

Giulio Carlo Argan

collection eupalinos
série architecture et urbanisme

Gropius et le Bauhaus

Traduit de l'italien par Elsa Bonan

Présentation de Marie Bels

Parenthèses

Préface

Morceaux d'histoire pour le futur

par Marie Bels

Le 11 avril 1933, les Nazis perquisitionnent l'école du Bauhaus, installée depuis peu à Berlin, procèdent à sa mise sous scellés, et arrêtent provisoirement 32 étudiants. Mies van der Rohe tente de négocier sa réouverture sous la forme d'une école d'art privée, mais la Gestapo lui impose des conditions draconiennes : que Kandinsky et Hilberseimer renoncent à leurs positions pour s'appuyer désormais sur le « terreau de l'idéologie nationale-socialiste ». À l'automne, considérant que le Bauhaus ne pouvait poursuivre son œuvre dans « cette atmosphère », il prend la décision de fermer l'école.

Pourchassés ou empêchés de travailler, les enseignants du Bauhaus s'enfuient les uns après les autres, en France, en Suisse, aux Pays-Bas, en Grande-Bretagne et aux États-Unis : Wassily Kandinsky, Josef Albers et László Moholy-Nagy dès 1933, Paul Klee et Walter Gropius en 1934, Marcel Breuer en 1935, Ludwig Mies van der Rohe en 1937, Herbert Bayer, Walter Peterhans et Ludwig Hilberseimer en 1938.

En 1933, Giulio Carlo Argan vient de terminer ses études d'histoire des arts, à la faculté de Lettres et de Philosophie de Turin, sa ville natale, et remporte le concours d'« Inspecteur adjoint (grade A) du personnel des musées, des monuments, des galeries et des fouilles d'antiquités », à l'issue d'une année de cours de perfectionnement en archéologie et histoire de l'art à Rome. Il a vingt-quatre ans. Il a déjà publié quelques articles et comptes rendus dans des revues d'art. L'un d'eux,

COLLECTION PUBLIÉE
AVEC LE CONCOURS FINANCIER DE LA RÉGION PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR.

© GIULIO EINAUDI, TORINO, 1951.
Titre original : *Walter Gropius e la Bauhaus*.

© ADAGP, PARIS 2016 POUR LES ŒUVRES DE WALTER GROPIUS.

© BAUHAUS-ARCHIV / MUSEUM FÜR GESTALTUNG.

© HARVARD ART MUSEUMS / BUSCH-REISINGER MUSEUM, GIFT OF WALTER GROPIUS.

COPYRIGHT © 2016, ÉDITIONS PARENTHÈSES.
www.editionsparentheses.com

ISBN 978-2-86364-673-1 / ISSN 1279-7650

consacré à « Andrea Palladio et la critique néoclassique », a été remarqué par Erwin Panofsky qui, de passage à Turin, lui a fait l'honneur d'une visite-surprise qui marquera le début d'une longue amitié. Dans un autre, intitulé « La pensée critique de Sant'Elia » (*Il pensiero critico di Antonio Sant'Elia*), il s'oppose à ceux qui voient dans l'auteur du *Manifeste de l'architecture futuriste* un précurseur des exigences pratiques du rationalisme, en expliquant qu'il est au contraire le découvreur du « caractère dramatique » et de la « puissance émotive » des courants de l'architecture moderne. Cet article lui ouvre la collaboration à la revue *Casabella*, à l'époque la revue d'architecture la plus moderne d'Italie. Il s'inscrit en fait dans le droit fil des thèses que Lionello Venturi venait d'exposer dans le numéro de janvier 1933, sous le titre « Per la nuova architettura » (Pour la nouvelle architecture). Venturi affiche une « volonté du simple » et « le dégoût de toute richesse extérieure ». Cette position esthétique, magnifiquement résumée dans l'expression « l'orgueil de la modestie », est un appel explicite à une pratique professionnelle de l'architecture honnête et mesurée. Comme Venturi, Argan critique également la théorie du « standard » promulguée par Le Corbusier, c'est-à-dire la tentative de « ramener le problème de l'architecture sur un plan rationaliste ».

En 1933, le jeune Argan est inscrit au Partito nazionale fascista (depuis 1929). Sur cette question, et pour ne plus avoir à y revenir, nous citerons les propos de Claudio Gamba, qui figurent sur la page de présentation du site consacré à Giulio Carlo Argan par le Comité national pour les célébrations du centenaire de sa naissance. « Ils étaient nés dans un autre monde, parmi les dernières lueurs de la Belle époque, mais vécurent les années de formation en plein dans la fureur totalitaire et

* Cette préface doit beaucoup aux informations et aux développements que nous avons trouvés dans les écrits de Marco Biraghi (« Valore di un libro », préface à la cinquième édition du livre, Turin, Giulio Einaudi Editore, 2010, pp. VII-XXV), de Claudio Gamba (« Essai introductif » à Giulio Carlo Argan, *Progetto e oggetto. Scritti sul design*, Milan, Edizioni Medusa, 2003, pp. 11-26 ; « Storie di libri, La Bauhaus di Argan », compte rendu de la quatrième édition de l'ouvrage, in *L'architettura, cronache e storia*, XLVIII, n° 862, décembre 2002 ; et « Giulio Carlo Argan a cento anni dalla nascita », page de présentation du site consacré à Giulio Carlo Argan par le Comité national pour les célébrations du centenaire de sa naissance, www.giuliocarloargan.org), et de Valentina Russo (*Giulio Carlo Argan, restauro, critica, scienza*, Florence, Nardini Editore, 2009). Nous les en remercions vivement.

