qu'au Bauhaus, d'anciens étudiants devinrent maîtres à leur tour (Albers, Arndt, Bayer, Sheper, Schmidt, Stölzl), la HfG forma de futurs enseignants. Une personnalité comme Claude Schnaidt, qui sort diplômé en 1959 de la HfG, enseignera à son tour en ses murs. Étudiant, engagé politiquement au sein du parti communiste, son approche de la construction trouvera ses racines à la fois dans les préconisations de Walter Gropius et la cité Dessau Törten, et dans les thèses et approches de la construction d'Hannes Meyer. Son diplôme consacré à l'architecture russe atteste de son intérêt pour une architecture collective. Ses convictions le portent du côté de l'industrialisation de la construction, d'une approche sociale de l'architecture, ce qu'il perpétuera après

25 Walter Gropius, « La nécessité de la commande pour le Bauhaus. Notes du 9 décembre 1921, en vue de la discussion au conseil des Maîtres », Jacques Aron, *op. cit.*, p. 97-98. « Dans mon programme, j'aborde clairement la question des commandes. Le Bauhaus dans sa forme actuelle se maintient ou périclite selon que l'on réponde affirmativement ou non à la question de la commande. Je considérerais comme une erreur que le Bauhaus n'affronte pas le monde réel et se figure être une création isolée. » Voir également à ce propos : « Licences et affaires commerciales au Bauhaus », Jeannine Fiedler, Peter Feierabend, *Bauhaus*, Cologne, Könemann, p. 414-415.

26 « Préfabriquée, la nouvelle maison est un produit industriel et en tant que tel, une œuvre de spécialistes : économistes, statisticiens, hygiénistes, climatologues, ingénieurs, spécialistes des normes, climaticiens... et l'architecte ?... D'artiste, il est devenu un spécialiste de l'organisation. » Ulrich Conrads, « Hannes Meyer : construire », *op. cit.*, p. 144.

Ulm, en France, à travers l'Institut de l'environnement^[27] et la mise en place des UP^[28] d'architecture.

11. Comme au Bauhaus, qui avait un conseil des maîtres, à Ulm des réunions collégiales se tinrent à la bibliothèque de la HfG. Lieu de débats et de disputes, véritable « bouillonnement intellectuel permanent^[29] », la HfG fut une école « sans quiétude ». Comme au Bauhaus, les nombreux conflits^[30] et discussions qui l'animèrent furent autant le moteur de ces institutions que le terreau de leurs détracteurs, leur valant l'opprobre et la critique.

Assurément, une continuité avec le Bauhaus a eu lieu, mais celle-ci fut finalement de courte durée (deux ans, de 1953 à 1955), dès lors que l'on envisage une continuité de la HfG avec le Bauhaus de Walter Gropius. Le départ de Max Bill en 1957 marquera un tournant au regard de l'héritage de Gropius à Ulm, alors qu'il ouvrira la voie au prolongement d'un autre Bauhaus : celui de son second directeur, Hannes Meyer. Comme le souligne Jacques Aron : « À Ulm, s'ouvre en 1955 un établissement que dirigeront successivement Max Bill et Tomás Maldonado. Critique et dérangeant, sa longévité ne dépassera pas celle du Bauhaus ; il ferme ses portes en 1968. On lui doit, entre autres, d'avoir remis en lumière la période controversée de l'existence du Bauhaus sous la houlette de Hannes Meyer (1928-1930)^[31] ».

27 Tony Côme, *L'Institut de l'environnement : une école décroisée. Urbanisme, architecture, design, communication*, Paris, B42, 2017.

28 UP pour Unité Pédagogique. « De l'éclatement de la section architecture de l'École des Beaux-Arts de Paris résulte la création de neuf unités pédagogiques (UP) à Paris entre 1968 et 1975 ». Anne Debarre, *La genèse des ENSA parisiennes : entre libéralisme hérité et autorité contestée*, revue en ligne *Hypothèses*, 2020. Source (consultée le 18.11.2021) : <https://chmcc.hypotheses.org/10905>

29 Herbert Lindinger, *op. cit.*, p. 5.

30 « Le Bauhaus a existé pendant 14 ans de 1919 à 1933, tandis que la HfG a existé pendant 15 ans de 1953 à 1968. Cependant, alors que le Bauhaus a été fermé par la force et aurait certainement pu exister plus longtemps sans la prise de pouvoir par Hitler — surtout en tant qu'école publique — la HfG a cessé d'exister par elle-même en raison de conflits internes » [Notre traduction], dans Gerhard Curdes, *op. cit.*

31 « À Ulm s'ouvre en 1955 un établissement que dirigeront successivement Max Bill et Tomás Maldonado. Critique et dérangeant, sa longévité ne dépassera pas celle du Bauhaus ; il ferme ses portes en 1968. On lui doit entre autres d'avoir remis en lumière la période controversée de l'existence du Bauhaus sous la houlette de Hannes Meyer (1928-1930) », Jacques Aron, *op. cit.*, p. 16.

PRISES DE DISTANCE DE LA HFG À L'ÉGARD DU BAUHAUS

Malgré cette filiation irréfutable et des facteurs de continuation directs, la HfG cherchera néanmoins à s'émanciper du Bauhaus en affirmant son propre modèle, mettant de plus en plus l'accent sur une approche scientifique de la conception : des méthodologies rationnelles axées sur la résolution de problèmes priment ainsi le pas sur les méthodes et les sensibilités artistiques de son aînée.

1. Tout d'abord, signalons qu'initialement, à la différence du Bauhaus, la HfG a d'abord été pensée comme une école en sciences politiques. Comme le souligne Gerhard Curdes, ancien membre enseignant de la HfG, responsable de la revue *Output*, devenu architecte, urbaniste et professeur des universités : « Ce n'est qu'après des contacts avec Max Bill que le concept s'est peu à peu élargi pour devenir une école de design. Alors que le Bauhaus s'est orienté dès le début vers la conception, la création de la HfG n'a intégré les aspects de la conception de formes qu'un peu plus tard^[32] ». Cela a eu indéniablement une incidence sur l'esprit des enseignements et le souhait de « former les étudiants à devenir des garants responsables^[33] ». L'ancrage politique des deux institutions et la position de ses membres sont un peu différents : si, au Bauhaus, Walter Gropius s'insurgera stratégiquement de tout rattachement politique, ce qui ne sera pas le cas d'Hannes Meyer dont les positions politiques lui vaudront en partie sa place de directeur. À Ulm, la HfG est d'emblée positionnée politiquement, ce qui ne sera pas sans conséquences et stigmatisations. Il s'agit, néanmoins, de former des citoyens responsables, afin d'éviter de subir à nouveau les fourches caudines du nationalisme. La présence même de la section information atteste de cette volonté de former des journalistes éclairés et indépendants, s'affranchissant de toute manipulation de la presse, des médias et de toute idée de propagande politique. Le programme de formation est ambitieux, et intègre une politique des médias contre toute instrumentalisation des contenus et tendance à la propagande.

32 Gerhard Curdes, *op. cit.* [Notre traduction]

33 *Ibid.*

2. La structure administrative de la HfG diffère de celle du Bauhaus. Si le Bauhaus est marqué durant ses 14 années par la succession de trois architectes de renom, trois figures tutélaires de l'architecture moderne, la HfG verra se succéder, quant à elle, à la fois des directions singulières et des directions collégiales, censées garantir, du moins sur le principe, le partage du pouvoir et la délégation.

3. En outre, structurellement et quantitativement, le nombre d'étudiants diffère entre les deux institutions : le Bauhaus comptera environ 1287 étudiants entre 1919 et 1933, 1/3 des effectifs sera féminin. L'effectif maximum s'élèvera à 245 élèves pour l'année 1919-1920. 133^[34] diplômes seront délivrés à partir de 1929, essentiellement des diplômes d'architecture, d'aménagement et de tissage. Pour sa part, la HfG d'Ulm ne comptera pas plus de 642 étudiants au total (soit moitié moins qu'au Bauhaus). Malgré le faible effectif, 233 étudiants sortiront diplômés de la HfG (soit 1/3 des étudiants de la HfG, contre seulement un peu moins de 1/10 pour le Bauhaus). En revanche, la mixité est inférieure au Bauhaus, car seules 98 femmes seront étudiantes à la HfG (soit 15 % de femmes au total), dont 27 sortiront diplômées^[35].

4. Par ailleurs, la structure de l'enseignement s'avère différente. Marc Frochoux, architecte à l'ETH de Zürich et rédacteur de la revue *Tracés*, compare précisément dans « L'Institut de l'environnement, 1969-1970 : une pédagogie expérimentale^[36] », le diagramme de formation du Bauhaus et celui de la HfG d'Ulm. Bien que les diagrammes de formation des deux écoles présentent une organisation concentrique similaire, ces deux derniers apparaissent inversés. Au Bauhaus, les *Vorkurse* (cours préliminaires) sont situés à la périphérie et convergent vers le centre, où se trouve l'architecture, ou plutôt l'art de la construction (*Baukunst*). Leur but est de débarrasser les étudiants des connaissances antérieures, pour mettre en place de nouvelles bases de travail affranchies de l'enseignement artistique académique. L'enseignement est alors centré sur les ateliers, et converge vers l'architecture. À la HfG, l'architecture n'est plus au centre et n'est plus considérée comme un but commun sur le modèle de l'œuvre d'art totale. Si, dans le programme du Bauhaus tel que Gropius le définit en 1919, « l'architecture est le but de toute activité créatrice^[37] », à Ulm, l'architecture s'affirme, non plus comme « mère des arts », mais en tant que

34 Michael Siebenbrodt, Lutz Schöbe, *Bauhaus*, Parkston International éditeur, 2015, p. 231.

35 <http://www.frauen-hfg-uhl.de>, consulté le 6.11.2020 ; <http://www.club-off-uhl.de>, consulté le 6.11.2020. Voir également l'ouvrage de Gerda Müller-Krause, *Selbstbehauptungen : Frauen an der hfg ulm*, Wetzlar, Anabas Verlag, 2007.

36 Marc Frochoux, « L'Institut de l'environnement, 1969-1970 : une pédagogie expérimentale », dans *Les années 68 et la formation des architectes*, Rouen, Édition le Point, 2018, p. 170-181.

37 Walter Gropius, « Programme de l'école du Bauhaus de Weimar » (1919), Ulrich Conrads, *op. cit.*, p. 62.

construction indépendante des autres départements et pratiques de conception des formes. La question posée porte alors principalement sur l'industrialisation de la construction^[38]. À la différence de celui du Bauhaus, l'enseignement de base à Ulm se situe au centre, pour rayonner ensuite vers l'extérieur. Dans le diagramme de la HfG d'Ulm (1951), la *Grundlehre* (enseignement de base) se situe au commencement de la formation. Le diagramme de la HfG est conçu sous la forme d'un diagramme de Venn, un diagramme composé de cercles qui s'entrelacent les uns dans les autres afin de signifier la porosité et les intersections des disciplines entre elles. Ces intersections des cercles symbolisent la philosophie de l'école et son aspiration pédagogique des débuts à penser l'interdisciplinarité.

5. De plus, la HfG propose un enseignement par sections, là où le Bauhaus fondait son enseignement sur des apprentissages techniques en ateliers et une familiarité avec les matériaux (le verre, le métal, le bois, la céramique, la couleur, le textile). Au sein de la HfG, l'enseignement s'organise dès lors autour de quatre sections principales, en plus du *Grundlehre* et du cinéma (section un peu à part), et autour desquels s'agrègent des cours d'enseignements théoriques. Des ateliers à Ulm persistent, mais ils ne se situent plus au cœur de la formation. Ils apparaissaient d'ailleurs aux yeux de ceux qui défendaient l'approche méthodologique du design à Ulm, comme une survivance anachronique^[39] du Bauhaus (surtout après 1962, date à laquelle le cours de base n'est plus commun à tous les étudiants, mais spécifique à chaque département/section). L'idéal de porosité porté par Max Bill s'étirole alors, au profit de départements plus indépendants, mais plus isolés^[40].

6. Autre différence, tandis que le Bauhaus pouvait être associé à « la pédagogie de la forme moderne^[41] », la HfG est à comprendre

38 « La *Hochschule für Gestaltung* a été la première école dans le monde à élaborer une pédagogie de la construction industrialisée. Elle n'était pas à proprement parler une école d'architecture puisque, outre des architectes, elle formait, à partir d'un tronc commun des designers, des graphistes et des cinéastes. La *Hochschule für Gestaltung* s'était d'abord présentée comme l'héritière du Bauhaus. Puis elle se libéra d'une partie de cet héritage et avança dans l'inconnu. Elle fit beaucoup d'expériences sur la base desquelles les idées directrices, les structures, les programmes étaient constamment réajustés. Dans la phase ultime de son développement, la section de construction (appelée à l'origine section d'architecture) se définissait de la façon suivante : "La section de construction a pour but de former des architectes capables de résoudre les problèmes posés par l'industrialisation du bâtiment" ». Claude Schnaidt, « Petite excursion dans les vestiges d'une école légendaire », *A+, Architecture, Urbanisme, Design*, 14, 1975, p. 25-27.

39 Il sera d'ailleurs reproché à Max Bill d'avoir prévu dans le plan du bâtiment des ateliers (ateliers d'artistes et d'orfèvrerie), lesquels renvoyaient davantage aux ateliers d'artistes qu'à un lieu où l'on allait enseigner la construction, le design industriel et la communication visuelle.

40 Gerhard Curdes relate à cet égard que les étudiants auraient souhaité davantage de porosité entre les départements, devenus désormais plus fermés. Gerhard Curdes, *op. cit.*

41 Jacques Aron, *op. cit.*, p. 19.

comme la « tentative pour définir une vie pensable dans un monde industriel de marchandises et de médias^[42] ».

7. Les raisons de la fermeture de l'école sont également un peu différentes. Ce point constitue d'ailleurs un point de désaccord, et donne lieu à différentes versions. Si pour Claude Schnaidt^[43] les raisons de sa fermeture sont indéniablement politiques, pour Gerhard Curdes^[44], ce point n'est pas le seul à expliquer sa fermeture. Ce point de dissension montre combien, même après la fermeture de l'école, les points de vue internes pouvaient également diverger.

RUPTURE DE MODÈLE

La position au regard du Bauhaus à la HfG d'Ulm est loin d'être unanime, plusieurs enseignants souhaitaient dès le départ s'en affranchir : pas de « deuxième Bauhaus » pour Otl Aicher, Walter Zeischegg, Tomás Maldonado, Hans Gugelot. Dans son *Discours d'ouverture de l'année scolaire 1957-1958*, Tomás Maldonado dira : « La tentative de continuer le Bauhaus littéralement ressemblait à une entreprise de simple restauration. Les meilleurs des anciens membres du Bauhaus m'accorderont certainement que prendre aujourd'hui la suite du Bauhaus implique d'être d'un certain point de vue contre le Bauhaus. Nous ne reprenons que son attitude progressiste, anticonventionnelle, ses efforts pour apporter sa contribution à la société dans une situation historique donnée. En ce sens et seulement en ce sens nous continuons le travail du Bauhaus (...) »^[45]. Tomás Maldonado, pourtant ancien artiste, accentuera l'approche méthodologique du travail et de la conception contre l'approche artistique et esthétique. Pour lui, « le facteur esthétique constitue seulement un facteur parmi d'autres, avec lequel le "designer" peut opérer, mais il n'est pas le principal ou le prédominant. Les facteurs productif, constructif, économique, le facteur symbolique peut-être, existent aussi. L'*industrial design* n'est pas un

42 Herbert Lindinger, *op. cit.*, p. 5.

43 « Vous vous dites peut-être, depuis un moment, qu'il devait bien y avoir quelque chose dans la Hochschule für Gestaltung qui pût servir, ne serait-ce que de prétexte, à sa liquidation. On nous a dit, un beau jour, que le moment était venu "d'assainir définitivement la situation" mais, aussi invraisemblable que cela puisse paraître, nous n'avons jamais appris ce qu'il fallait assainir. Alors, pour savoir ce qui n'allait pas, permettez-moi de vous faire une suggestion : demandez au Dr Filbinger, qui était alors Premier ministre du Land Bade-Wurtemberg, d'écrire un article dont le titre pourrait être "La vérité sur Ulm" ». Claude Schnaidt, « Petite excursion dans les vestiges d'une école légendaire », *op. cit.*, p. 27.

44 Gerhard Curdes, *op. cit.*

45 *L'école d'ulm, textes et manifestes*, *op. cit.*, p. 75.

art ni le "designer" nécessairement un artiste^[46] ». Se définissant lui-même comme professeur de méthodologie visuelle et sémioticien^[47], il mettra en place une « méthodologie visuelle », soutenant une orientation scientifique du design industriel, vers un « univers objectif et communicant ».