entre deux guerres qui bouleversèrent l'ordre du monde. Comme aimait à le dire Gobetti¹, on ne peut pas comprendre cette génération si on ne tient pas compte du fait que le régime a modifié de manière indélébile le mode de pensée et d'agir de ces jeunes gens. Argan aussi a été pénétré de l'idée gobettienne de l'intellectuel qui ne peut assister à son époque sans réagir, et en devient le protagoniste et le guide. Du reste il est connu auprès du grand public en grande partie grâce à un manuel d'histoire de l'art écrit pour les lycées et à sa charge de maire de Rome. Deux éléments qui semblent éloignés l'un de l'autre, alors qu'ils découlent justement de cet engagement pour la reconnaissance de la fonction éducative et citoyenne de l'intellectuel. [...] Plus culturel que politique, son antifascisme sera donc mené depuis l'intérieur des institutions, sur le modèle finalement de ce que conseillait Benedetto Croce lui-même : sauver de la culture italienne ce que l'on pouvait sauver en attendant la fin du régime. » En effet, les amitiés intellectuelles du jeune Argan vont au libéralisme de Piero Gobetti et à l'antifascisme de ses camarades d'université : Leone Ginzburg et Norberto Bobbio, Cesare Pavese, Carlo Levi, et Mario Soldati. Son maître à penser, Lionello Venturi, auquel il doit sa passion pour l'histoire de l'art et sa conception critique de la discipline, devra s'exiler à Paris, pour avoir refusé de prêter serment de fidélité au fascisme. En 1943, alors qu'il est inspecteur à la Direction générale des Antiquités et des Beaux Arts à Rome, Argan refuse à son tour de prêter serment à la République de Salò et s'inscrit au Partito socialista di Unità proletaria. Après la Libération, il est réintégré dans ses fonctions, et dès novembre 1944, il participe à la Commission interministérielle pour la conservation et la récupération du patrimoine artistique, présidée par Venturi, revenu d'exil. En 1947, il adhère au Partito socialista italiano. En 1976, il présente sa candidature à l'élection du maire de Rome sur la liste de la Sinistra indipendente (Gauche indépendante). C'est sous cette même étiquette qu'une fois élu, il prêtera serment avec le discours *Progetto per Roma*. En 1979, il renonce à la charge de maire de Rome pour des raisons

¹ Piero Gobetti est un intellectuel italien, né à Turin en 1901, mort à Paris en 1926, assassiné sur ordre de Mussolini. Également journaliste, il fonda et dirigea les revues *Energie Nove*, *La Rivoluzione liberale* et *Il Baretto*.

de santé et s'inscrit sur les listes du Partito comunista italiano. Enfin, c'est toujours sur les listes du Parti communiste italien qu'il sera élu sénateur de la République en 1983.

En juillet 1933, Argan écrit une lettre de réconfort à son ami Cesare Brandi, après qu'ils ont remporté, tous les deux, le concours d'inspecteur des musées : « Je comprends ton amertume parce qu'elle a des raisons absolument évidentes. Mais je te prie de la vaincre : nous avons concouru pour une situation pratique, pas pour un jugement de valeur ; cela, nous pouvons le faire nous-mêmes ou nous savons à qui le demander ; en aucune façon, y compris dans d'autres circonstances, un tel jugement ne peut émaner d'une sanction bureaucratique. L'important, je crois, est d'éliminer toute trace de cette fatigue de la meilleure partie de nous-mêmes, c'est-à-dire de nos intérêts les plus vitaux. Et de retrouver, pour nous-mêmes, le calme du travail positif : tu ne peux pas savoir à quel point je ressens le besoin de pouvoir à nouveau prendre le luxe de penser. Dans les quelques heures de repos que me laissent ces tristes miniaturistes, je me suis remis à lire la *Critique de la raison pure* [...] j'en retire une telle sérénité, une telle volonté de clarté, une respiration si large, que ce sont des heures de vraie joie et de vrai repos. [...] Au fond, notre fatigue est une fatigue plus physique que spirituelle : c'est l'amertume de devoir contraindre et mortifier pour quelque temps nos intérêts les plus concrets ; c'est pourquoi le meilleur remède à cette fatigue est d'avoir pleinement confiance dans la vitalité de nos idéaux. » Dès lors, Giulio Carlo Argan défendra ces intérêts durant presque soixante années d'engagement ininterrompu, de critique, d'enseignement, d'analyse et de sauvegarde du patrimoine, et d'action politique. Ces intérêts et les actions correspondantes seront multiples, complexes, et constamment entrelacés ; et portés par une pensée qui se modifie et s'amplifie dans le temps, et se contredit parfois. Qu'ils traitent d'architecture, d'urbanisme, d'art, de muséologie, de design, du rapport entre l'art et la technique ou encore de la fonction éducative de l'art, tous les écrits de Argan (articles, conférences, préfaces, essais) sont les fragments d'un discours plus ample, d'un système où tout se tient, écrit encore Claudio Gamba. Nous les avons

comptés : il en a publié plus d'un millier, à partir de 1931 et jusqu'à sa mort, en 1992².

Après avoir travaillé à Turin et à Modène, Giulio Carlo Argan entre à la Direction générale des Antiquités et des Beaux Arts à Rome, où il met au point, dès la fin des années trente, le projet d'un institut qui centralise la restauration des œuvres et des monuments historiques, l'Istituto centrale del restauro, et une nouvelle loi sur la sauvegarde du patrimoine historique qui verra le jour en 1939 et restera en vigueur pendant soixante ans. La restauration des œuvres d'art y est redéfinie comme devant être une activité rigoureusement scientifique, qui s'appuie sur une enquête philologique, afin de retrouver et de remettre en évidence le texte original de l'œuvre, et d'en avoir une lecture claire et historiquement exacte. Parallèlement, son intérêt pour l'art moderne se développe et se précise, en particulier pendant les années de la guerre, où il perçoit avec de plus en plus d'acuité le caractère polémique et politique de l'architecture moderne et de l'art abstrait. Il écrit pour les revues d'art et d'architecture les plus engagées de l'époque. En 1939, il a l'occasion de voyager aux États-Unis, pour accompagner une exposition itinérante de chefs d'œuvres d'artistes italiens, en particulier à Chicago et à New York. En 1946, il est invité par Erwin Panofsky et Fritz Saxl à séjourner au Warburg Institute à Londres. À la même époque, il découvre les écrits de Gramsci et de Husserl et se rend compte, selon ses propres termes, « que les problèmes du travail et des travailleurs étaient également, et en premier lieu, des problèmes de culture ».

Il cherche alors la possibilité de refonder un rapport positif entre l'artiste et la société, entre l'art et la technique, face à la crise de l'artisanat et à l'affirmation de l'industrie. Selon lui, la crise de l'art est avant tout un problème social, donc didactique. Il faut réinsérer l'œuvre d'art singulière dans la société tout entière, pour qu'elle puisse y remplir sa fonction civile et morale, c'est-à-dire promouvoir une éducation

² Une bibliographie chronologique des écrits de Giulio Carlo Argan, établie par Irene Buonazia et Bruno Contradi, est publiée dans Irene Buonazia et Marc Perelman, *Giulio Carlo Argan (1909-1992), Historien de l'art et maire de Rome*, Paris, Éditions de la Passion, 1999, p. 135-182.

utilise l'article masculin. Tout cela montre de façon évidente que Argan veut construire une véritable mythologie et pas seulement reconstruire une histoire, estime Marco Biraghi dans la préface à la dernière réédition italienne de l'ouvrage (2010) ; et la décision de Argan d'écrire un texte privé de notes (y compris là où il cite des textes d'autres auteurs entre guillemets), est également symptomatique de ce parti pris, presque comme s'il cherchait à éviter de briser la compacité de la page. De toute façon, plus qu'un récit, ou une affabulation, à la manière du style de Zevi, le texte de Argan est une longue analyse herméneutique qui entraîne le lecteur dans une « lecture tourmentée », ainsi que la définira Manfredo Tafuri, dans la *Storia dell'architettura italiana*, « difficile [...] pour la culture italienne du début des années cinquante ».

Encensé par les uns, attaqué par d'autres, le *Gropius* de Argan, dès sa publication, suscite de nombreuses réactions, pour le moins contrastées. Mario Labo, dans son compte rendu pour *Comunità*, considère que le livre est « magistralement écrit parce que magistralement pensé », tandis que Carlo Ludovico Ragghianti, dans *Critica d'arte*, lui reproche son « odeur d'existentialisme, de phénoménologie et de marxisme élémentaire ». Toujours est-il qu'il ne passe pas inaperçu, puisque le livre, épuisé en 1955 est réédité dès 1957, en une version revue et corrigée, avec l'ajout, par rapport à la première édition, de la partie finale « Gropius et la méthodologie », parue dans *Civiltà delle macchine* en 1954, puis, à nouveau en 1966, en 1974 avec un tirage de 10 000 exemplaires, en 1988, et en 2010, à l'occasion du centenaire de la naissance de son auteur. À croire que sa lecture n'est finalement pas si « insurmontable » que ça.