La principale pierre d'achoppement concerne donc la place de l'art et sa relation au design. Ce sera donc contre l'art que la nouvelle direction après Max Bill se positionnera. Otl Aicher indiquera à cet égard : « notre intention était de ne pas refaire un deuxième Bauhaus, pas de répétition. Nous voulions nous en démarquer consciemment (...) Max Bill était un survivant du Bauhaus. (...) Il était pour nous le Bauhaus authentique dont nous n'avions d'abord pris connaissance que par les livres. (...) Bill voulait sauvegarder la position dominante de la peinture et de la sculpture alors que nous voulions empêcher que le design ne retombe dans la sphère d'influence de l'art appliqué et qu'il n'aille chercher ses solutions dans l'art^[48] ». Pour Aicher et Zeischegg, il ne s'agissait donc pas de trouver refuge dans l'art et l'esthétique pour l'esthétique, mais de se confronter à la réalité et à la culture de l'après-nazisme. L'important était pour eux « la conception de formes appliquées à la vie quotidienne et à l'environnement humain » : « Nous nous intéressons aux produits de l'industrie, au comportement en société^[49] ». Contrairement à l'époque du Bauhaus, l'art n'apparaissait plus, comme porteur d'un esprit contestataire des valeurs bourgeoises et académiques, mais comme une façon de fuir la réalité du monde, ce à quoi la jeune génération d'enseignants se refusait. Otl Aicher reconnaît que sans Max Bill « il n'y aurait pas eu d'École Supérieure de design à Ulm. Nous cherchions à profiter de ses expériences au Bauhaus. Ses vues sur le design nous semblaient montrer la voie à suivre. Mais pour ce qui est des principes, il demeurait, pour nous, prisonnier du Bauhaus. Il restait l'artiste avant tout et réservait à l'art un rang particulier^[50] ». Préférant finalement ne pas courir le risque de retomber dans la sphère de l'art et de l'artisanat, et par extension dans celle de la tradition et de l'académisme, la direction collégiale de 1958 (Aicher, Gugelot, Maldonado) soutiendra une conception articulant le design aux sciences et à la technologie, ouvrant la voie au « modèle ulmien ». En cela, Aicher, Gugelot, Maldonado, n'avaient peut-être pas tout à fait entendu la leçon

46 Tomás Maldonado, *op. cit.*, p. 1.

47 « M. Tomás Maldonado, professeur de méthodologie visuelle et de sémiotique à la HfG, a donné un cycle de conférences à l'Institute of Contemporary Arts, à Londres (avril 1957), à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Copenhague (novembre 1957), à l'ambassade d'Allemagne et à l'École des Arts et Métiers de Stockholm (novembre 1957), et à l'Exposition Universelle de Bruxelles (septembre 1958) », *revue ulm* 2, p. 43.

48 Otl Aicher, « bauhaus et ulm », dans *L'école d'ulm : textes et manifestes*, *op. cit.*, p. 10-11.

49 *Ibid.*, p. 11.

50 *Ibid.*, p. 13.

du Bauhaus, ou du moins n'avaient-ils sans doute pas souhaité l'entendre, d'un art moderne possiblement émancipé des valeurs bourgeoises et de l'académisme, en phase avec son temps. Otl Aicher indique : « À l'époque à Ulm, nous devions revenir aux choses, aux objets, aux produits, à la rue, au quotidien, aux hommes. Il ne s'agissait nullement d'une quelconque extension de l'art à la quotidienneté, à l'application. Il s'agissait d'un contre-art, d'un travail de civilisation, d'une culture de civilisation^[51] ».

Les arguments formulés par les opposants à un nouveau Bauhaus attestent bien souvent d'une compréhension limitée des enjeux portés par le Bauhaus, frôlant parfois la mauvaise foi, car en réalité les motivations portées par les principaux acteurs de la HfG et celles des directeurs du Bauhaus ne sont pas si éloignées. Ce qui est reproché au Bauhaus et à l'approche artistique n'est en réalité pas ce que soutenait Gropius. C'est donc dans ce contexte de rupture, qui au fond n'était que partielle, que l'école s'engagera dans une nouvelle phase de son histoire.

Malgré le refus de l'art, la HfG d'Ulm ne sera toutefois pas étrangère à tout enjeu esthétique. Otl Aicher nuancera d'ailleurs son propos : « Cela dit, ni Zeischegg ni moi-même n'étions des économistes qui auraient considéré l'esthétique comme un simple dérivé de la pure fabrication technique. Il nous paraissait judicieux de prendre en considération des catégories esthétiques comme les proportions, les volumes, les séries ou les contrastes et de les saisir expérimentalement. Mais nous ne voulions pas les concevoir comme un but en soi, et surtout pas comme une discipline spirituelle, d'ordre supérieur et embrassant tout^[52] ». Si l'esthétique faisait partie d'une donnée du problème (pour Aicher et Zeischegg), elle n'en était donc pas complètement exclue. L'idée n'était donc pas de puiser dans l'art une grammaire ou des formes à appliquer aux objets fonctionnels (ce qui au demeurant n'a jamais été ce qui a été préconisé par les artistes modernes et les directeurs du Bauhaus), mais de trouver des méthodes rationnelles pour pouvoir obtenir des formes découlant du processus même de conception, ou en tout cas en ne plaçant pas l'esthétique ni comme une fin en soi ni comme un moyen de résoudre le problème posé. S'il se dégage, a posteriori, une esthétique singulière des produits de la HfG, Lindinger parlera d'ailleurs à son égard d'une esthétique « puritaine », marquée par des formes essentielles, et par une organisation rigoureuse, dénuées de tout ornement, où les éléments fonctionnels réduits à leur plus simple appareil deviennent les seuls éléments d'animation et de variation des surfaces, elle n'a jamais été posée comme postulat de départ, mais comme une conséquence du processus rationnel de conception.

51 *Ibid.*, p. 11.

52 *Ibid.*, p. 12-13.

CONCLUSION

Comme pour le Bauhaus, la HfG d'Ulm, n'existe pas d'une seule voix. Des rivalités et des positions divergentes se sont fait ressentir dès ses débuts et tout au long de son existence. Ces dissensions et divergences au sein de la HfG, qui vont se traduire par le départ de plusieurs de ses membres fondateurs, Max Bill le premier, se manifesteront également par des changements de direction fréquents, avec des directions tantôt collégiales tantôt individuelles. La HfG, tout comme le Bauhaus, est un lieu de tensions, qui verra s'opposer à la fois diverses personnalités (Bill/Maldonado), des approches et méthodes de la conception non toujours concordantes entre théoriciens et praticiens, mais également des sensibilités différentes : les « Intuitionnistes », d'une part, en référence à une approche plus intuitive de la création, et les « méthodologistes », d'autre part, en référence à une approche fortement rationalisée. Les premiers, les « intuitionnistes », s'inscrivant dans le prolongement de Max Bill, tentèrent de faire perdurer l'approche en atelier du Bauhaus. Les seconds, les « méthodologistes », du côté de Maldonado, cherchèrent plutôt à rationaliser et systématiser les processus de conception en design et en architecture. Le design est alors abordé sous l'angle de problèmes à résoudre par des équipes pluridisciplinaires. Cette tendance à l'hyperrationalisation des méthodes de conception sera aussi peut-être ce qui constituera une limite du modèle ulmien. Maldonado reconnaîtra lui-même ce qu'il a appelé une « méthodolâtrie néfaste^[53] ». Le rejet de l'art aura sans doute contribué, du moins en partie, à coûter la vie à cette école audacieuse, payant le prix d'un excès de rigorisme et de rationalisme. En favorisant à outrance le rationalisme industriel, l'approche méthodologique rigoriste de la création avait peut-être écarté une dimension qui venait à lui faire défaut : l'humain et son émanation sensible. La particularité de la HfG d'Ulm par rapport au Bauhaus aura sans aucun doute été d'avoir intégré les sciences humaines et sciences fondamentales dans le processus de conception des objets du quotidien : les sciences nouvelles, la sociologie, la psychologie, l'économie politique, la sémiologie, la cybernétique, les sciences cognitives. L'objectif en était double : d'une part, prendre en considération les changements de la société d'alors et tenir compte de l'émergence de nouvelles disciplines, d'autre part, faire évoluer les pratiques et voir comment les méthodes développées dans d'autres champs de

53 « Dans notre méthodologisme à outrance, dont nous soupçonnions déjà à l'époque les implications négatives, une méthodolâtrie néfaste, il y avait aussi de "fortes" intuitions que le développement de la technologie informatique, surtout après 1963, a amplement confirmées », dans Tomás Maldonado, « ulm, retrospective », dans *L'école d'ulm : textes et manifestes*, op. cit., p. 70-71.

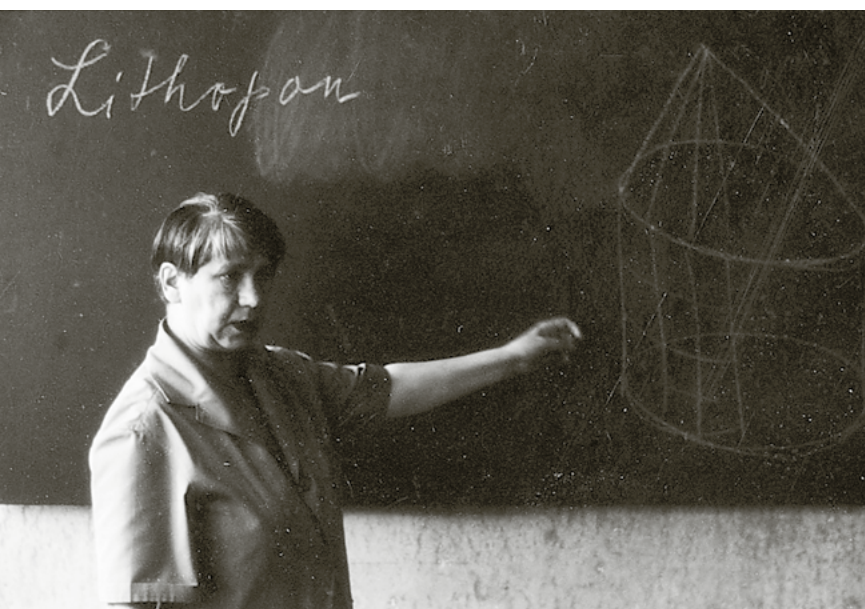
la connaissance pouvaient permettre de faire évoluer les méthodes de conception en architecture et en design. En rejetant son premier directeur, et en mettant l'accent sur la création d'une école d'un nouveau type, la HfG s'est affirmée plus clairement en tant qu'école de design industriel, ce que n'avait pas véritablement réussi à mettre en place Gropius, ou, disons, pas selon les mêmes critères. Comme le rappelle Marc Frochaux, architecte, « ses quinze années d'existence (1953-1968) ont généré un débat de fond qui a renouvelé l'enseignement et la pratique du design, en Allemagne comme ailleurs^[54] ». L'expérience de la HfG, comme prolongement contrarié du Bauhaus, n'aura donc pas été illusoire, car les oppositions qui s'y sont manifestées, ou les divergences de vues qui y ont pris place, se manifestent encore de nos jours. Aussi, la question, désormais, ne semble plus tant de savoir si la HfG ou le Bauhaus sont encore d'actualité aujourd'hui, en référence au fameux texte de Maldonado *Les nouvelles perspectives industrielles et la formation du « designer »*^[55], que de savoir comment les débats qui s'y sont tenus, les conflits, les désaccords, continuent de se manifester encore actuellement, d'identifier les formes nouvelles qu'ils peuvent prendre dans les débats sur la conception des formes et des objets actuellement. Incontestablement, un procès d'intention est fait à l'encontre du Bauhaus par différents acteurs de l'école d'Ulm, qui est quelque part injuste. Walter Gropius se sera toujours défendu d'aller puiser dans l'art des solutions. Il rappellera d'ailleurs qu'il a refusé l'entrée de Theo van Doesburg au Bauhaus, précisément en raison de son formalisme et de son dogmatisme, ne voulant pas imposer un système ou un vocabulaire préétabli. Max Bill, de son côté, à Ulm, bien que soutenant un rapport à l'art à la HfG, n'acceptera pas tous les enseignants qui se présentèrent à lui. L'artiste Asger Jorn se verra refuser l'accès à la HfG en tant qu'enseignant. Leurs échanges tumultueux^[56] montreront une divergence franche de point de vue. Aussi, il s'agit de sortir d'une représentation qui serait quelque peu caricaturale, avec d'un côté le Bauhaus comme le temple de l'art garant d'une approche artistique de la conception au sein duquel les artistes viendraient puiser dans l'art un répertoire de forme (ce qui n'a jamais été soutenu par ses membres), et d'un autre côté la HfG qui serait l'école scientifique de la rationalité ouvrant au design moderne et aux modes de conception contemporains. Vraisemblablement, ce que l'on peut supposer est que, finalement, l'argument critique porté à l'art en l'associant au formalisme était nécessaire pour les membres de la HfG, pour dépasser un héritage sans doute trop pesant et créer quelque chose de nouveau, en rupture (du moins sur le principe) avec la génération qui la

précédait. Rappelons, à cet égard, que l'écart d'âge entre Walter Gropius, Max Bill et Otl Aicher est d'environ 15 ans à chaque fois (en 1953 : Gropius a 70 ans, Bill 45 ans et Aicher 31 ans). Cet écart générationnel n'est sans doute pas étranger à des points de vue et centres d'intérêt différents. Si Max Bill présente une sorte d'obédience respectueuse à l'égard de Walter Gropius son aîné, ce ne sera pas le cas entre Otl Aicher et Max Bill, et le départ de ce dernier sera indéniablement la marque d'un changement de cap. Pour autant, tout du Bauhaus ne se sera pas éteint à la HfG avec le départ de Max Bill. À bien y regarder, *a posteriori*, plusieurs principes issus du Bauhaus ont trouvé en réalité à se concrétiser au sein de la HfG : les partenariats avec l'industrie, la rationalisation des formes, une approche sociale de l'architecture, l'industrialisation des modes de production, l'industrialisation de la production notamment de l'architecture, la production de masse et en série de modèles à caractère universel, bon marché et accessibles au plus grand nombre (carrousel pour diapositives Kodak), les projets à visée sociale. Aussi, malgré leurs divergences, les directions prises par la HfG après le départ de Max Bill n'auront pas été en réalité toujours aussi éloignées des positions initiales d'un Walter Gropius et d'un Hannes Meyer. La HfG a plutôt contribué à poser différemment les questions soulevées à l'époque du Bauhaus, et à mettre à jour l'enseignement du design, de l'architecture et de la communication visuelle, ainsi que leurs pratiques, en les confrontant à de nouveaux paramètres et de nouvelles réalités sociétales. Continuité contrariée certainement, mais sans opposition complète. Au fond la HfG d'Ulm a, en partie, actualisé le Bauhaus : ce qui relevait surtout d'intentions et de professions de foi au Bauhaus, la HfG donna ainsi de possibles prolongements aux intentions et professions de foi énoncées au sein du Bauhaus. La HfG et le Bauhaus s'avèrent plus proches en réalité que ce que les détracteurs de Max Bill ont pu laisser entendre et soutenir. Les membres de la HfG de l'après-Bill souhaitaient avant tout une rupture symbolique et de principe, afin d'avoir plus de liberté, mais au fond les projets de ces deux écoles étaient loin d'être totalement opposés. Malgré une différence de contextes historique, politique économique et social, les deux écoles ont soutenu un même élan progressiste, dissident, émancipateur et libérateur. Le Bauhaus comme la HfG se sont confrontés à leur époque aux tensions qui traversaient le monde, souhaitant poser les bases d'une société technique et technologique nouvelle.

54 Marc Frochaux, *op. cit.*, p. 177.

55 Tomás Maldonado, « Ulm, retrospective », *op. cit.*

56 Correspondance entre Max Bill et Asger Jorn, retranscrite et publiée sur le site en ligne *bauhaus-imaginista*. Consulté le 3.10.2020 : <https://bit.ly/Bauhaus-Imaginista>





Max Bill et des étudiants disant au revoir à Josef Albers à la gare d'Ulm, 3 août 1955.
Photo : Hans G. Conrad © René Spitz.



SOPHIE FÉTRO

DU BAUHAUS À LA HfG D'ULM:
UNE CONTINUITÉ CONTRAIRÉE

139



Page de gauche :

Walter Peterhans donnant le premier cours de base à la HfG Ulm, 28 octobre 1953.
Photo : Hans G. Conrad © René Spitz.