À l'étranger, l'édition castillane paraît dès 1957 en Argentine (Nueva Vision, Buenos Aires), suivie de l'édition allemande en 1962 (Rowohlt, Reinbek). En 1976, une traduction roumaine voit le jour (Mériidiens, Bucarest), suivie de la traduction française, qui est enfin publiée en 1979, à l'issue de longues tractations avec la maison d'édition (Denoël-Gonthier, Paris) qui duraient depuis le début des années soixante. En 1983, l'édition allemande est republiée chez un autre éditeur (F. Vieweg & Sohn, Braunschweig) et le livre est traduit en catalan (Gustavo Gili, Barcelone). L'année suivante, il est également traduit en

portugais (Editorial Presença, Lisbonne), tandis qu'il faudra attendre 2005 pour l'édition brésilienne (José Olympio Editora, Rio de Janeiro) et 2006 pour qu'une nouvelle édition castillane voie le jour en Espagne (Abada Editores, Madrid). En dépit des nombreux contacts mis en œuvre par Argan, l'édition anglaise ne verra jamais le jour, sans doute à cause de la concurrence du livre de Sigfried Giedion, *Walter Gropius : Work and Teamwork*, simultanément publié en 1954 en quatre langues et cinq éditions différentes.

Parmi les réactions suscitées par la sortie du livre, il faut surtout remarquer celle de Gropius lui-même. Tandis que Argan lui demande dès le mois de novembre 1948 du matériel graphique, des photos et des notices sur les œuvres et les écrits de l'époque américaine, il collabore volontiers et se déclare très impatient de recevoir le livre. Lorsqu'il lui parvient finalement, le 25 avril 1951, « il en est enthousiaste » — raconte Argan à Giulio Einaudi — et « il fait des efforts désespérés pour se faire lire et traduire le livre par des amis qui savent un peu d'italien ». Et lorsqu'ils se rencontrent, en novembre de la même année, Gropius s'exclame : « Vous m'avez fait *plus grand que nature* ». Et Argan d'interpréter que cela « voulait dire, finalement, que je lui avais donné une signification idéologique et philosophique plus grande que celle qu'il avait. [...] Je me rappelle lui avoir dit que la valeur de l'art est d'être ouvert à toutes les intentions possibles et de ne compter que pour la signification que cela a pour les autres. »

Plusieurs années plus tard, Paolo Portoghesi reconnaîtra clairement l'importance du rôle de ce livre : « En réalité, Argan nous offre *a posteriori*, avec une clarté qui manque aux protagonistes du Bauhaus, une formulation univoque et cohérente des idées et des intentionnalités qui caractérisent le rationalisme européen dans sa phase la plus avancée. [...] En réorganisant les présupposés théoriques du constructivisme, avec une passion culturelle qui va au-delà de la philologie, il offre à la culture architecturale le seul antidote valable contre la flatterie des provincialismes qui avaient rendu stérile et contemplative une si grande partie de la production architecturale du premier après-guerre. Or on cherchait justement, dans ces années-là, à se débarrasser avec désinvolture de cette

leçon irremplaçable. Quiconque a vécu de l'intérieur le débat culturel de cette époque sait le poids qu'eurent ces pages tellement lucides, desquelles jaillissait un mythe positif inquiétant, mais avec lequel il était impossible de ne pas confronter ses propres idées et ses propres jugements.»

Même si le livre de Argan n'est pas exempt d'inexactitudes, aucune des études qui suivront, aussi soignées et correctes philologiquement soient-elles, n'atteindra une telle qualité de synthèse, y compris le monumental travail d'analyse documentaire de Hans Maria Wingler (*Das Bauhaus*, 1962), ou la reconstitution historique très précise des circonstances dans lesquelles les œuvres ont été créées, menée par Marcel Franciscono (*Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar*, 1971). Certes, comme le fait encore remarquer Marco Biraghi, Argan omet, par exemple, de citer le rôle de Van de Velde dans l'attribution de l'école de Weimar à Gropius, ou encore force exagérément le discours de l'« irréprochable rationalité du Bauhaus », alors que la réalité des faits montre qu'au moins jusqu'en 1922 le Bauhaus est autant traversée d'impulsions irrationnelles que de tendances rationalisantes, de sorte qu'il semble naître déjà entièrement formé, sans dialectique ni contradictions internes, et sa « pédagogie formelle » ne jamais avoir rencontré de difficultés ni de repentirs et d'évolutions. Ce sont là des facteurs qui, s'ils avaient été pris en considération, auraient donné une version moins « héroïsée » du chemin de Gropius vers la réalisation du travail collectif du Bauhaus.

Mais on lui pardonne aisément ses traits forcés, ses imprécisions et ses catégorisations supra-historiques, conclut Biraghi. Car il y a dans ce livre ce qui manque à la plupart des monographies consacrées à l'œuvre d'architectes : une conscience historique, qui lui donne un sens et une raison d'être, et qui rend aujourd'hui encore son existence nécessaire, indispensable, voire urgente. Au-delà d'un plus ou moins grand degré d'informations, la compréhension profonde du phénomène Bauhaus et du rôle de Gropius que propose Argan arrive en effet à recueillir ce qui dans une vision plus précise, mais forcément plus limitée, aurait été impossible ou incompréhensible. Par exemple, l'intuition que « l'art destiné à se répercuter et se confondre avec la vie devait