Page de droite :

Johannes Itten avec des étudiants, enseignant son cours de base sur la couleur à la HfG Ulm, 10 avril 1955. De gauche à droite : Eva-Maria Koch, Andries van Onck, Colette Thienhaus, Almir Mavignier, Alexandre Wollner, Max Graf, Gerhard Gehle.
Photo : Hans G. Conrad © René Spitz.

SIGRID PAWELKE

140

141

EXPERIMENTS IN THE
ENVIRONNEMENT D'ANNA ET
LAWRENCE HALPRIN

UNE PÉDAGOGIE CONTEXTUELLE ET ENVIRONNEMENTALE

142

SIGRID PAWELKE

EXPERIMENTS IN THE ENVIRONMENT,
D'ANNA ET LAWRENCE HALPRIN

143

Il y a 100 ans, Walter Gropius créait l'école d'art du Bauhaus, avec en toile de fond les désastres de la Grande Guerre. Sentant l'urgence, il avait la conviction que tous les arts, y compris les arts appliqués, devaient jouer un rôle central dans la construction d'une nouvelle société plaçant l'homme en son centre : une vision collaborative et holistique du lien entre l'art et la vie. Aujourd'hui, 100 ans plus tard, notre planète entière crie à l'urgence : que pouvons-nous faire en tant qu'artiste et professionnel de l'art ? Quel rôle peut jouer l'éducation de l'art et de l'architecture ? Comment peut-elle évoluer dans l'âge de l'anthropocène, et quelles peuvent être les leçons du Bauhaus dans ce contexte ?

Nous étudions ici le couple d'artistes Anna et Lawrence Halprin^[1], respectivement chorégraphe et architecte-paysagiste américains, qui ont été fortement influencés par des professeurs du Bauhaus aux États-Unis : Walter Gropius, Marcel Breuer et László Moholy-Nagy. Ensemble, Anna et Lawrence Halprin ont créé un renouveau de cette pédagogie, et une manière de penser tous les arts en lien avec la vie dans le contexte californien d'après-guerre. Leurs *workshops* interdisciplinaires de 1966, 1968 et 1971, baptisés *Experiments in the Environment*, sont au centre de notre réflexion. La radicalité de ces *workshops* par rapport au contenu, à l'humain et à son environnement est toujours éminemment actuelle. Ils peuvent fournir des exemples d'enseignement de l'art et de l'architecture d'une manière inclusive et expérimentale face aux crises multiples : environnementales, sociales et économiques.

«Souvent, les idées couvent et gesticulent pendant des années avant d'éclater, de sorte que ce qui émerge peut ne pas avoir d'attribution spécifique. Pour cette raison, je voudrais simplement reconnaître l'importance de Walter Gropius, sous lequel j'ai étudié à Harvard [...] ^[2]».

1 L'auteure Sigrid Pawelke a connu Anna Halprin pendant 23 ans. Elle a notamment suivi sa formation Life/Art Process®, a écrit sur elle et l'a filmée en 2010 à Kentfield. Sigrid Pawelke dédie cet article à Anna Halprin qui est décédée, le 24 mai 2021.

2 Lawrence Halprin, *The RSVP Cycles*, New York, Barziller, 1969.

ANNA ET LAWRENCE HALPRIN, ET LEUR LIEN AVEC LE BAUHAUS

144

Anna Schuman (1920-2021) suit des études de danse de 1938 à 1942 à l'Université de Wisconsin, où enseigne la biologiste et pédagogue de danse Margaret H'Doubler. Cette enseignante a un impact considérable sur Anna, car elle lui enseigne l'importance de la kinesthésie, la nécessité de connaître parfaitement l'anatomie humaine et de développer, à partir de cette connaissance, une nouvelle conscience corporelle, objective et scientifique de la danse, indépendamment des techniques, des styles ou de l'histoire. Cette approche va révolutionner la danse postmoderne à partir des années 1950, grâce à la créativité personnelle et à une connaissance fine de la motricité humaine.

C'est à l'université du Wisconsin qu'Anna Schuman (1920-2021) rencontre Lawrence Halprin (1916-2009), qui y étudie l'horticulture. Lawrence Halprin a été fortement influencé par son expérience passée dans un *kibboutz* de Palestine. Grâce à leur rencontre, puis à leur mariage en 1940, naît une collaboration artistique extraordinaire, qui perdurera toute leur vie.

Lawrence Halprin voulait poursuivre ses études. Sur différents conseils, dont celui d'Anna Halprin, il s'inscrit au programme de paysage à Harvard. Accepté, il commence à l'automne 1941, mais passe en fait son temps dans le département d'architecture, dirigé par Walter Gropius. L'élite de l'avant-garde allemande et européenne de l'époque y est réunie, ainsi que celle à venir, représentée par ses camarades Philip Johnson et I.M. Pei. Lawrence Halprin se souvient : « C'était une de ces périodes magnifiques [...] quand l'essence et le cœur de la créativité sont présents^[3] ».

À l'automne 1942, Anna rejoint Lawrence Halprin à Harvard, et assiste également à des cours, dont ceux de Gropius et de Breuer. Anna et Lawrence Halprin deviennent amis avec les Gropius, et rencontrent également László Moholy-Nagy, artiste et directeur du New Bauhaus à Chicago.

3 Stephen C. Steinberg's Interview with Lawrence Halprin, San Francisco, 1988, p. 53. cité par Janice Ross, *Anna Halprin : Experience as dance*, Berkeley, University of California Press, 2007, p. 49.

145

EXPERIMENTS IN THE ENVIRONMENT,
D'ANNA ET LAWRENCE HALPRIN

SIGRID PAWELKE

Ces années très stimulantes avec les artistes et architectes du Bauhaus influencent profondément leur façon de voir la création artistique et la société, d'un point de vue éthique, collaboratif et surtout expérimental.

Anna Halprin développe sa manière d'analyser le corps, et introduit des émotions lors des cours de mouvement qu'elle offre aux futurs architectes. Elle veut éveiller la conscience de ces étudiants par rapport à leur relation de l'homme à l'espace^[4].

L'idée de lier l'art et la vie, c'est-à-dire la fusion entre la création et l'environnement éducatif, se manifestera dans leur lieu de vie et de travail à Kentfield, au nord de San Francisco, après le service de Lawrence (dit « Larry ») dans le Pacifique à la fin de la Deuxième Guerre mondiale.

Justement, Gropius a appelé la jeunesse dans son manifeste du Bauhaus à participer à une communauté pour construire l'homme nouveau dans un nouvel environnement, et libérer la spontanéité créatrice dans chacun^[5]. Mais aussi à créer un lieu d'expérimentation interdisciplinaire, qui s'exprimera par la suite dans l'agence de Lawrence Halprin, et dans la coopérative de danse d'Anna Halprin qui s'appellera à partir de 1955 *The San Francisco Dancer's Workshop* (SFDW), une idée empruntée directement du Bauhaus.

Anna Halprin apprend — grâce aux enseignements de Harvard, et surtout grâce aux conversations, soirées et fêtes —, une autre compréhension de l'espace : la scène, l'espace architectural, urbain et naturel, exploré au Bauhaus, surtout dans l'atelier d'Oskar Schlemmer, où la scène a servi de véritable laboratoire interdisciplinaire afin d'étudier des relations entre l'homme et l'espace.

Et, finalement, l'aspect éthique cher au Bauhaus sera intégré dans leur travail d'une manière intrinsèque. « La satisfaction de l'âme humaine est autant importante que le matériel [...] L'accomplissement intellectuel d'une nouvelle vision spatiale signifie plus que l'économie structurelle et la perfection fonctionnelle^[6] ».

L'importance de l'impact social de l'art et de l'enseignement artistique devient donc centrale pour Anna Halprin, de même que dans l'œuvre paysagiste et urbaine de Lawrence Halprin.

Ce dernier a compris, auprès de Gropius, que « tous les arts sont une manière de créativité, de modifier et de renforcer le monde^[7] ». Anna Halprin, de son côté, adapte petit à petit les tâches de design du Bauhaus dans ses cours de danse : les élèves cherchent des feuilles, des pierres ou des bâtons à l'extérieur, en lien avec leurs

4 Anna Halprin, Interview filmé avec Sigrid Pawelke, Kentfield, 23 août 2010.

5 Walter Gropius commente le Manifeste du Bauhaus d'après Janice Ross, *op. cit.*, p. 49.

6 Walter Gropius, Le programme de la section architecture à Harvard, 1937, dans Isaac Reginald, Walter Gropius, *An Illustrated Biography of the Creator of the Bauhaus*, Boston, Little Brown, p. 228.

7 Stephen C. Steinberg's Interview with Lawrence Halprin, *op. cit.*, p. 55-56.

aspects de *design*, puis ils les dessinent dans ce sens, et, finalement, développent des mouvements en lien.

Ainsi, Anna et Lawrence Halprin essaient d'intégrer au fur et à mesure dans leurs domaines respectifs, les différents concepts de la pédagogie de Bauhaus : lier l'art et la vie, la méthode expérimentale, la collaboration interdisciplinaire, la création collective et l'aspect transformateur de l'art.

DÉVELOPPEMENT DES CONCEPTS DU BAUHAUS DANS LE CONTEXTE CALIFORNIEN

« Le contact d'[Anna] Halprin avec la vision "holistique" de Gropius du processus d'apprentissage, son approche impliquant la collectivité et sa compréhension de la forme basée sur la fonction, ont eu un impact profond sur le développement de la réflexion sur l'enseignement et la performance^[8] ».

Avec leur choix de déménager sur la côte ouest, les Halprin se donnent la possibilité de faire face à un tout nouveau contexte géographique et culturel. Ils quittent la côte est, et sa densité intellectuelle, culturelle et urbaine, pour faire face au Pacifique, à la nature et à une scène artistique à naître : la *beat génération* de la fin des années 1950.

C'est donc une chance pour eux de se trouver à partir de 1945 à San Francisco, comme l'exprime leur fille Daria : « Ils ont eu besoin de cette sorte d'espace que la Californie leur a permis, pour créer leur propre scène pendant cette période. La Californie était un pays vierge^[9] ». Ce que Lawrence résume en deux mots : ouverture et possibilité.

Ils transforment du coup ces grands espaces et le paysage urbain de l'ouest, en scène pour leur travail respectif, et utilisent comme thématique des changements radicaux sociaux et culturels

8 Marsha McMan Paluda, *Expanding the Cercle : Anna Halprin and Contemporary Theatre Practice*, thèse de doctorat, University of Kansas, 1995, p. 41.

9 Daria Halprin Kentfield, C.A., 20.9.1991, dans *Anna Halprin. Experience as dance*, op. cit., p. 71.

dans la société américaine. Anna et Lawrence Halprin commencent à explorer l'espace urbain et naturel comme un partenaire de leurs arts. Ainsi, ils développent leur partenariat artistique, réfléchissant aux rapports entre l'architecture, la nature et le corps.

Anna Halprin fonde en 1955, en lien avec le Bauhaus, le *San Francisco Dancer's Workshop* avec l'acteur et danseur A.A. Leath, le comédien John Graham, la danseuse Simone Forti, son mari l'artiste Robert Morris, et, plus tard, les musiciens Terry Riley, LaMonte Young et Morton Subotnik. Le SFDW sert de *workshop* d'exploration interdisciplinaire, avec lequel Anna Halprin crée de nombreuses performances pour la scène et hors scène, basées sur des thèmes et des gestes de la vie quotidienne.

Grâce au plateau de danse en plein air situé en contrebas de leur maison, que Lawrence Halprin élabore avec l'architecte Arch Lauterer en 1954, Anna Halprin modifie considérablement son travail. Elle mène une recherche fondée sur l'observation de la nature environnante, et sur l'improvisation comme technique de renouvellement du geste dansé. Elle invente le concept du *task*, la tâche : il s'agit d'instructions simples données aux performers — par exemple grimper à une échelle —, qui servent de base au travail d'improvisation. Dans ces performances, ou *workshops*, les actions quotidiennes sont ensuite transformées en rituel. Son intention est d'explorer des mouvements « banals » afin de révolutionner l'approche de la danse. De cette manière, Anna Halprin attire à la fin des années 1950 la jeune génération new-yorkaise, dont les futurs membres de la Judson Church, comme Yvonne Rainer et Trisha Brown. En 1957, John Cage et Merce Cunningham viennent également donner une conférence dansée sur ce *dance deck*.

Depuis leur rencontre, et surtout depuis leur installation en Californie, Anna et Lawrence Halprin collaborent : ainsi naît la performance *Hangar* en 1957 sur le chantier de l'aéroport de San Francisco, filmée par William (Bill) Heick and Jacques Overhoff.

Anna Halprin était intriguée par la qualité de la géométrie abstraite de ce lieu. Les performers explorent librement la verticalité des structures métalliques, et ainsi la scène extérieure naît naturellement. À partir de ce moment, Anna Halprin investit des lieux publics avec ses performances, créant ainsi un dialogue entre les sites physiques et leurs usagers. En retour, Lawrence Halprin utilisera ces expériences pour ses projets de paysage.

De 1962 à 1967, Lawrence Halprin développe dans ce sens un *masterplan* pour le Nicollet Mall in Minneapolis, une rue de 12 blocs en centre-ville, bordée par des centres commerciaux. L'idée est de réanimer cette rue commerciale d'un point de vue social en rétrécissant la route, en réduisant la circulation (uniquement ouverte aux bus et taxis) et en élargissant les trottoirs. Lawrence Halprin se focalise sur : comment les gens y circulent-ils ? Comment fréquentent-ils les centres commerciaux tout au long ? Comment peut-on donc transcrire ces circulations multiples dans un projet

urbanistique ? Halprin crée un système de notation du mouvement, qu'il nomme *motation*. Ce processus de design, inspiré des chorégraphies de sa femme, permet d'intégrer des mouvements des passants par rapport à l'environnement. *Motation* permet à la fois d'évaluer et de concevoir des environnements humains en fonction du mouvement.

Grâce à cet outil graphique, Lawrence Halprin imagine à Minneapolis une route incurvée avec différentes sections — des kiosques, des arrêts de bus, des lumières, des arbres, des bancs et des cafés —, afin de stimuler les sens visuels, auditifs et olfactifs des gens, et de former des nœuds pour des rassemblements sociaux. Halprin avait d'ailleurs été engagé sur ce projet en particulier pour ses qualités de penseur progressiste. Il créait ainsi un système permettant de programmer le mouvement, de l'analyser, et de le schématiser sur une base à la fois quantitative et qualitative.

À partir de 1963, Lawrence Halprin travaille sur un *masterplan* pour la future communauté de Sea Ranch, sur la Sonoma Coast, à 120 miles au nord de San Francisco, un terrain avec un littoral de 10 miles (16 km). Il y développe un *Ecoscore*, dans lequel il intègre également le *deep time* de cet environnement, les forces naturelles qui le forment. Ainsi, cette notation visualise l'histoire géologique, climatique, culturelle de la flore et de la faune, et l'impact de l'homme sur le lieu, afin de dresser un *masterplan* qui continue jusqu'en 1998. Il s'agit du développement d'une communauté d'un point de vue architectural et social, mais surtout de respect et de préservation de cet environnement naturel. Afin de développer et de faire évoluer cette communauté progressiste et sensible par rapport à l'environnement, Lawrence et Anna Halprin s'y installent et y travaillent également une partie de l'année dès les années 1960. Ils y réalisent, notamment, les trois séances de leur *workshop* interdisciplinaire *Experiences in the Environment*, en 1966, 1968 et 1971.

En moins de 20 ans, Anna et Lawrence Halprin réussissent à élargir des concepts de leurs formations respectives, en particulier des méthodes du Bauhaus, par rapport au contexte de la côte ouest. Le point central forme le lien intrinsèque de l'art et de la vie en intégrant dans leur processus de travail tous les aspects de l'environnement urbain et naturel. Afin de tester leurs expérimentations artistiques avec les dynamiques de groupe, ils développent en 1966, avec le psychologue Paul Baum, un format d'apprentissage expérimental intitulé *Experiences in the Environment*.

EXPERIMENTS IN THE ENVIRONMENT, UNE PÉDAGOGIE CONTEXTUELLE ET ENVIRONNEMENTALE

Comment perçoit-on l'environnement ?