naître comme acte de la vie ». D'une part, cette intuition valide la totalité de l'activité de l'école, y compris les activités extrascolaires ; d'autre part, elle enlève à l'activité artistique son caractère d'« exceptionnalité » et permet, dans l'optique de Argan, d'imaginer une nouvelle conception de l'œuvre d'art dans laquelle « économie, exactitude, absence de gaspillage mental » remplaceraient la vieille catégorie de « style ». Ou bien encore, que le Bauhaus est bien plus qu'une école, qu'il s'agit en fait du pari d'une nouvelle synthèse, d'une « nouvelle unité qui contient en elle la conciliation absolue de toutes les antithèses ». Rappelons alors que si le « pari » de Gropius est une réponse aux horreurs de la Grande Guerre, Argan a pensé son livre pendant la catastrophe du nazisme et de la Seconde Guerre mondiale, et l'a publié juste après, ce qui signifie qu'il y a une correspondance de signifiants implicite, dans le discours de Argan, entre le premier et le second après-guerre. À l'échec momentané du projet politique gropiusien répond alors le considérable succès du design de la marque Bauhaus, et plus généralement l'affirmation du cycle productif qu'il a mis en place ; ce que Argan souligne dans un passage inséré de manière significative dans la seconde édition : « L'idée qui, dans l'Allemagne de Weimar, était apparue comme une utopie absurde et dangereuse et que le nazisme essaya de briser brutalement, est reprise aujourd'hui. Elle est considérée comme un argument d'espoir valable par tous ceux qui aspirent sincèrement à une reconstruction morale de la société humaine. »

Aujourd'hui où l'idée d'une architecture, d'un urbanisme, d'une société voués au bien commun n'est pas particulièrement d'actualité, quelle « valeur » peut donc avoir pour nous un livre comme le *Gropius* de Argan ? Cette question, que les Italiens se posent aujourd'hui, alors qu'ils n'ont eu de cesse de rééditer cet ouvrage depuis plus d'un demi-siècle, nous paraît d'une grande pertinence. Car paradoxalement, c'est peut-être dans sa distance même que réside l'intérêt du défi de Argan, le défi de penser une conception progressiste de la société et de l'architecture et, en dernière analyse, de l'urbanisme, en tant qu'instruments pour la résolution des problèmes réels.

« Aujourd'hui, bien sûr, le moment est moins dramatique, du moins en apparence, conclut Marco Biraghi : aucune guerre terminée

depuis peu ne nous oblige à une reconstruction matérielle et morale, mais en contrepartie aucun encouragement ne nous incite à partager un engagement et rejoindre un objectif commun. Et c'est peut-être de l'absence de tout conflit manifeste que vient le problème, le drame collectif d'aujourd'hui ; de l'assouplissement des consciences, ou leur projection dans les extrêmes de l'identité individuelle. Peut-être est-ce là la condition à laquelle nous sommes aliénés, le point de crise à partir duquel nous pourrions chercher à "reconstruire". [...] C'est la raison pour laquelle le fait de republier et de relire aujourd'hui ce livre-là a un sens bien plus profond que de reverdir un classique de la littérature architecturale ou de rendre un hommage respectueux à l'occasion d'un anniversaire quelconque. Cela veut dire qu'au-delà du temps et des différences qui nous séparent du début des années cinquante, nous faisons le pari qu'il est encore possible de trouver des convergences entre cette époque et la nôtre. »

Walter Gropius et le Bauhaus sont des morceaux d'histoire. Ils appartiennent au passé, mais ils constituent également une occasion « inoubliable » pour le futur, une occasion que l'on peut qualifier d'exemplaire. C'est ce que Giulio Carlo Argan a saisi et a voulu transmettre, et qu'aujourd'hui encore son livre arrive à nous le communiquer a peut-être été l'un de ses souhaits les plus chers.

Marie BELS



Walter Gropius en 1958, photographie de Philippe Halsman.

Introduction

Walter Gropius est un homme de l'autre après-guerre. Son œuvre d'architecte, de théoricien, d'organisateur et de directeur de l'admirable école d'art que fut le Bauhaus est inséparable du contexte historique de la République de Weimar et de la fragile démocratie allemande.

Gropius a joué toute sa culture figurative et théorique, son destin d'artiste, sur ce moment critique de l'histoire européenne. Son rationalisme, son positivisme et son optimisme, même lorsqu'il dessine des programmes de reconstruction sociale, brillent sur le fond obscur de la défaite allemande et de l'angoisse de l'après-guerre. Sa foi en un meilleur avenir du monde cache un scepticisme profond, un désespoir lucide. Elle ne constituait pas uniquement une défense psychologique et morale : ce prestige suprême de la raison était aussi l'unique héritage de la haute culture allemande, la seule force de rachat que l'Allemagne pouvait tirer de son propre passé. L'œuvre de Gropius s'inscrit dans la crise des grands idéaux qui caractérise la culture allemande de ce siècle. Elle naît — elle aussi — de la désagrégation des grands systèmes et de la confiance placée dans une critique constructive, capable de poser et de résoudre les problèmes immédiats de l'existence. La rationalité que Gropius développe dans les processus formels de l'art est comparable à la dialectique de la philosophie phénoménologique et existentielle (celle de Husserl, en particulier) à laquelle elle est en fait reliée historiquement. Il s'agit en substance de tirer de la pure structure logique de la pensée des déterminations formelles d'une validité immédiate, indépendantes de chaque *Weltanschauung*. Dans son œuvre, la rigueur logique acquiert une évidence formelle : elle devient architecture, une condition directe de l'existence humaine.

Dans l'histoire de Gropius, il est impossible de séparer l'époque théorique du moment créatif ou de la période pédagogique. Chacun de ses édifices, de ses programmes d'urbanisme, de ses interventions pratiques et polémiques, en faveur d'un renouvellement radical des méthodes productives de l'architecture et de l'art appliqué ou en

L'architecture de Walter Gropius (1911-1934)

Behrens travaillait à cette usine de turbines de l'AEG qui inaugure le cours nouveau de l'architecture industrielle allemande, lorsque Gropius, diplômé deux ans plus tôt par la Technische Hochschule de Munich et revenant d'un long voyage en Europe, entre dans ses bureaux comme assistant. Plus d'un plan de détail de cette construction, pure comme le cristal et précise comme un théorème, a dû passer sur sa table de dessin. Aucune autre expérience n'aurait pu mieux favoriser le développement de ses aptitudes mentales que le fait d'assister à la naissance de cet édifice, expression caractéristique des nouveaux idéaux du *Werkbund*. Des proportions exactes, immatérialisant la masse en un raccord calculé de lignes et de surfaces, annoncent des temps nouveaux. L'industrie est sortie de sa laborieuse incubation : elle n'est plus le monstre mécanique qui détruit l'esprit et elle n'est pas davantage un nouveau spiritualisme qui sublime la matière. Elle est l'image du prochain destin du monde, l'horizon d'une civilisation qui se sent libre et sûre d'elle, comme l'antique civilisation hellénique dont parlaient poètes et philosophes. La civilisation nouvelle divinise le « corps » social, tout comme les anciens grecs divinisaient le corps physique. Le travail est le secret de la nouvelle beauté, de même que l'exercice physique était celui de la beauté antique. Toute façon de « faire » devient façon d'éduquer, de s'éduquer, en somme une pédagogie. La pédagogie de l'art équivaut à une idée de l'art, moyen pédagogique : l'art est la forme parfaite d'un monde qui est en continue formation.

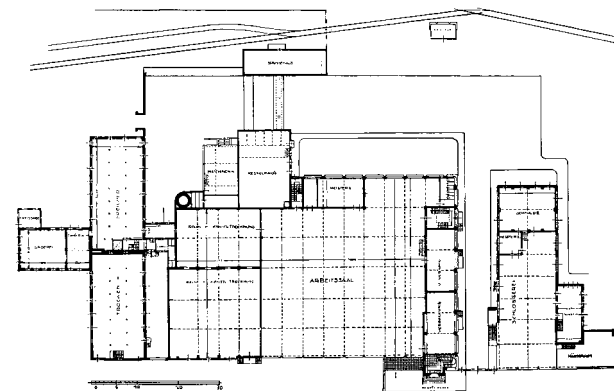
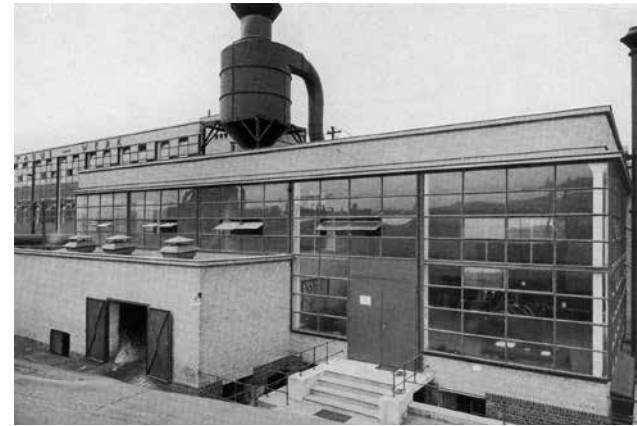
Construite en 1911 à Alfeld par Gropius avec la collaboration d'Adolf Meyer, la *Faguswerk* est conçue dans cet esprit. « Son projet — écrit Pevsner — va nettement au-delà de celui de Behrens pour l'AEG. Seuls certains détails de fenêtres témoignent de l'influence de ce dernier. Dans le corps principal, tout est neuf et foisonne d'idées

brillantes. Pour la première fois, toute la façade est conçue en verre. Les éléments portants sont réduits à de minces piliers d'acier. Les angles n'ont rien pour les soutenir : c'est une solution qui, depuis, a été imitée bien des fois. Même la valeur de la surface plane du toit n'est plus la même. Nous ne retrouvons ce même goût pour le cube absolu que dans les constructions de Loos, antérieures de quelques années à la *Faguswerk*. L'équilibre entre horizontales et verticales, composé par Behrens, a été abandonné. Ici, la composition domine, dans un mouvement horizontal en avant, de la plus grande efficacité. »

La *Faguswerk* — dont les ailes les moins importantes ont été remaniées tour à tour — doit être appréciée dans l'articulation complexe de ses différents corps de construction, distribués dans l'espace selon les exigences précises de la fonction productive. Cette distribution se fonde sur les coordonnées spatiales indiquées par la verticale de la cheminée et par l'horizontale de la longue tuyauterie apparente à laquelle correspond la juxtaposition à angle droit des deux bâtiments principaux. Ces deux éléments — cheminée et tuyauterie — étant strictement fonctionnels, ils échappent complètement à la tradition stylistique qui attribuait à chaque élément de la construction une valeur spatiale précise. Ils ne « signifient » donc que ce qu'ils sont objectivement : deux indications opposées de direction, dans un espace indéfini. L'opposition absolue, géométrique de ces deux coordonnées d'espace, justifie et définit *a priori* toutes les situations spatiales possibles. Ainsi disparaît toute possibilité d'articuler les éléments constructifs au moyen de membrures, ou de centres de force plastiques. La composition architectonique devient une construction géométrique de plans parallèles et orthogonaux.