Les années 1960 sont des années d'expérimentation intense, dans le contexte de la contestation politique et du mouvement hippie, accompagnées par le questionnement des Halprin sur la créativité et ses processus. La notion de l'environnement envahit les disciplines de l'espace, au point d'évincer la notion même de l'espace. Elle inclut également la conscience écologique et comportementale. Dans ce contexte, Anna et Lawrence Halprin voulaient faire avancer leur recherche d'un point de vue holistique, en développant avec le psychologue Paul Baum l'idée de tester le processus créatif collectif et la dynamique de groupe au travers d'un *workshop* de 24 jours, avec plus de 40 participants et dans trois endroits spécifiques : la ville de San Francisco, les environnements de la Montagne Tamalpais avec le studio et le *dance deck* des Halprin, et Sea Ranch, la communauté au bord de l'océan. Ce *workshop* a lieu trois fois : en 1966, 1968 et 1971.

Grâce à un appel à participation, ils sélectionnent des étudiants et jeunes professionnels : 20 danseurs, 14 architectes, urbanistes et paysagistes et 8 membres de faculté (dont l'architecte et éducateur Charles Moore, le géographe Richard Reynolds, l'éclairagiste Patrick Hickey, le cinématographe Joe Ereth, la designer graphique Barbara Stauffacher, le compositeur Morton Subotnick, le danseur Norma Leistiko, et les trois initiateurs Anna Halprin, Lawrence Halprin et Paul Baum. Lawrence se souvient : « [Mon intention] était particulièrement pour les architectes de pousser à réaliser que l'architecture/architecture paysagère est en grande partie un art sensoriel ainsi qu'intellectuel, et que sensoriel implique les sens autres que le sens visuel, qui est la seule manière dont il est enseigné habituellement, c'est-à-dire à travers l'utilisation de la peinture comme véhicule de plans. L'accent est alors mis sur le son, l'odorat,

le toucher, le mouvement dans l'espace, la kinesthésie (qui pour Anna [Halprin] conduit au corps)^[10] ».

Il n'y a pas de distinction entre les disciplines des participants, car l'objectif est d'influencer la perception et la conscience de l'environnement, de son propre corps et des autres corps, et de constater le potentiel profond de la créativité collective.

Ainsi, ils proposent chaque jour aux participants des exercices d'exploration, d'expérimentation, de création ou de construction en lien avec des rituels, comme la cérémonie dans la réserve des Pomos (peuple amérindien du nord de la Californie aux États-Unis), et des conférences théoriques, telles que *Des structures de communautés : processus des développements en groupe*.

Afin d'obtenir une image plus précise, nous présentons ici le programme de trois jours représentatifs : dans le contexte urbain à San Francisco, au pied de la montagne Tamalpais à Kentfield au nord de San Francisco, et au bord du Pacifique à Sea Ranch. Nous nous basons sur la partition globale de 24 jours développée pour le workshop de 1968 par Lawrence Halprin^[11].

Au centre des expérimentations se trouve l'idée de partition, qui est pensée comme une matrice organisatrice pour toutes sortes d'activités, allant du planning quotidien aux événements incarnant la fantaisie et le cérémoniel. Ce sont des indications d'actions humaines dans le temps et l'espace.

La partition *city map* correspond à la première journée des 24 jours de *workshop*. Chacun des 40 participants suit des instructions individuelles, c'est-à-dire des tâches à accomplir dans les six lieux suivants : le *cable car*, la rue, l'Aquatic Park, le magasin Woolworth's, à 15 heures à l'Union square, et le soir au Yee Jun Restaurant.

« Essaye d'être conscient de ton environnement, y compris des bruits, des senteurs/odeurs, des textures, de la tactilité, des hauteurs, des rencontres avec des gens et de tes sentiments. Ne parle pas avec d'autres membres du groupe jusqu'à ce qu'on se voie au restaurant.

San Francisco J1

1. Imagine-toi dans un endroit de fantaisies et agis en conséquence (hangar du *cable car*).
2. Achète un cadeau d'anniversaire pour la fête après le dîner (Woolworth).
3. Partage ton déjeuner avec quelqu'un, à 15 heures lève-toi et regarde le soleil (Union square).

10 Anna Halprin a changé son nom d'Ann à Anna au début des années 1970. Interview email avec Lawrence Halprin, juin, 2004, dans Janice Ross, *op. cit.*, p. 253.

11 Lawrence Halprin, *op. cit.*, p. 51-53.

4. Reste silencieux, réfléchis par rapport aux environnements, va au bout de la jetée (Aquatic Park).
5. Regarde dehors et constate « le drame » dehors, regarde dedans et constate « le drame » dans le *cable car*.
6. Marche vite, sans t'arrêter ni toucher.
7. Change trois fois de place pendant le dîner^[12] ».

Chaque participant a une partition personnelle, avec des plages horaires différentes. Seuls l'action de 15 heures et le RDV du soir au restaurant étaient collectifs. La première journée est une manière de présenter la ville de San Francisco aux 40 participants venant de tous les États-Unis. L'intention est d'élever leur conscience de la ville en les sensibilisant par eux-mêmes, et en les rendant sensibles à cet environnement. Afin de laisser une partie de suspense, les 40 participants disposent uniquement de leur propre trajectoire, tout en sachant que 39 d'autres participants circulent également. Tout au long du *workshop*, ils investissent la ville de San Francisco pendant six jours.

Après la ville, le deuxième environnement est Kentfield, avec le studio, le *dance deck* et la maison des Halprin au pied de la montagne Tamalpais. Cet endroit devient pendant neuf jours le centre du *workshop*, où ils se concentrent en particulier sur le travail du corps.

« Kentfield J2

Événement : « chemins de mythe » et balade aux yeux bandés

1. Une balade silencieuse avec des yeux bandés dans l'environnement naturel.
2. Partagez-vous en trois groupes afin de créer des chemins de mythe. > Explorez l'environnement avant de le voir.
3. Dessine un graphique de cette expérience sur de grandes feuilles de papier kraft.
4. Écris une lettre à un-e ami-e ou membre de la famille afin de décrire l'expérience du plan de la ville^[13] ».

Cette journée prépare les participants à apprendre à utiliser leur corps, seul-e ou en groupe, comme outil de recherche en les privant de notre sens primordial, la vision, afin de renforcer les sens du toucher, de l'ouïe, du goût et de l'odorat. Ainsi, on peut atteindre une plus grande sensibilité, qui va jusqu'à la pleine conscience par rapport à l'environnement. De plus, le travail est proposé en groupe puis en individuel, ce qui renforce le sens du collectif et la confiance. Le fait de dessiner et d'écrire permet une autoréflexion, et ainsi un meilleur ancrage dans la pratique postérieure et la vie quotidienne.

12 *Ibid*, p. 78-81.

13 *Ibid*, p. 78-81.

Ces exercices sont basés sur un mode d'exploration vers une ouverture totale d'interprétation individuelle, ce qui permet une créativité spontanée et sans jugement. Avec la même méthode, l'anatomie et le fonctionnement du corps sont explorés par rapport à la rotation, la flexion... Anna propose également un travail en groupe permettant d'explorer comment le corps peut devenir une structure afin de porter d'autres.

Les séances à Sea Ranch se structurent autour de la construction et de l'exploration de l'environnement : assister à une cérémonie amérindienne, découvrir l'océan, le paysage, les grottes, l'eau, les surfaces, les plantes et le vent.

« Sea Ranch J6

1. Séance de mouvement
2. Village de bois flottant : détruis les structures d'hier, et construis cette fois-ci une structure en communauté en intégrant consciemment l'environnement
3. Dîner chez les Halprin^[14] »

Cette journée à Sea Ranch démontre comment le travail corporel augmente la sensibilité à l'environnement, aux matériaux et aux autres participants. Une grande partie des exercices est exécutée sans parler, afin de trouver d'autres manières de communiquer moins cérébrales et plus intuitives. Un autre aspect, encore plus important ici, est la dynamique de groupe, étant donné que les 40 personnes passent tout leur temps ensemble, y compris les repas et les nuits. Un jour, la séance de mouvement est finalement annulée, à cause d'un trop grand retard d'un groupe. Ensuite, le temps est utilisé afin d'échanger sur la responsabilité dans un groupe avec la méthode de « l'écoute active ». À la fin de la construction d'un village avec le bois flottant, le groupe se met spontanément à faire un rituel de mouvement, de chant et de sons en traversant les constructions.

En tout, les participants explorent pendant six jours sur place à Sea Ranch, neuf jours à Kentfield et six jours à San Francisco, avec trois jours de pause. Le dernier jour sert de conclusion, avec le réalignement du corps, une danse des femmes et une danse des hommes, la création d'un autoportrait en terre glaise et une discussion finale. En 1968, il y aura également une photo de groupe, avec et sans vêtements.

Tout au long du *workshop*, l'autonomie et la complexité augmentent, jusqu'à ce que les participants créent leur propre partition individuellement et en groupe. Ainsi, les bases du travail corporel, de la construction matérielle, de la création à travers l'outil de la partition sont explorées et appliquées d'une manière expérimentale, avec une conscience du groupe et par rapport à l'environnement.

LES AVANCÉES DES WORKSHOPS DES HALPRIN

Quelles sont les avancées pédagogiques des *workshops Experiences in the Environment* par rapport aux principes du Bauhaus ?

Le point de départ est la création d'un contexte d'apprentissage libre et collectif, où la vie et l'art deviennent un, et où les méthodes acquises peuvent être appliquées à la fois dans la pratique créative et dans la vie quotidienne de chacun·e. Le format même des 24 jours propose une période complète, car le temps englobe à la fois les journées, mais aussi les nuits sur les trois sites, ce qui ne va pas toujours sans conflits.

L'aspect interdisciplinaire est renforcé, dans le sens où les workshops ne réunissent pas seulement des disciplines artistiques comme la danse, la musique, l'architecture, le design, le paysage, les arts plastiques, mais aussi la sociologie et la psychologie, car le thérapeute Paul Baum est l'un des initiateurs du projet. L'investigation psychologique est manifeste dans le dialogue que les Halprin entretiennent avec lui, et est rendue visible dans le programme.

Le centre même de ces *workshops* consiste à créer des paramètres pour explorer la créativité collective, ce qui peut être vu comme une prolongation du *team work* cher à Walter Gropius. Or, les Halprin et Baum sont encore plus explicitement intéressés par la communauté et à la dynamique du groupe. Le format global, les exercices quotidiens individuels et en groupe, servent également dans ce sens. De plus, la réflexion se fait consciemment, en lien avec les conférences et les exercices de discussion et d'écriture.

Au Bauhaus, la relation homme-espace est centrale par rapport à l'enseignement, et elle est en particulier expérimentée et formalisée dans l'atelier de la scène d'Oskar Schlemmer. Les Halprin élargissent cette approche par rapport au contexte californien, et mettent l'accent sur l'environnement urbain, mais surtout naturel. Ils travaillent pour cela exclusivement *in situ*. L'environnement naturel devient même un point central, d'où le titre de leurs *workshops Experiences in the Environment*. Élever la conscience de l'environnement auprès des participants est leur intention principale.

Anna et Lawrence Halprin veulent observer comment les relations évoluent dans des familles et des communautés. Avec leur workshop, ils ont l'intention de créer des situations performatives en produisant une méthode de travail permettant un lien entre des domaines artistiques et civiques. La réflexion consiste à laisser un maximum de liberté aux participants, afin d'exacerber leur talent et leur créativité. Ainsi, les exercices proposés dans des environnements différents en lien avec un travail sensoriel et un climat ouvert et sans jugement, permettent la libération de l'imaginaire et l'exploration des émotions profondes, personnelles et collectives. « Je ressens que cette expérience créa des concepts personnels clairs, qui auparavant étaient obscurcis ou réprimés par l'inexpérience et la rigidité des écoles professionnelles », écrit Chip Lord, le fondateur d'Ant Farm^[15].

Les rituels, qui font partie de ce travail, créent en ce sens un écho très fort, dont des similarités se trouvent dans nombre de cultures. Leurs exercices sont des consignes, qui peuvent ensuite être interprétées librement par chacun·e sans jugement. L'accent est mis sur l'exploration. Il s'agit d'un processus d'apprentissage très ouvert : c'est une manière d'apprendre à travers l'exploration et l'expérience directe. Le processus même est à la fois suggéré par la partition graphique et ensuite retravaillé. La partition peut ainsi servir aussi comme outil d'analyse^[16].

Même si la plus grande partie de l'apprentissage semble se faire en pratique, la théorie y est intrinsèquement liée, par des conférences sur la psychologie, le corps ou l'urbanisme, toujours en lien avec une expérience concrète vécue dans le workshop.

Un autre aspect appliqué est « l'écoute active », une méthode de respect et de confiance permettant de construire une communauté avec de vraies décisions collectives. En même temps, « l'écoute active » peut permettre d'éviter le chaos dans l'ambiance de libre jeu avec un grand groupe.

15 <https://www.kqed.org/arts/11316687/halprins-experiments-in-environment-still-radical-50-years-later> 4 décembre 2020.

16 *Six ordinary happenings* d'Allan Kaprow de 1959, représente selon Lawrence Halprin un nouveau système de notation permettant de saisir l'interaction qui peut exister entre « l'environnement, les gens, et d'autres éléments [...] ». Le happening comme forme d'art environnemental est fondé sur l'idée de notation suivant laquelle le processus est un ingrédient essentiel dans la création de l'environnement », Lawrence Halprin, *op. cit.*, p. 30.

Qu'est qui émerge de cette participation ouverte des *workshops* ? Ils participent à l'élargissement de la perception des processus, de la créativité et de l'environnement. Ainsi, une forme d'art collective et participative peut émerger.

LEÇONS ET SUITES

Quel enseignement peut-on tirer de ces trois *workshops* ?

Les Halprin sont profondément convaincus de la fonction sociale et environnementale de l'art, et de sa capacité à permettre d'imaginer un monde plus collectif et plus créatif à travers des explorations tactiles de la vie quotidienne. De cette manière, ils veulent s'inspirer de la créativité collective pour trouver des solutions sociales et de design aux problèmes contemporains.

L'observation des processus à l'œuvre et ces expériences ont débouché sur une approche générale de la créativité qui a donné lieu à la fois à une « philosophie » de l'action créative et à un livre, *le The RSVP Cycles*, en 1969. RSVP désigne les termes d'un cycle qui permet de rendre les choses visibles, de décrire et de travailler avec des processus visant des objectifs plutôt que des buts prédéterminés.

Lawrence Halprin développe à l'issue des workshops de 1966 et 1968 son modèle graphique, le *RSVP Cycle*, un système qui permet de programmer le mouvement, de l'analyser et de le schématiser sur une base à la fois quantitative et qualitative, dans le cadre du processus créatif performatif ou pour des projets de design participatifs.

« L'idée de Lawrence [Halprin] est de mettre au point, pour tous les domaines de l'activité créatrice, des systèmes de notation qui soient capables de rendre visible(s) le ou les processus à l'œuvre. Grâce à ces systèmes, on devrait, selon lui, être capable de trouver de nouvelles façons d'interagir avec ces milieux naturels, tout en tenant compte à la fois de leur complexité et de leur diversité^[17] ».

RSVP Cycle est un système graphique qui permet de rendre visible le processus créatif et de construire à la fois une performance et un projet de design inclusif et participatif. Le R signifie les ressources avec lesquelles on travaille ; le S désigne les scores, les notations qui décrivent le processus ; le V est une création de mot, la « valuation », une évaluation par l'action ; le P signifie performance, ou réalisation, qui résulte des notations et définit le style

17 Gilles A. Tiberghien, « Lawrence Halprin : danse et mouvement du monde », *Comme une danse. Les carnets du paysage*, Arles-Paris, Actes Sud, n° 13-14, janvier 2007, p. 58.

du processus. Puisqu'il s'agit d'un système circulaire, chaque élément peut être le premier, et le *RSVP Cycle* peut aussi agir comme réponse à une question ou un problème posé. « Le processus créatif tient compte des implications personnelles de chacun dans la communauté à laquelle il appartient, et de la façon dont les uns avec les autres se répondent et interagissent^[18] ».

Avec le *RSVP Cycle*, Lawrence Halprin crée un outil « démocratique » de création artistique, dont résultent des projets artistiques collectifs et participatifs où l'artiste n'est plus le héros, mais est plutôt vu comme un guide^[19]. La partition, ou *score* (scénario), renvoie donc à un processus qui trace l'expérience en même temps qu'il guide l'exploration.

Lawrence Halprin met en place des ateliers participatifs de planification municipale avec les habitants, les commerçants et les représentants de la mairie, pour établir, par exemple, les plans de réhabilitation d'un centre-ville comme celui de Charlottesville, en Virginie. La prise en charge de leur propre environnement a été dénommée « prendre part », et donne aussi lieu à l'ouvrage *Take part* en 1972.

Afin d'illustrer l'impact de ces *workshops* et de l'outil du *RSVP Cycle*, nous voudrions citer trois grands projets artistiques d'Anna Halprin, qu'elle développe en collaboration avec Lawrence Halprin grâce aux expériences de leurs *workshops* :

Ceremony of us est le premier *workshop* « interracial » en 1969, entre une communauté de jeunes afro-américains du quartier de Wats à Los Angeles et des performeurs du *San Francisco Dance Workshop*. Anna Halprin se souvient :

« Je venais de terminer l'enseignement de l'atelier de 24 jours en juillet avec Larry et Paul, et je demandais : "où sont les membres noirs de notre communauté ?" J'avais l'impression que nous n'obtenions pas une réponse précise à nos problèmes de conception, car nous n'utilisions pas le vrai mélange de personnes dans le monde réel. [...] Je voulais maintenant passer à la phase suivante [...] »^[20]. Anna Halprin reçoit une demande du théâtre du quartier Wats à Los Angeles, qui fut le terrain des importantes émeutes raciales de 1965. Ce *workshop* se déroule pendant une année entière, et se termine par un spectacle qui est le premier de son genre.

En 1976 et 1977, la ville de San Francisco devient également le théâtre d'émeutes sociales après les assassinats du maire Georges Moscone et du conseiller municipal Harvey Milk. Anna Halprin décide de lancer pendant neuf mois des *workshops* ouverts au musée d'art de San Francisco, afin de préparer *Citydance*. Anna et Lawrence Halprin dessinent une notation avec neuf stations de performances à travers toute la ville, en commençant par le

lever du soleil sur la colline de Twin Peaks, et en arrivant le soir à Embarcadero Place avec des performances ouvertes et participatives, telles que le jeu de ballons avec deux immenses ballons de météo ou une danse avec des bandeaux colorés à Union Square. À la fin, des centaines de personnes ont participé et ont traversé la ville ensemble. « Je voulais redonner confiance et plaisir à la ville », se souvient Anna Halprin.

Le dernier exemple que nous voudrions citer ici est le *Planetary Dance*, créé en 1981 en réponse à plusieurs féminicides autour de la montagne Tamalpais. Sur des conseils du *chamane* amérindien Don José Mitsuwa, Anna Halprin développe une notation (*notation*) pour un rituel de marche circulaire. Les participants déclarent publiquement leur intention pour qui ou pour quelle cause ils participent : il y a trois cercles concentriques avec trois vitesses, le plus grand cercle à l'extérieur avec une marche rapide/course, le deuxième cercle en direction opposée avec une marche à vitesse intermédiaire, et au centre une marche lente. Au milieu se situe l'axe central, où se trouvent des musiciens, et, au fur et à mesure, des participants qui arrêtent leur marche. Depuis 1981, cette danse pour la terre est performée dans plus de 40 pays chaque année, comme une forme rituelle pour la paix, des humains et de la planète.

Afin de démontrer l'élargissement des principes pédagogiques du Bauhaus aux États-Unis à travers l'exemple des *workshops Experiences in the Environment* d'Anna et Lawrence Halprin, nous voudrions citer trois exemples récents de pédagogies radicales dans le domaine des arts et de l'architecture.

Depuis 2013, Beatrice Colomina a mené, avec ses étudiants en doctorat de l'Université de Princeton, l'excellente étude et publication intitulée *Radical pedagogies*, avec plus de 80 exemples dans une douzaine de pays^[21]. L'artiste Olafur Eliasson a initié l'école expérimentale artistique autour l'espace *Institut für Raumexperimente* à Berlin, de 2011 à 2014, avec la particularité d'avoir un programme dont certaines séquences et certaines orientations sont décidées collectivement^[22]. Fin 2019, *Unlimited Bodies* est un *workshop* de performance de Dimitri Chamblas et Sigrid Pawelke, avec des étudiants interdisciplinaires en post-Master lors la Biennale de Performa à New York. Ce *workshop* expérimental, qui prend la ville de New York comme campus d'exploration, est construit d'une manière totalement horizontale, sans instructeur. Chaque participant propose, participe et témoigne à tour de rôle. Ainsi, les 15 participants issus de diverses disciplines comme la danse, l'astrophysique, le théâtre, la performance, les études critiques, les arts visuels, l'histoire de l'art, et les sciences politiques, venus de New York, Los Angeles, Paris et Gießen, ont créé des modules

18 *Ibid.*

19 Lawrence Halprin, *op. cit.*, p. 19.

20 Janice Ross, *op. cit.*, p. 255.

21 <https://radical-pedagogies.com> Cette étude contient également le *workshop* « Experiments in the Environment » d'Anna et Lawrence Halprin.

22 <https://raumexperimente.net/en>

d'exploration participatifs autour des thèmes de l'anthropocène, du corps postcolonial, des genres et du corps dysfonctionnel^[23].

Sur fond de crise climatique, sanitaire et économique, on constate une perte de sensibilité énorme^[24]. Dans ce contexte les *workshops Experiments in the Environment* offrent des formats et des méthodes d'une radicalité éminemment actuelle. La question du rôle de l'artiste dans notre monde commence et se joue dans les écoles et les universités, où il faut réinventer les méthodes. Cet article veut encourager à continuer à expérimenter et à s'engager auprès de nos étudiants et dans nos communautés.

« Je suis revenue aux débuts rituels de l'art en tant qu'expérience de vie pointue, élargissant toutes sortes de perceptions. Je veux faire évoluer les gens avec leur environnement pour que la vie soit vécue comme un tout [...] Je viens voir l'artiste [...] non plus [comme] une figure de héros solitaire, mais plutôt un guide qui travaille à faire surgir l'art en nous tous^[25] ».



Building Environments Score, Kentfield, CA, Experiments in Environment Workshop, 13 juillet 1968, Lawrence Halprin Collection, The Architectural Archives, University of Pennsylvania.



Blindfold Walk, Kentfield, CA, Experiments in Environment Workshop, 02 juillet 1968, Lawrence Halprin Collection, The Architectural Archives, University of Pennsylvania.

23 <https://www.dimitrichambblas.com/performa-19-unlimited-bodies>

24 Baptiste Morizot, *Manière d'être vivant*, Arles-Paris, Actes Sud, 2020, p. 325.

25 Anna Halprin, « What and How I Believe », *Arts and Society* 5, été 1968, p. 58-59.



Driftwood Village — Community, Sea Ranch CA Experiments in Environment Workshop, 6 juillet 1968, Lawrence Halprin Collection, The Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Notes on activities



CABLE CAR BARN

Imagine yourself in a place of fantasies and act accordingly.



WOOLWORTH'S

Buy a present for yourself and bring it to the birthday party which will take place after dinner.



UNION SQUARE

1. Share your lunch with somebody.
2. At the sound of the 3 o'clock chimes, stand and face the sun.



AQUATIC PARK

1. Maintain inner silence.
2. Reflect upon the surroundings.
3. Travel to the end of the pier.



CABLE CAR

Dancers: Look out and pay attention to the drama in the environment.

Architects: Look in and pay attention to drama in the cable car.



WALK

Don't let anything or anybody touch you. Move quickly and steadily.

○ YEE JUN RESTAURANT

Change places three times during the meal.

11:00 Starting point

12:00

1:00

2:00

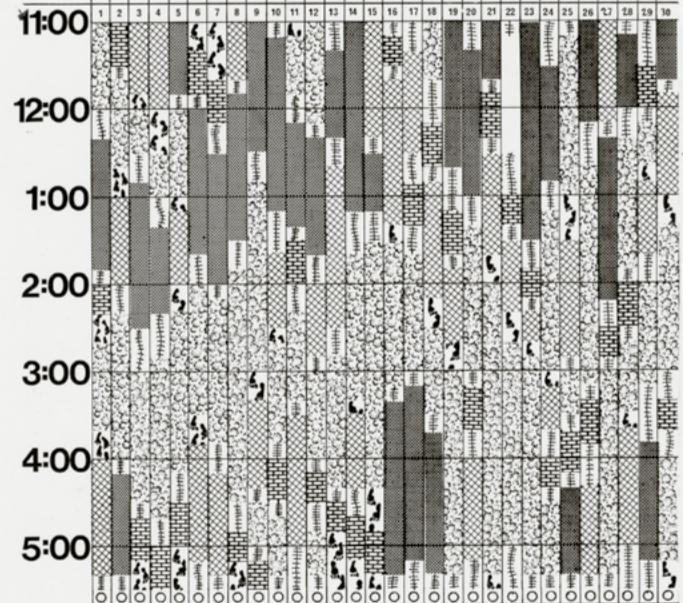
3:00

4:00

5:00

○ Finishing point,

2



CABLE CAR BARN



WOOLWORTH'S



UNION SQUARE



AQUATIC PARK



CABLE CAR



WALK

○ YEE JUN RESTAURANT

JOANNE POUZENEC

164

165

L'HOMO CONVIVIALIS
DESCEND DE L'HOMO IUDENS
QUI DESCEND DU NEW MAN

L'HERITAGE DU BAUHAUS DANS LES PRATIQUES COLLABORATIVES

166

JOANNE POUZENC

L'HOMO CONVIVALIS DESCEND DE L'HOMO
LUDENS QUI DESCEND DU NEW MAN

167

Le présent article est une tentative d'identification des liens de filiation entre l'*Homo Convivalis*, acteur contemporain des pratiques collaboratives en architecture, l'*Homo Ludens* de New Babylon, et le *Bauhäusler*, individu issu de l'expérimentation du Bauhaus. Proposant de regarder particulièrement les modes de vie au sein des communautés générées par ces différentes expérimentations, qu'elles soient réelles ou projetées, à travers le filtre de la convivialité, ce texte interroge la notion de produit et de productivité dans la société contemporaine, où travail, loisir et apprentissage s'entremêlent. Au centre de cette dérive, deux questions apparaissent : les formes architecturales produites pour, par ou avec ces différentes communautés sont-elles en mesure de produire une société conviviale ? Qui est cet *Homo Convivalis*, et quels sont ou seraient ses modes d'existence ?

LE BAUHAUS, LIEU DE VIE

Sur la première page du premier numéro du journal Bauhaus en 1926, le nouveau bâtiment du Bauhaus fraîchement érigé à Dessau est présenté au public par une série de documents : tout d'abord une image aérienne — encore rare à l'époque, et facilitée par la proximité de l'industrie aéronautique Junkers —, puis une photo de l'imposant mur rideau de l'entrée : deux plans de deux niveaux distincts mettant en valeur la présence et l'absence du bâtiment-pont reliant les différents corps bâtis, et enfin un texte descriptif, faisant état de manière exhaustive des fonctions, positions, relations et mesures des espaces construits. Dans cette première description, Gropius identifie trois parties, et décrit l'ensemble en commençant par la partie dédiée à l'école technique, puis les ateliers-laboratoires et les salles d'enseignement, et, enfin, les espaces comprenant les installations sociales du Bauhaus : salle à manger, auditorium, vestibule, espace scénique donnant sur une terrasse et un terrain de sport. Les studios des étudiants du Bauhaus ne font l'objet que d'une courte phrase, en conclusion de la description de ce troisième corps de bâtiment. Gropius les nomme alors « ateliers » mettant ainsi l'accent sur le travail, l'apprentissage et la production.

En 1926, à la sortie de ce premier numéro du journal, le Bauhaus de Dessau est encore inhabité. Cette description fait presque complètement abstraction de ceux qui feront du Bauhaus une institution vivante. C'est seulement quatre ans plus tard, en 1930, que Gropius propose, dans le douzième volet de la série de livres du Bauhaus, une nouvelle vision de l'ensemble. Au-delà de la description, Gropius présente une série d'images. Les cadrages des vues

aériennes sont resserrés sur le bâtiment, de sorte à faire abstraction du contexte urbain naissant (pourtant visible sur la photo de 1926). Le lecteur y découvre une institution isolée, déconnectée du reste de la ville, où la vie de communauté, riche, superposée aux espaces construits imaginés par Gropius, prend de l'ampleur. À ce sujet, Gropius livre quelques réflexions et observations, tentant de traduire ce qui faisait défaut à la description originale : « Après tout, les proportions et l'espace sont aussi des habitats et des décors pour la vie elle-même, celle qu'ils [les *Bauhäusler*] sont censés servir — les processus de mouvement qui s'y déroulent ne peuvent être représentés qu'au sens figuré. Je pensais que l'essentiel de ces bâtiments, l'ordre des fonctions de vie qui s'y déroulent et l'expression spatiale qui en résulte, ne pouvaient pour toutes ces raisons être représentés qu'en guidant le lecteur à travers des séries d'images successives, afin de lui transmettre l'illusion du processus spatial imaginaire par ce changement de points de vue^[1] ».

Par ces quelques phrases et les images qui suivent, Gropius met l'accent sur la dimension habitée et la capacité du bâtiment à devenir le décor dynamique des scènes de vie de la communauté. Absents de la description originale, les espaces communs, les couloirs largement dimensionnés, les plateaux intermédiaires donnent des possibilités quasi permanentes de communication et de co-visibilité entre l'intérieur et l'extérieur. Selon Gropius : « On doit marcher autour du bâtiment pour pouvoir comprendre le caractère tridimensionnel de sa forme et les fonctions de ses parties ». À travers la communication et la covisibilité, Gropius met en place une communauté d'apprentissage^[2] dont les objectifs productifs sont révélés dès l'origine à Weimar en 1919. Dans un prospectus de l'école, cité plus tard par Bruno Munari^[3] dans *Design as Art*, Gropius considère que la mission du Bauhaus est de « faire une nouvelle sorte d'artiste, un créateur capable de comprendre n'importe quel besoin : pas parce que c'est un prodige, mais parce qu'il sait comment approcher les besoins humains conformément à une méthode précise ». Un nouvel artiste. Et plus loin un nouvel homme, que la communauté, l'espace ainsi pensé, les programmes pédagogiques et les méthodes de transmission contribuent à produire. Selon László Moholy-Nagy en 1938 : « Not the product, but man, is the end in view^[4] ». Produire pour l'humain, ou produire un nouvel

1 Walter Gropius, *Bauhaus Buch 12, neubauten Bauhaus*, 1930.

2 Katerine Bielaczyc, Allan Collins, *Instructional-design Theories and Models, A New Paradigm of Instructional Theory*, Volume II, LEA, Chap. 12, cité par Denis Cristol, « Les communautés d'apprentissage : apprendre ensemble », *La revue Savoirs*, 43, 2017, p. 10-55.

3 « Lorsque les objets que nous utilisons tous les jours et les environnements au sein desquels nous vivons sont devenus eux-mêmes des œuvres d'art, alors nous sommes en droit de dire que nous avons réussi une vie équilibrée », Bruno Munari, *Design as Art*, Penguin UK, 2008.

4 László Moholy-Nagy, *The New Vision: Fundamentals of Design, Painting, Sculpture, Architecture*, Mineola, Dover Publications, Kindle Edition. 2012.

humain. Produire des objets pour un nouvel humain, ou plutôt pour l'ancien. Produire des objets universels, adaptés pour tous selon un nouvel ordre. Ou plutôt, produire une communauté, une école de pensée, une manière de faire, collective, collaborative et pluridisciplinaire. À propos de son enseignement au Bauhaus, Josef Albers dira « Nous ne créons pas toujours des "œuvres d'art", mais plutôt des expérimentations ; notre ambition n'est pas de remplir des musées : nous rassemblons des expériences ». L'ambition du Bauhaus est intégrale : produire les nouveaux objets permettant une nouvelle manière d'habiter et d'être au monde. Pour le critique d'art Adolf Behne, cette ambition se retrouve dans l'architecture de Gropius : « Ici, dans le nouveau bâtiment du Bauhaus de Dessau, nous voyons une expression frappante et pure (...) du fait qu'un nouveau type d'homme et une nouvelle relation au monde sont à la fois le point de départ et le but de ce nouveau mouvement de l'architecture. Les nouveaux matériaux, les nouvelles formes de construction et les nouvelles technologies sont importants et doivent être discutés, testés et observés. Mais ils ne sont qu'un moyen pour atteindre une fin, et la fin la plus élevée est l'homme lui-même^[5] ».

DU NEW MAN À L'HOMO LUDENS

Le 10 novembre 1958, Guy Debord et Constant Nieuwenhuys cosignent la déclaration d'Amsterdam, qui sera publiée dans le deuxième bulletin de l'Internationale Situationniste le 2 décembre 1958. Parmi les 11 points qui proposent une définition minimale de l'action situationniste, Debord et Constant déclarent que « nous devons construire des ambiances nouvelles qui soient à la fois le produit et l'instrument de comportements nouveaux », puis « la construction d'une situation est l'édification d'une microambiance transitoire et d'un jeu d'événements pour un moment unique de la vie de quelques personnes. Elle est inséparable de la construction d'une ambiance générale, relativement plus durable, dans l'urbanisme unitaire^[6] ». Pour les situationnistes, l'espace fait partie d'un tout, et la mission du design, à l'échelle de l'objet comme à celle de

5 À l'occasion de l'exposition, *The Whole World a Bauhaus*, <https://zkm.de/en/5-new-man>, consulté le 29 Août 2020.