Ces coordonnées n'étant que des indications de direction, elles sont évidemment réversibles, chacune d'elles pouvant représenter également vis-à-vis de l'autre le début et la fin de l'espace constructif. Celui-ci a donc des points de vue infinis, tous internes et coïncidant avec un point vif — plein ou vide, peu importe — de la construction. Cette condition visuelle étant établie, Gropius pose le premier postulat de son architecture : l'édifice n'a une valeur de détermination spatiale, c'est-à-dire une valeur esthétique, que pour celui qui se place dans son espace et, ne pouvant plus l'objectiver, vit et agit en lui.

Dans les limites de cet espace, quelle que soit notre façon de nous déplacer, l'opposition de ces directions ou coordonnées demeurant invariable, tout fait formel se réfère toujours à l'absolu de la pure horizontalité et de la pure verticalité. Les perspectives peuvent varier à l'infini, mais la somme de leurs valeurs est toujours constante, c'est-à-dire toujours également capable de satisfaire le



La Faguswerk, fabrique d'embauchoirs, Alfeld an der Leine, 1911 (avec Adolf Meyer).

Ossature saillante, suppression des piliers d'angle.

Salle des machines.

Plan.

besoin de détermination spatiale qui est lié à tout acte de l'existence. Disons alors que le premier caractère à la fois métaphysique et pratique de cette architecture est de réaliser *a priori* chaque aspiration cognitive, de satisfaire le besoin de forme qui est la raison profonde de toute action, de construire l'idée finie de l'infini qui est l'essence même de la conscience humaine, de résoudre en une représentation la tension constante de la volonté.

Si l'espace n'est plus une réalité certaine et délimitée, mais un devenir avec un «se construire» dont l'architecture recherche et révèle la loi dynamique interne ou le schéma d'agrégation, il est évident qu'il ne sera pas possible de le réaliser ou de le matérialiser. On ne pourra que le désigner en une succession illimitée et continue de situations. Ainsi l'architecture redevient strictement projet ou idéation (dessin). Et ceci peut constituer un aspect humaniste intéressant, franchement platonique, de l'architecture de Gropius. Mais cette idéation implique et résout dans sa propre formulation rationnelle le moment pratique de l'exécution. À ce point de vue, créer constitue une façon absolue d'agir qui résout *a priori* la casuistique infinie de la pratique. Les formes ne peuvent plus être classées en tant que masses, surfaces, volumes, car ces valeurs ne sont reconnaissables que dans un espace ordonné d'avance et sûr, dans le décor fixe de la nature. Nées avec l'espace qu'elles déterminent, ces formes composent à la vie un cadre aux dimensions infinies, semblables à celles de la vie même et dans lequel il n'est plus possible de discerner les spectateurs des acteurs, l'action du scénario, le certain du provisoire, la réalité de l'illusoire, le stable du mobile, le positif du négatif. C'est pourquoi cette architecture n'aspire pas tant à créer une image mentale, à la réaliser dans la nature, mais à la figer ou à la fixer dans son immatérialité même, à reporter et à lancer le projet intact dans la spatialité indéfinie, à imposer à cet infini la forme sous laquelle, dans ses limites, l'esprit humain l'a conçu. À substituer donc l'idée à la nature, de même que le déroulement de la vie de l'homme «civilisé» est une continuelle superposition de ses «possibilités» internes à la réalité qui les oppose.