6 Constant Nieuwenhuys, Guy Debord, « La déclaration d'Amsterdam », dans *Internationale situationniste #2*, 1958, p. 31-32. <https://stichtingconstant.nl/situationist-international-1958-1960>

la ville, ne s'attache pas seulement à la définition formelle et matérielle de ces objets ou à la position de ces objets les uns par rapport aux autres. Elle s'attache aussi aux relations dynamiques que ces objets produisent ou induisent par les mouvements, actions et temporalités des agents vivants — humains, animaux, végétaux — sur l'environnement formé par ces objets. John Dewey, fondateur de la pédagogie « progressive » décrira la situation comme suit : « Ce que désigne le mot "situation" n'est pas un objet ou un événement isolé ni un ensemble isolé d'objets ou d'événements. Car nous n'expérimentons ni ne formons jamais de jugements à propos d'objets et d'événements isolés, mais seulement en connexion avec un tout contextuel. Ce dernier est ce qu'on appelle une "situation" ^[7] ».

De 1958 à 1974, et malgré la rupture de Constant avec l'Internationale Situationniste en 1960, Constant ne cessera d'expérimenter sur la base de ces préceptes pour une architecture sociale et artistique au sein d'un urbanisme unitaire, émancipée des contraintes purement fonctionnalistes et techniques^[8]. Il appliquera ces principes autour de *New Babylon*, un projet d'architecture réalisable qui « envisage une société d'automatisation totale où la nécessité de travailler est remplacée par une vie nomade de jeu créatif, où l'architecture traditionnelle s'est désintégrée en même temps que les institutions sociales qu'elle a soutenues ». À *New Babylon*, l'environnement bâti est flexible et transformable par ses habitants selon leurs souhaits et/ou besoins au quotidien, résultant en communication, négociation, consensus ou conflit afin de bouger chaque limite et ainsi modifier en même temps que son propre espace celui de l'autre. Les habitants sont les explorateurs ludiques d'un environnement en perpétuel mouvement, nécessitant des collaborations quotidiennes à travers la reconfiguration de la vie sociale en jeu architectural. Selon Constant, « In New Babylon, there is no leisure time, because all time there is active ^[9] ». En considérant seulement l'activité et non plus le couple dissocié travail et loisir, Constant remet en question les modes d'existence de l'individu. Son projet spéculatif, basé sur l'observation de l'accélération technologique et de l'automatisation totale des tâches répétitives et indispensables, laisserait les *Homo Ludens* libres de s'activer comme bon leur semble. Cette distinction claire entre travail et loisir, aussi présente chez Debord, se retrouve plus diffuse plus tard chez Thierry Paquot. De la même manière que les murs

- 7 John Dewey, *Logique. La théorie de l'enquête*, (1938), Paris, PUF, 1993, cité par Benoît Journe, « Théorie pragmatiste de l'enquête et construction du sens des situations », *Libellio d'AEGIS*, 3 (4), 2007, p.3 -9, <http://lelibellio.com>
- 8 Constant Nieuwenhuys, « Demain la poésie logera la vie », lecture en français donnée lors du colloque *Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste contre un Bauhaus Imaginaire*, Alba du 2 au 8 Septembre 1956, publié dans Guy Debord, *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste 1948-1957*, Paris, Allia, 1985, p. 595-597.
- 9 Marina Otero Verzier, Nick Axel, *Work, Body, Leisure*, Berlin, Ed. Hatje Cantz, 2018.

de *New Babylon*, il semble que les limites séparant le travail et les loisirs ne soient pas si figées : « Tout travail peut devenir un loisir et réciproquement, à condition toutefois de leur attribuer la liberté qu'ils exigent pour autonomiser chacun et non pas l'assujettir ^[10] ». Bernard Stiegler fera lui plus tard la distinction entre l'emploi et le travail, le travail étant ce par quoi l'on cultive un savoir, ce par quoi l'individu s'enrichit, alors que l'emploi se réfère au salariat. « Avec la taylorisation, puis avec l'organisation de la consommation et la constitution de marchés de masse par les industries culturelles, la prolétarianisation transforme le travail dans son ensemble en emplois vides de tout savoir (*knowledge*) et n'appelant que des compétences (*skills*) définissant une "employabilité", c'est-à-dire une "adaptabilité". Les savoir-faire aussi bien que les savoir-vivre étant passés dans les machines et les systèmes de communication et d'information avec les machines informationnelles qui les transforment en automatismes sans sujet, la prolétarianisation de toutes les formes de savoirs atteint finalement de nos jours les fonctions de conception et de décision ^[11] ».

DE L'URBANISME DE RÉSEAU À LA BÊTA ARCHITECTURE

Dès le début des années 1990, des pratiques spatiales interdisciplinaires et collaboratives en marge des pratiques architecturales conventionnelles, aujourd'hui communément regroupées sous l'appellation de « collectifs », ont émergé en France et en Europe ^[12]. Portés par les événements historiques et les mouvements sociaux des années 1990, ces collectifs, dont la présence réelle et médiatique n'a cessé d'augmenter depuis le début des années 2000, interviennent par la recherche-action — regroupant le *penser* et le *faire* — en coproduction avec les habitants et les communautés locales. Ils agissent dans une approche éducative et pédagogique par le biais d'interventions artistiques ou de performances constructives dans l'espace public. Au-delà de la construction de structures ou de bâtiments, ces praticiens, par les dispositifs qu'ils

- 10 Thierry Paquot, « Loisir et loisirs », *Hermès, La Revue*, 71, 2015, p. 182-188.
- 11 Bernard Stiegler, *La Société automatique : 1. L'avenir du travail*, Paris, Fayard, 2015.
- 12 Élise Macaire, « Une histoire de "collectifs" » dans Mathias Rollot (éd.), *L'hypothèse collaborative : Conversation avec les collectifs d'architectes français*, France. Hyperville, 2018, p. 16-31.

mettent en place^[13] construisent des situations, où le temps — rythme, durée et récurrence —, l'action — coconstruire, copenser, coécrire, cohabiter —, et la forme constituent ensemble le projet. Le mode d'existence de ce dernier dépasse la forme construite : la transmission, d'une part des savoir-faire à travers le travail du matériau et l'apprentissage convivial^[14], d'autre part des idées au sein de la communauté de projet par la tradition orale et par la publication quasi systématique de pamphlets, essais et/ou ouvrages issus de la documentation de projets, font partie intégrante du projet. En fait, ce ne sont pas seulement ces projets en tant que « situations spatiales [qui] se veulent à la fois le produit et l'instrument des comportements nouveaux »^[15], mais les pratiques collaboratives elles-mêmes, par lesquelles émergent de possibles nouvelles pratiques — et pensées — sociétales.

Les « collectifs » sont souvent issus de la rencontre opportune et curieuse de personnalités aux talents multiples. Les membres qui les composent sont mobilisés à l'envie et au besoin. Issus principalement des écoles nationales d'architecture, de paysage ou d'art, les membres des collectifs sont mus par la volonté impatiente de faire ensemble et la difficulté de l'accès à la commande publique. Bien qu'existant sous différentes formes et constellations, ces praticiens revendiquent un fonctionnement propre basé sur l'autogestion et l'horizontalité. Par là même, ils se réclament d'un travail libre et non subordonné.

De ces pratiques conviviales résultent des architectures de l'hospitalité, dans la mesure où elles n'invitent pas seulement à l'occupation passive d'un espace, mais aussi à la transformation de celui-ci par l'action^[16]. Les situations engendrées par les praticiens collaboratifs se situent dans une économie post-productive (Kelly, 2013), où le produit du travail pour les membres des collectifs, comme pour les membres des communautés qui se rassemblent autour des projets, n'est pas uniquement évalué en termes de revenus capitaux : selon Mathias Rollot, « si à aucun moment le gain n'est chiffrable, c'est qu'à bien y réfléchir, ces collaborations ouvrent justement sur un champ aussi enthousiasmant qu'inattendu : celui de l'improductivité^[17] ».

Nécessairement frugales, ces pratiques expérimentent dans une économie de moyens et dans un rapport conscient au monde. Ainsi, la temporalité de leurs projets, souvent courte, et la non-disponibilité des équipements et réseaux de base engagé

13 Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Rivages Poches, 2014.

14 Ivan Illich, *La convivialité*. Paris, Éditions du Seuil, 1973.

15 Enrico Chapel, « D'un urbanisme global à une pratique de situations spatiales ? » dans Mathias Rollot (éd.), *op.cit.*, p. 10-15.

16 Mark Wigley, « Constant Dialogue », dans Marina Otero Verzier et Nick Axel (éd.), *Work, Body, Leisure*, Berlin, Hatje Cantz, 2018, p. 77-90.

17 Mathias Rollot, « Éloge de l'improductivité de la ville collaborative », dans Mathias Rollot (éd.), *op.cit.*, p. 209-216.

les différents groupes à mettre en place des solutions simples en termes de matériaux, énergie, logistique et cycle de vie pour habiter le site. Leurs recherches effectives, bien que peu communiquées au détriment de la singularité du spectacle qu'ils représentent pour les médias, dépassent souvent les frontières de l'architecture et/ou du caractère strictement social de leurs innovations. Elles comprennent ainsi l'élaboration et la transmission de techniques et de savoir-faire scientifiques spécifiques, visant en même temps la démocratisation et l'émancipation du savoir. À titre d'exemple, un des possibles niveaux de lecture de la *Floating University* de *raumlabor*^[18] concerne le dispositif de traitement des eaux par différents bassins de filtration et procédés de fermentation animé et conçu par l'artiste Katherine Ball. Le système permet d'utiliser la structure pour la production et la diffusion de produits comestibles, tout en étant à la fois un espace de travail, un catalyseur de la nature et du rapport nature-culture, un espace de production du vivant. C'est une non-institution ou une « presque institution », un espace non défini et indéfinissable, une architecture capable : à la fois capable de réagir et de se transformer par l'ajout, la soustraction ou le déplacement de parties de la construction grâce à la mise en œuvre de systèmes compréhensibles et faciles à assembler, et capable d'inciter ses occupants à agir et réagir grâce à l'utilisation de matériaux bruts, facilement remplaçables et/ou dont l'altération ne constitue pas de crime de lèse-architecture^[19]. De l'autre côté de la frontière, il est possible de comprendre l'Arche de Constructlab^[20] comme un laboratoire de recherche temporaire/usine éphémère pour la production de briques plastiques issues des déchets domestiques, tout comme un lieu de vie animé pour

18 raumlaborberlin est un groupe de neuf architectes associés basé à Berlin et créé en 1999 par six architectes : Andrea Hofmann, Axel Timm, Benjamin Foerster-Baldenius, Francesco Apuzzo, Jan Liesegang, et Markus Bader. raumlaborberlin n'est pas une agence traditionnelle d'architecture, tant dans sa forme légale que dans les dynamiques d'interventions dans chaque projet. Ils considèrent l'architecture comme un laboratoire d'expérimentation momentané et leurs interventions relèvent plus de la recherche-action à l'échelle 1 : 1 et au temps t. La *Floating University*, rebaptisée *Floating*, est aujourd'hui un projet indépendant de raumlabor géré collectivement en association comprenant des membres de la société civile locale, internationale ainsi que des collaborateurs-rices récurrent-es de raumlabor.

19 Joanne Pouzenc, « Some questions around the Floating University », dans raumlaborberlin, Florian Stirnemann, Benjamin Foerster-Baldenius (éd.), *Floating University Berlin 2018 — an illustrated report*, Berlin, raumlaborberlin Ed., 2019.

20 Constructlab est un réseau collaboratif pluridisciplinaire de designers-constructeurs initié par Alexander Roemer. Constructlab agit comme groupe à géométrie variable mettant en œuvre des ressources spécifiques à chaque projet. Le groupe réunit autour de « manières de faire » aurait été créé à la suite du projet du pavillon français à la Biennale de Venise en 2006 (Patrick Bouchain + Exyzt), la Métavilla, autour de la notion de permanence architecturale. Le réseau Constructlab réunit aujourd'hui autour de 60 membres actifs en Europe et est organisé aujourd'hui en 5 associations (Allemagne, France, Belgique, Suisse, Portugal).

une communauté donnée, dont l'ici et maintenant est situé dans un contexte bâti en constante transformation. Dans ces deux cas comme dans beaucoup d'autres, les portées significatives des recherches empiriques sont accentuées par la sensibilisation du public au temps d'existence du projet et par la communication des savoirs à travers la diffusion libre et/ou gratuite des expériences et résultats obtenus (manuels DIY, open source...).

Par le projet ou la pratique, ces exemples produisent des lieux et des situations d'apprentissages productifs et constituent la base d'une série d'hypothèses, d'une part sur les conditions qui catalysent ces situations, et d'autre part sur les situations catalysées par ces projets et pratiques, dans le but — inavoué ? — d'opérer une transition sociétale en douceur dont les racines sont ancrées dans des communautés localisées.

LA PRATIQUE CONVIVIALE: L'EXEMPLE DE CONSTRUCTLAB

COMMUNAUTÉ CONVIVIALE, VOLONTARIAT,
CONFLIT ET ÉQUITÉ

Dans la pratique de Constructlab, tout projet commence par l'habitation^[21]. Que les projets se déroulent dans des paysages industriels abandonnés, des entrepôts désaffectés, des infrastructures oubliées ou des friches urbaines, la première action consiste à construire la structure de soutien^[22] — les équipements de base dont chacun a besoin pour vivre au quotidien — qui accompagnera ensuite la communauté fraîchement chargée de mener le projet. Ainsi, la première communauté à laquelle s'adresse chaque projet est la communauté des concepteurs-constructeurs elle-même, le

21 Une première version de ce texte a été publiée en anglais dans *How Together*, commissionné par la Biennale d'Architecture de Chicago et publié par dpr Barcelona. <http://www.constructlab.net/projects/how-together-the-book>, consulté le 30 août 2020).

22 Céline Condorelli, Gavin Wade, James Langdon, *Support Structures*, Berlin, Sternberg Press, 2014.

groupe d'*Homo Ludens* contemporains, ces *Homo Convivalis*, réalisant une action performative constructive 24/24 dans un temps et un espace limités. Composée de membres volontaires désireux de vivre ensemble afin de construire leur expérience commune et leur environnement partagé pendant un temps donné, cette communauté est en mesure d'arbitrer et de surmonter les conflits ou désaccords qui émergent. Selon Caillé, «une association de bénévoles consiste en deux ou plusieurs individus qui mettent en commun leurs ressources matérielles, leurs connaissances et leur activité dans un but commun qui n'est pas principalement orienté vers le profit^[23]». Quel que soit le but ou l'objectif individuel de chaque membre de la communauté dans le cadre d'un projet — et qui peut être très différent d'un membre à l'autre — la récompense monétaire ne joue que peu de rôle dans la motivation de ses membres, bien qu'étant absolument indispensable, et se limite parfois à la subsistance de base. Si l'on se doit d'interroger la nature de l'*entreprécariat* en tant que modèle récurrent ou imposé au sein des projets de communauté sociale et du travail associatif, l'équité économique au sein d'une communauté de projet permet une autorité décentralisée et non hiérarchisée, et annihile donc les conflits inhérents aux écarts de salaires et d'investissements.

GOUVERNANCE CONVIVIALE:
DIVERSITÉ, RÉSILIENCE, ADAPTABILITÉ

Parallèlement à la construction des structures de base de la collectivité, cette dernière construit sa propre identité et négocie les règles de fonctionnement du groupe, en répartissant les rôles et les tâches, les rythmes et les fonctions, la logistique et les missions. Le premier mode de gouvernance est basé sur l'expérience des membres, constituant une force de proposition, et est capable d'évoluer dans le temps des projets. Les membres sont habilités à faire de nouvelles propositions en fonction des problèmes contextuels spécifiques rencontrés sur place. Afin de créer la possibilité de se réinventer ou de s'améliorer, la communauté met en place des rituels quotidiens pour réfléchir collectivement aux besoins ou aux revendications individuelles, et pour servir au mieux le projet. La communauté se construit autour de situations conviviales. Par leurs activités quotidiennes mêlant vie et travail sans privilégier l'un ou l'autre, les membres de la communauté des concepteurs-constructeurs deviennent progressivement des résidents locaux du contexte dans lequel ils se trouvent le temps du projet. Pour Heil, la convivialité se produit «là où les résidents locaux s'engagent dans des pratiques et des discours de vie en commun,

23 Alain Caillé, «Gift and association» dans Antoon Vandevelde (dir.) *Gifts and Interests*, Leuven, Peeters, 2000, p. 47-56.

d'engagement, de confrontation et d'acceptation des différences ». Cette communauté est enrichie par la diversité de ses membres, issus de disciplines, de cultures et d'horizons personnels différents. Ensemble, ils façonnent leur propre culture locale, spécifique à ce groupe, ce temps, cet espace. Selon Adloff, « la convivialité représente une forme de socialité minimale et de consensus minimal qui fonctionne comme une compétence de négociation intraculturelle et quotidienne^[24] ».

L'ESPACE COMME OUTIL CONVIVIAL

Déjà en 1973, Ivan Illich, dans son essai *Tools for Conviviality*, décrit ses préoccupations en observant la montée d'une société individualiste où les êtres sont déconnectés les uns des autres par le développement d'outils non conviviaux, dont la conception — immatérielle — et les appareils — matériels — sont si complexes qu'ils sont nécessairement opérés et imposés par une autorité centrale. Aujourd'hui, la plupart de nos technologies sont basées sur le modèle observé par Illich, depuis nos objets quotidiens dits connectés jusqu'à nos institutions publiques. D'une certaine manière, les espaces que nous habitons, du logement comme produit spéculatif aux espaces publics surveillés et contrôlés, souffrent de la même observation. Néanmoins, si l'on considère l'espace comme outil, la définition d'Illich de l'outil convivial appliqué à l'espace trace les lignes des espaces conviviaux possibles et nécessaires : des espaces qui « favorisent la convivialité dans la mesure où ils peuvent être facilement utilisés par quiconque, aussi souvent ou aussi rarement que souhaité, pour la réalisation d'un objectif choisi par l'utilisateur. L'utilisation de ces [espaces] par une personne n'empêche pas une autre de les utiliser de la même manière. Ils ne nécessitent pas de certification préalable de l'utilisateur. Leur existence n'impose aucune obligation de les utiliser. Ils permettent à l'utilisateur d'exprimer son sens dans l'action ».

Selon cette définition, tout espace facilement compréhensible, interprété, dans lequel chacun peut projeter et mettre en œuvre n'importe quelle utilisation, serait un espace convivial. Les espaces conviviaux sont une réponse spatiale à des usages plutôt qu'à des fonctions : lorsque l'on planifie sans usage, chacun a la possibilité d'en proposer — au moins — un. L'espace convivial serait un espace capable — ou *empowering space* — dans la mesure où il inviterait chacun à pouvoir agir et interagir avec lui sans pour autant que les modifications engendrées par les actions ou réactions ne nuisent à ses qualités spatiales. L'espace convivial pose donc la question de la temporalité.

24 Frank Adloff, « Practices of conviviality and the social and political theory of convivialité », dans *Novos Studios CEBRAP* 38, 2019, p. 35-47.

Un exemple bien connu d'espace appréhendé, approprié, transformé et productif, bien que non inclusif, est le *Building 20* du *Massachusetts Institute of Technology* (MIT). Construit comme structure temporaire en bois pendant l'effort de recherche de la Seconde Guerre mondiale, le *Building 20* a été utilisé et occupé pendant 55 ans jusqu'à sa démolition en 1998. Malgré — ou à cause — de sa nature temporaire, le *Building 20* est devenu un catalyseur pour l'expérimentation, la collaboration et la conception, car « sa nature temporaire a permis à ses occupants d'en abuser d'une manière qui ne serait pas tolérée dans un bâtiment permanent. » Selon Paul Penfield, professeur au MIT, « si vous vouliez faire passer un fil électrique d'un laboratoire à l'autre, vous ne demandiez la permission à personne — vous aviez juste un tournevis et vous perciez un trou dans le mur ». Cet espace a bénéficié de la flexibilité et de la fonctionnalité de sa coquille vide, semblable à un atelier. De la même manière, la temporalité annoncée des projets des « collectifs » — un été, une semaine, un événement, une exposition, quelques années — parfois amenée à se prolonger au-delà de ce pour quoi ces projets ont été programmés — et la prédominance de l'utilisation du matériau bois, pour la facilité et la rapidité des assemblages et de la mise en œuvre confèrent aux occupants et usagers la capacité d'investir et de s'investir dans le lieu. Par là même, le lieu successivement transformé devient le vecteur « d'ambiances collectives, un ensemble d'impressions déterminant la qualité d'un moment^[25] ».

DU MODE D'EXISTENCE DE L'HOMO CONVIVIALIS

Les réflexions contemporaines sur le travail et les modes de vie semblent s'être accentuées par la période de confinement liée à la Covid-19. Même si l'exode urbain n'est pas encore une réalité dans les faits, le besoin ou la nécessité de communauté, d'auto-suffisance, de développement durable et d'ancrage local se fait

25 Guy Debord, *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*, Paris, 1957.

entendre, et les désirs de vies dont on aurait changé les critères d'évaluation résonnent.

Façonner ce nouvel humain aujourd'hui, cet *Homo Convivialis* ou autre *Homo Post-productivum*, n'appartient sans doute à personne, ou *a contrario*, à chacun. À ce titre, je propose ici une tentative de définition de cet Homme Nouveau, produit du design des pratiques collaboratives, du Bauhaus jusqu'à aujourd'hui. Quels seraient son environnement et ses conditions de vie ? Je le nomme *Homo Convivialis*, ou *Homo Post-productivum*, au reflet de la société à laquelle il essaie d'appartenir.

Toutefois, les différents exemples cités ici permettent d'émettre des hypothèses sur ses conditions d'existence et de subsistance, voire de reproduction. Ce nouvel *Humanus* ne se conçoit pas, en revanche, il évolue dans une société, dans un environnement bâti, entouré d'objets et de personnes. Hors du cadre strictement institutionnel, les *Homo Convivialis* ne répondent pas à la demande, ils-elles l'initient là où ils-elles sont accueilli-es, si toutefois ils-elles sont accueilli-es. Ils-elles ne peuvent pas s'inviter sans qu'on leur ouvre la porte, symbole de l'envie partagée de faire ensemble, autour d'idées, d'une table, d'un établi, d'une agora, de tout autre espace improvisé, de toute autre typologie conviviale, expérimentale ou d'ores et déjà éprouvée. Ils-elles sont normalement entouré-es de leurs groupes, aux talents et aux savoir-faire multiples, constitués autour de précédentes situations conviviales partagées. Ils-elles sont capables de produire des architectures résilientes, qu'ils-elles ou d'autres sont autorisé-es et invité-es à transformer par l'action. Et l'action invitant l'action, d'autres *Homo Convivialis* en devenir sont attirés, dotés de la capacité naturelle d'agir. Les matériaux qu'ils-elles utilisent nécessitent une mise en œuvre rapide. Les espaces ou objets qui en résultent sont souvent temporaires sans nécessairement énoncer dès le départ leur temporalité. Les projets sont le résultat de l'expérience vécue, quasiment performative. À la manière des *Diggers* de San Francisco^[26] en 1966, les *Homo Convivialis* vivent la société post-productive — ou (im) productive — jours et nuits dans des décors à l'échelle 1:1 la société post-productive — ou (im) productive — qu'ils-elles contribuent à concevoir par l'expérience. Ils-elles sont moins motivé-es par la rémunération, et davantage par le désir d'être et de faire, ensemble. Ils-elles, leurs pratiques et leurs projets, constituent des laboratoires essaimés d'autres sociétés contemporaines alternatives, coexistantes, croissantes. C'est sans doute pour cet *Homo Convivialis* — parmi tant d'autres nouveaux *Humanus* — qui ne connaît pas l'emploi, mais si bien le travail, que Stiegler avançait avec *Ars Industrialis* la possibilité et la nécessité d'un revenu contributif, de sorte que « la société investit donc dans la capacité même des individus, et les individus

26 Alice Gaillard, *Les Diggers. Révolution et contre-culture à San Francisco (1966-1968)*, Paris, L'Échappée, 2014.

investissent eux-mêmes en retour les capacités qu'ils ont acquises au sein de la société^[27] ».

Si l'*Homo Convivialis* survit et se développe dans un milieu économique hostile, la question est de savoir quels seraient les bénéfices sociétaux et l'ampleur de ces bénéfices, s'ils-elles évoluaient au sein d'un système dessiné pour eux-elles.

27 Bernard Stiegler, Ariel Kyrrou, « Le revenu contributif et le revenu universel », *Revue Multitudes*, 63 (2), 2016, p. 51-58.



raumlaborberlin, Floating, 2018. Photo : Joanne Pouzenc.



Constructlab, The Arch, Genk, 2017 © O.S.T. collective (Julie Guiches et Benoît Lorent)



Constructlab, The Arch, Genk, 2017 © Bert De Backer

DOMINIQUE DEHAIS

184

185

ARCHITECTURE DE L'ART

Les lieux où nous vivons sont le fait de l'architecture. L'architecture édifie notre environnement quotidien, de l'habitat à l'aménagement urbain et rural, dans toutes les échelles des usages et pratiques de l'espace. Des infrastructures du territoire aux zones urbaines d'activité et de logements, la pensée de l'architecture conçoit et organise les interrelations spatiales entre les différentes catégories de population qui peuplent et agissent dans un périmètre géographique. Dans cette entreprise d'organisation, la végétalisation de la minéralité technique se substitue au naturel. L'agriculture est l'extension de cette capacité sur la surface de la terre disponible, pour assurer la subsistance d'une humanité croissante. D'où, probablement la difficulté à comprendre la réelle entropie de l'impact de nos activités sur la biosphère, à l'égal de l'exploitation des ressources souterraines et maritimes. Dès lors, on peut considérer que l'opposition culture/nature constitutive de la modernité occidentale (où la nature est le produit de la culture), marque la migration de notre espèce dans un univers artificiel dominé par la technique (économique, industrielle), où l'idée de nature est réifiée dans la culture de ses représentations.

Les configurations de l'architecture conditionnent nos milieux de vie par le découpage fonctionnel lié à l'organisation de la société. L'emboîtement continu des lieux de vie, d'activité, de déplacement, de loisirs, demande de traverser les successions de seuils qui séparent les différents moments de la temporalité quotidienne. Les passages successifs d'un lieu à un autre conduisent nos comportements selon une coupure entre privé et public ; radicalité d'une distinction qui ne rend pas compte des porosités entre l'intime et le collectif de la vie en société. Le milieu de vie produit par l'architecture fabrique les situations où chacun détermine l'épicentre de sa présence dans le corps social, et induit les variations d'attitude que ces situations demandent. La structure que façonne l'architecture produit la réalité du monde vécu au quotidien. Elle exemplifie la réalité de l'artefact le plus environnant qui soit dans l'expérience et l'appréciation commune de nos milieux de vie. Enveloppés de sphères distinctes selon la situation du moment, nous évaluons le monde à partir de ces positions variables inscrites dans la structure sociale, que l'architecture réalise. L'architecture est l'art de concevoir et bâtir cette structure où s'incarne la somme des cultures. L'artifice de cette grande installation^[1] produit la réalité vécue et perçue en tant que réel.

L'architecture est un art et depuis longtemps, un art majeur. Les vestiges des civilisations disparues, comme les cités d'envergure internationale d'aujourd'hui, exercent leur fascination. De la ruine archéologique aux exploits techniques de la métropole ultra-mondialisée, la majorité des destinations touristiques sont dédiées à la découverte des grandes cités de la planète. Elles sont

1 Peter Sloterdijk, *Écumes, Sphères III*, Paris, Hachettes Littératures, 2005.

le témoignage de l'intérêt que suscite l'architecture de la ville patrimoniale et contemporaine, qui étire son spectre de l'enclave internationale de l'indispensable aéroport aux venelles vernaculaires du commerce artisanal local. Entre les deux, la stratification urbaine offre les différentes configurations que la succession des pouvoirs administrateurs inscrit dans l'aménagement urbain. Bâtiments institutionnels et culturels, axes majeurs de distribution des différents secteurs d'habitats et d'activités, parcs et places de sociabilité plus ou moins contrôlés, construisent l'archétype de la ville comme œuvre d'art intégrale où l'architecture installe ses principes structurants à toutes les échelles. Les usages et pratiques de la ville n'en sont pas moins excitants, dynamiques, enivrants, produisant à l'excès des sensations intenses. L'expérience de l'urbanité accélérée propulse l'être urbain dans l'euphorie extravagante de la suractivité mondialisée de l'économie de soi.

Si l'Art n'est pas l'Architecture^[2], l'art de toute chose est le savoir produire. La transmission de ce savoir s'effectue par l'acquisition et la maîtrise des gestes, formules, processus liés à la représentation des connaissances du domaine concerné ; en somme, la culture de ce savoir. Le boulanger détient l'art de faire du pain, et nous souhaitons que celui-ci soit bon. La science de l'architecture est de savoir produire l'aménagement du monde, de sa conception à sa fabrication. La projection que cette science est capable d'effectuer sur le sol géométrisé est sa puissance et son aveuglement. En effet, au travers des représentations qui la séparent du réel, son pouvoir de projection colonise les territoires de sa réalité effective. Maintenant, l'injonction de s'inscrire dans un développement soutenable actualise le constat des effets contradictoires que nous produisons sur la biosphère de la planète. Pourtant, abritée derrière l'écran de nos représentations, l'extension des capacités d'occupation se développe. L'effort à fournir pour transgresser cette logique fatale pour notre environnement est de démonter l'écriture des principes qui agissent nos représentations.

L'Art et l'Architecture ont en commun ce savoir-produire, et contribuent dans leurs spécificités à l'aménagement sensible de l'environnement dans toutes leurs déclinaisons (design, paysage, style, graphisme...). Depuis l'avènement de l'ère industrielle, l'Art s'est réifié dans son idée. Il est une chose sans objet, où son idée recouvre l'idée de valeur absolue jusqu'à devenir valeur refuge. Que l'on soit artiste ou non, chacun a son idée de l'art. L'on ne sait pas très bien le définir autrement que par des critères esthétiques assignés à des représentations distinctes selon la catégorie socioéconomique d'appartenance. L'art est un art de classe, et le millefeuille des arts expose la lutte pour dominer la multitude des sensibles et faire exister les critères de distinction. Une lutte que l'on pourrait considérer de basse intensité, mais qui exerce envers les catégories

sociales, culturelles, ethniques, sexuelles, religieuses peu visibles une violence symbolique pas si symbolique que cela, sous couvert d'universalisme générique de l'art. L'impensé de la censure est un tabou que la liberté d'expression ne peut soutenir complètement. Les nombreux réseaux de légitimation (lieux, galeries, revues, commentateurs, sites) fonctionnent dans leurs sphères d'influence, tout en participant à la variété des arts et à la présence de l'art dans les limites d'acceptabilité tacite du milieu. La forme sociale du monde de l'art sert aussi à discriminer les formes d'art convenant aux représentations de ceux qui détiennent les codes en vigueur de l'appréciation esthétique. Cependant, la présence de l'art comme question invite à comprendre sa prégnance dans la culture. Qu'est-ce que l'art nous dit des impensés de la culture ?

Les médiums qui lui donnent forme prennent corps dans les enveloppes, du paysage à l'habitable, produits par les sciences de l'art de bâtir. Dès lors, on peut considérer que l'art s'installe dans les cadres définis par la pensée systémique de l'architecture. L'art prend place dans ce qui est donné par cette pensée du lieu pour en trouver une partie de sa substance plastique. Si cette relation n'est pas toujours revendiquée ou énoncée, comme l'on fait l'art *in situ* ou la critique situationniste, elle alimente a fortiori toute production plastique qui en retour altère le lieu. Dans cette assertion, le lieu n'est pas la somme des caractéristiques spatiales et géométriques incarnées dans sa matérialité, mais bien plus l'endroit d'une possible congruence temporelle des conditions d'existence de toutes ses dimensions, qu'elles soient politiques, sociales ou poétiques.

Pourtant, les arts, au pluriel pour invoquer les nombreuses pratiques de l'art, ont cherché à s'affranchir de toutes assignations à résidence. L'art défait de lui-même se pense comme un vagabondage dans les plis et replis de sociétés à fort pouvoir de récupération. Toujours là où on ne l'attend pas, il s'immisce dans les brèches de la culture dominante comme une contre-culture, pour concevoir d'autres formes de pratiques et de productions. Un art de niche militant, qui finit toujours par se faire rattraper par l'intégration culturelle de la culture intégrale de l'économie de marché. La volteface qui avait initié les tendances aux dérives vagabondes se trouve dans l'avènement de l'art moderne. Les avant-gardes, la figure héroïque de l'art de pointe, prêtes à en découdre avec tous les académismes, art des « -ismes » comme mots d'ordre politique, prônent la nouveauté comme principe à l'aune d'une économie de marché dominante et de révolutions sociales balbutiantes. La destruction chaotique des anciens modèles de société produits par la révolution industrielle expose une curieuse symétrie avec l'idée d'avant-garde. Double mouvement, où la montée en puissance de la figure de l'individu rappelle l'éminence de l'ego libéré de ses attaches. Dès lors, la liberté d'entreprendre sa vie est l'œuvre d'art totale par excellence. Faut-il encore avoir les moyens de ce dépassement. Le pouvoir de s'affranchir de ses assignations sociales

et économiques n'est pas accessible à tout le monde. Dans cette aventure, les expressions artistiques qui apparaissent alors sont à l'image de l'état de crise perpétuelle, qui installe son principe dans les luttes idéologiques portées par les confrontations de masse.

L'appareillage visuel de l'ère moderne s'est construit dans le désir, d'une part, de sortir de la représentation omnipotente du verbe chrétien, et, d'autre part, d'explorer le monde d'un possible ailleurs, qu'il soit proche ou lointain. L'idée de dieu est mise à distance dans le point de fuite de la perspective, et entre le point de fuite et le tableau s'ouvre le monde à explorer. Des conquêtes de territoires à la conquête du sujet humaniste, la volonté de surpasser l'inconnu spécifie la Renaissance^[3]. Une volteface libératrice des forces de conquête dans tous les domaines d'activité. L'évolution des sciences est liée à cette transformation des modes d'observation et de représentation. De scruter les astres, les corps, les plantes demande que l'on puisse restituer par le dessin le résultat des expériences réalisées. La mise à l'épreuve de cette nouvelle science du regard s'exprime dans la performance de sa représentation graphique. Pionniers de cette théorie, l'art pictural et l'architecture sont les promoteurs et les diffuseurs de cette compétence géométrique propre à projeter sur le monde sensible son désir de savoir. Le maillage virtuel qui se dépose alors sur toutes choses est l'acte de prédation le plus extraordinaire réalisé grâce à un dispositif visuel. Derrière l'écran de nos représentations, que l'image exemplifie, les choses du monde s'abstraient dans leur modèle idéal décollé du sol, séparé du réel par la réalité du représenté.

Le dépassement de cette représentation hérité de l'appareillage visuel de la Renaissance^[4], appareillage déterminant de l'ère de la *mimésis* en art, constituait le programme des artistes que l'histoire de l'art moderne et contemporain a retenu. Les prémisses de cette transgression se trouvent probablement dans la surface immersive et continue de la peinture impressionniste, bien que dans le réalisme de Manet et de Courbet le retournement du point de vue en direction du regardeur inverse la position du tableau comme *intrados* de l'*extrados*. Et encore peut-on considérer les *Ménines* de Velásquez comme l'expression d'un retournement de la surface picturale, comme une paire de chaussettes enroulée sur elle-même, surface d'une homogénéité écranique quasi monochrome, dans l'espace concret du regardeur dont le croisement des regards représentés dans la toile pointe l'endroit de sa présence souveraine^[5]. La surface du tableau devient progressivement le

3 Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Les éditions de minuit, 1976.

4 Jean-Louis Deotte, *Qu'est-ce qu'un appareil ? : Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, L'Harmattan, 2007.

5 Michel Foucault, *Les Mots et les Choses : Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard (collection Bibliothèque des sciences humaines), 1966, voir le chapitre 1, *Les suivantes*.

sujet de la peinture, son motif, pour s'affranchir du paradigme de la fenêtre sur le monde. La matérialité de la peinture, son substrat réel et sa structure, inscrivent leur présence dans le concret du monde.

Les principes de l'abstraction picturale se définissent dans la présence de cette surface, qui se retire de la représentation du monde dans un mouvement inverse à celui de l'évolution technique de la photographie. L'image, vecteur de la chrétienté depuis des siècles, se fragmente en états variables entre la révélation du verbe et la chaire de la surface peinte comme lieu d'attraction des regards morcelés. L'image se démultiplie, dans les conditions techniques de sa circulation, en parcelles allant de l'image pieuse aux horreurs de la guerre et de la pornographie la plus radicale, l'image animée venant exacerber la dimension hypnotique de l'image révélée dans sa nudité optique. Dans le même moment, la peinture atteint le statut d'objet culturel *a priori*. Une peinture est un art *a priori*, quoi que soit ce qui est peint. Une simple toile tendue sur un châssis est déjà une œuvre d'art, et réussie de plus^[6]. Un proto *ready-made* alors ?

Le continent européen est le territoire de la construction de l'image peinte, puis de l'écriture de lumière de la photographie. Continent constitué de pays déchirés par les schismes d'empires anciens et d'une chrétienté exclusive, qui a pour commun la fascination des images, qu'elles soient saintes ou profanes, réfutées ou adorées, où s'affrontent dans des successions de conflits antiques les nations naissantes. Dans ces controverses violentes, l'abstraction picturale trouve en Europe centrale l'épicentre de son développement. Au croisement des influences orthodoxes, catholiques et protestantes, dans les tensions politiques et territoriales qui hantent ce grand territoire, l'art va inventer un nouveau programme, qui va marquer le passage de la modernité à ce qui va devenir les modernités d'un nouvel «-isme», dont l'architecture sera le manifeste.

Le nombre de mouvements apparus alors donne l'ampleur des aventures artistiques engagées dans cet état de crise continue des modèles. L'abstraction qui s'installe dans la surface du tableau apparaît comme une rupture radicale de la représentation, alors que la figuralité de la surface peinte instruit l'invention d'une congruence entre la figure du portrait, archétype de la psychologie du sujet, et le paysage comme ultime point de convergence de la vision appareillée. La révolution abstraite est dans l'hypothèse d'une synthèse que la peinture monochrome exemplifie par la couleur. La figuration disparaît dans la fusion des deux grands motifs de la peinture. Le portrait, ou plutôt l'autoportrait, et l'horizon du paysage comme état d'âme du sujet, donnent à l'abstraction, qu'elle soit expressionniste ou construite, la maille de son canevas sensible. La peinture abstraite *ready-made*^[7], prête à faire art, est

6 Clément Greenberg, *Art et culture*, Paris, Macula, 1988.

7 Gérard Wajcman, *L'objet du siècle*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2012.

l'endroit où la surface de l'objet culturel de l'art affiche l'irréductible volonté de transgresser l'écriture de son modèle.

Ce changement d'écriture n'est pas sans conséquence sur les modes de représentation de l'architecture et sur les principes de conception d'une discipline qui s'occupe d'au moins trois dimensions. Aussi, ce qui s'est peut-être fixé dans la surface peinte du tableau est le temps condensé de sa fabrication, temps qui a lui aussi trois dimensions (passée, présente, future). Couche à couche, la stratification lente de toute surface peinte restitue l'épaisseur de sa structure temporelle. C'est probablement ce qui a fait signe dans la structure de l'objet culturel de la peinture prête à faire art. La profondeur est dans sa surface peinte, depuis l'instauration de l'icône substitut du verbe jusqu'à la concrétisation de la peinture objective de maintenant. Radicalité d'une abstraction optique toujours contestée dans l'appréciation esthétique des œuvres produites, tant l'absence d'une raison figurable est contestée pour identifier un sens. Pourtant, c'est bien le retrait du sens qui fait sens dans le temps cumulé par le geste de couvrir et recouvrir pour découvrir la présence du temps fixé dans la visibilité.

Ni l'art ni l'architecture ne sont sortis indemnes d'une aventure que l'idée aujourd'hui de contemporain instaure en rupture sans en mesurer pleinement la leçon. La mise à terre des modalités de représentation du projet de *mimésis*, porté par la science géométrique du regard perspectiviste, met fin à l'idée même de projection. Événement qui n'a produit aucun effet sur les logiques à l'œuvre dans la conception et la logique de production des images référentes. En effet, le principe de la projection est de définir un objectif, une cible. Et cet objectif à atteindre, hors sol, s'apparente aux arts militaires de la conquête. La proximité des artistes avec la définition de ces arts n'est pas fortuite. La capacité à définir des trajectoires, des portés, des cibles, à tracer des routes, représenter des territoires, donne l'aperçu du pouvoir de virtualisation d'actions réelles que l'art de projeter a rendu possible. L'efficacité de ces capacités projective n'est plus à démontrer, tant les performances prédatrices ont acquis le statut de modèle planétaire dominant. Les effets de cet héritage ne sont pas jugés déterminants dans la perception des facteurs qui affectent les conditions de survie de la planète. Il est toujours plus facile de s'en remettre à des diagnostics, qui prescrivent encore un peu plus de géométrie technique, la technologie comme remède, pour croire répondre aux problèmes. L'invention de la graphie et de ses déclinaisons, de l'écriture à l'image, a construit la pharmacopée du remède et du poison comme médiation du retrait de la présence aux choses du monde.

Mettre fin à la croyance dans l'écriture des représentations de l'appareillage visuel est pourtant la grande transgression à réaliser.

Les architectes, piliers du mouvement moderne^[8], avaient compris ce qu'il se passait devant leurs yeux, au point, peut-être par prudence, d'utiliser le terme d'ébauche plutôt que de projet pour parler du processus d'assemblage de compétences techniques, artistiques et architecturales pour concevoir. Parties prenantes des esthétiques du début du XX^e siècle, ils imaginent une architecture de la transparence et de la fluidité, où la structure du bâti se donne comme ultime épaisseur. La géométrie des plans et des parois explicite les principes conducteurs de la partition de l'espace ; elle s'affiche comme règle visible qui installe la carlingue d'un lieu potentiel, une sorte de radiographie sans mystère de la dimension structurale d'une organisation construite. La matérialité des composants organise l'architecture dans des dispositions d'apparence élémentaire, tout en élaborant des articulations complexes et de multiples déclinaisons. Les paramètres qui conduisent la conception d'alors entrent en résonance avec les critères de l'abstraction picturale. Les images réalisées pour exprimer le devenir d'une construction s'apparentent à des compositions graphiques, où l'écrasement de la profondeur se dessine dans le maillage filaire d'une spatialité conceptuelle. Incarnée par des surfaces colorées, la matérialité navigue dans un imaginaire sans pesanteur. Une poésie du temps sans attache, mais qui ne simule pas un lien avec une nature déjà largement éloignée du réel. Abstraction complètement détachée du simulacre d'une naturalité rêvée. La pratique de la perspective cavalière pour l'architecture de l'époque, point de vue abstrait par excellence, affiche une transparence purement structurelle qui pourrait être l'indice d'une mutation où l'image donnée se distancie de la réalité de l'édifice à construire et de son lieu : une sorte de canevas du travail de tissage à entreprendre. L'image n'est pas la chose, et l'image a une graphie qui impose son écriture structurale. Peut-être les modernes avaient-ils compris le danger de projeter sur le monde, de loin, vu du ciel, un désir insondable de s'approprier la surface de la planète. Paradoxe pour un mouvement qui, dans son internationalisation, deviendra le modèle dominant d'une pensée de la spatialité diffuse et proliférante.

8 De 1907 à 1911, l'agence de Peter Behrens emploie de jeunes architectes fondateurs de la modernité. La teneur des débats et discussions entre Walter Gropius, Mies Van Der Rohe, Le Corbusier, Adolph Meyer ne nous est pas connue, pourtant l'on peut supposer que les principes qu'ils vont mettre en œuvre après la Première Guerre mondiale se sont définis dans cette période.

AUTOUR DU BAUHAUS

VOYAGES ET WORKSHOPS À L'ENSA TOULOUSE



Workshop *Bauhausparty*, La cuisine, centre d'art et de design, Nègrepelisse. Parade à Nègrepelisse, 4 novembre 2016, conçue et réalisée par les étudiant.e.s du séminaire *Entre arts et architecture*, ENSA Toulouse. Photos: Philippe Lamy.



Workshop *Les Chaises*, Séminaire *Entre arts et architecture*, Ensa Toulouse, 8 mars 2017. Photos: Andrea Urlberger.



Voyage d'étudiants au Bauhaus à Dessau en 2019. Séminaire *Entre arts et architecture*, ENSA Toulouse. Photo: Juan Carlos Rojas-Arias.

REMERCIEMENTS

Nous souhaitons remercier chaleureusement toutes les personnes et instances ayant contribué à la réalisation de cet ouvrage, issu du colloque *Les 100 ans du Bauhaus* (18 et 19 octobre 2019, École nationale supérieure d'architecture de Toulouse) :

L'ENSA Toulouse et en particulier Pierre Fernandez, son directeur qui a soutenu notre projet ; le Laboratoire de recherche en architecture (LRA) et en particulier Frédéric Bonneaud, directeur en 2019 ; Annie Loiseaux, chef du service, pour leur soutien et le suivi administratif ; le service de la communication de l'école : Anissa Mérot, Sylvie Panissard ainsi que Mathilde Thouron et Adélaïde Boelle-Dupouy, doctorantes.

Les contributeurs de cet ouvrage et tous les participants au colloque *Les 100 ans du Bauhaus* : Corinne Tiry-Ono, chef du Braup ministère de la Culture, Pierre Fernandez, directeur ENSA Toulouse, Joseph Abram, Tim Benton, Françoise Blanc, Ana Chatelier, Dominique Dehais, Bruno Fayolle Lussac, Pierre-Damien Huyghe, Caroline Maniaque, Lila Amélie Merle, Philipp Oswald, Sigrid Pawelke, Joanne Pouzenc.

Nos partenaires : Le bureau de la recherche architecturale, urbaine et paysagère du ministère de la Culture et Corinne Tiry-Ono, chef du bureau de la recherche architecturale, urbaine et paysagère. L'Institut Goethe de Toulouse et Stefanie Neubert, sa directrice.

Tous les enseignant.e.s : Daniel Bonnal, Philippe Lamy, Béatrice Utrilla, Mathilde Thouron et les étudiant.e.s qui ont participé entre 2016 et 2019 au séminaire Entre arts et architecture, ENSA Toulouse.

Loran Choureau pour les films réalisés lors du colloque, disponibles sur la plateforme Canal U.

Sylvain Levrouw pour la conception graphique et la mise en page de l'ouvrage.

COLOPHON

Sous la direction de : Andrea Urlberger
Suivi éditorial : Sylvie Panissard
Conception graphique : Sylvain Levrouw
Correction et relecture du manuscrit :
Valérie Médailles

Caractères typographiques : Nein
(Extraset) et F Grotesk (Radim Pesko)

Édition et diffusion : École nationale supérieure d'architecture de Toulouse
83 rue Aristide Maillol, 31106 Toulouse

Achévé d'imprimer en Union européenne
en avril 2022 par Jelgavas tipogrāfija
en 300 exemplaires.

ISBN 978-2-9553328-8-7
Dépot légal : 1^{er} trimestre 2022

Cet ouvrage a bénéficié du soutien
du ministère de la Culture (bureau
de la recherche architecturale, urbaine
et paysagère)



OUVRAGE ISSU DU COLLOQUE

LES 100 ANS DU BAUHAUS, 2019, ENSA TOULOUSE

Sous le nom de *Das staatliche Bauhaus*, l'architecte Walter Gropius a fondé en 1919 à Weimar en Allemagne une école d'architecture, de design et d'art qui fermera ses portes en 1933 avec l'arrivée des nationaux-socialistes au pouvoir. Mettant en place différentes méthodes pédagogiques, les enseignants, architectes, artistes et artisans, ont su tisser des liens profonds entre arts, design et architecture ayant pour but l'émergence d'une nouvelle conception pour un monde nouveau. Si le Bauhaus est indéniablement une institution majeure, créant un élan qui persiste encore aujourd'hui, la compréhension de cette école reste parfois très schématique, la transformant en une simple icône de la modernité. Or, en dépit et peut-être en raison de nombreuses crises économiques, politiques, sociales et artistiques qui ont rythmé le Bauhaus durant toute son existence, il a su créer un enseignement bien plus riche et surtout bien plus paradoxal qu'il n'y paraît.

Les auteurs de cet ouvrage posent alors la question de ce qu'était réellement cette école, interrogant les facettes inconnues de cette modernité et ses influences actuelles sur l'architecture et l'art. Quelles leçons pouvons-nous tirer du Bauhaus ?

LES AUTEURS

- Andrea Urlberger
- Pierre-Damien Huyghe
- Tim Benton
- Joseph Abram
- Ana Chatelier
- Bruno Fayolle-Lussac
- Sophie Fétro
- Sigrid Pawelke
- Joanne Pouzenc
- Dominique Dehais