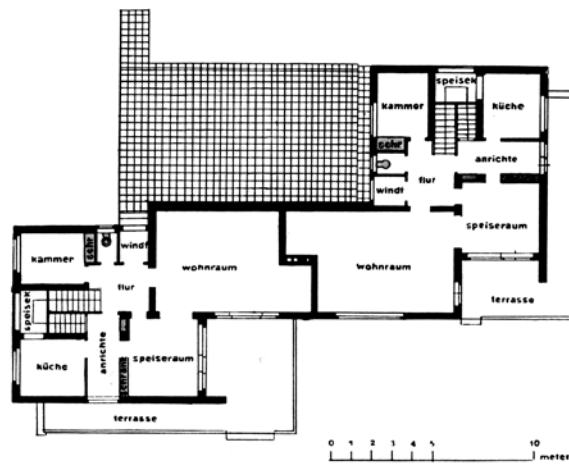
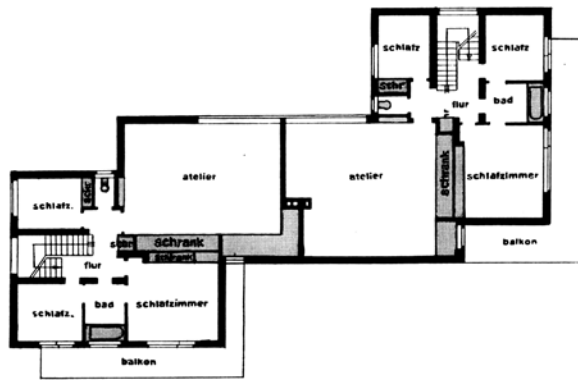
Cette idée de la forme, désignation d'un espace naissant, mais cependant irréductible à l'historicité de la nature et de ses effets, tend à se manifester spontanément dans une matière aussi peu stable et solide que possible, spatialement et plastiquement impondérable, introuvable dans la nature : le verre. Si nous repensons à la distinction que fait Alberti entre la surface qui appartient physiquement aux choses et constitue l'épiderme sensible par lequel elles avoisinent l'espace, et le plan qui est la coupe pure ou la projection de profondeur, il est aisé de reconnaître que le verre, tel que l'utilise Gropius, est toujours en

fonction du plan, jamais de la surface. Le fait que dans la *Faguswerk*, les minces soutiens de la couverture ne coïncident pas avec les arêtes du bloc, là où les plaques de verre se rejoignent à angle droit, prouve suffisamment que Gropius s'intéressait au plan comme pure entité spatiale. On veut que le plan vitré ne soit pas limité par un contour, qu'il ne retrouve pas dans la fixité d'une corniche une mesure de surface, qu'il ne reçoive pas d'une proportion de hauteur et de largeur données, une situation d'espace précise, immuable.

Ces verrières n'ont du reste pas de valeur en soi, mais on leur doit la profondeur, ou la structure interne que, par elles, on découvre par transparence. On leur doit aussi l'opposition entre espace intérieur-espace extérieur qui se reflète sur les plaques miroitantes ; la superposition et l'imbrication de ces deux espaces, en deçà et au-delà, sur ce diaphragme suspendu et incorporel. Ainsi s'efface — on l'a bien souvent remarqué — toute séparation entre espace intérieur et espace extérieur. C'était logique, puisqu'ayant, dès le début, considéré l'espace comme une extension ne se désignant pas par des limites, mais uniquement par des indices ou des directions, tout cet espace, dans son unité, était déjà supposé être intérieur. Il ne représentait donc pas une vue, mais le lieu de l'action et du mouvement.

Évidemment, de même que la profondeur appréciable au-delà du verre, jusqu'aux structures profondes, détruit la surface — écran solide —, la verrière détruit la profondeur, vide effectif et praticable. S'inscrivant par rapport à la structure métallique des verrières, comme sur un papier millimétré, le vide cesse de se manifester comme un effet naturaliste de masse ou de pénombre atmosphérique. Il représente une pure hypothèse ou possibilité d'espace. En d'autres termes : ce plan vitré n'est pas une «valeur» exprimant l'espace, mais une condition et précisément une condition de divisibilité, grâce à laquelle deux zones spatiales opposées se constituent en image tout en se superposant, en s'imbriquant et en se déroulant presque selon un flux continu l'une dans l'autre.

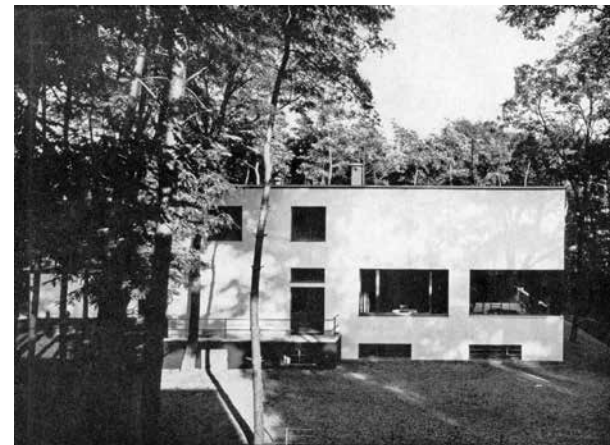
Dans cette architecture, ainsi motivée par un besoin pratique, nous pouvons remarquer clairement un processus abstrait qui tend à tirer l'image ou la forme d'une réfutation précise de la notion spatiale établie et de la positivité traditionnelle de la forme. C'est là un processus dialectique qui se concrétise justement dans l'opposition du principe de la divisibilité au principe canonique de l'homogénéité de l'espace. Il suffira d'un exemple : afin que les petites zones de revêtement mural n'opposent pas au diaphragme suspendu du verre la certitude tangible d'une surface et ne constituent pas ainsi un repère solide au-delà duquel la profondeur retrouve par antithèse une substance



Maisons jumelles pour les professeurs du Bauhaus, Dessau, 1925.

Plan du rez-de-chaussée et plan de l'étage.

Vue du sud et jardin.



Maison particulière de Walter Gropius, Dessau, 1925.

Plan du rez-de-chaussée et plan de l'étage.

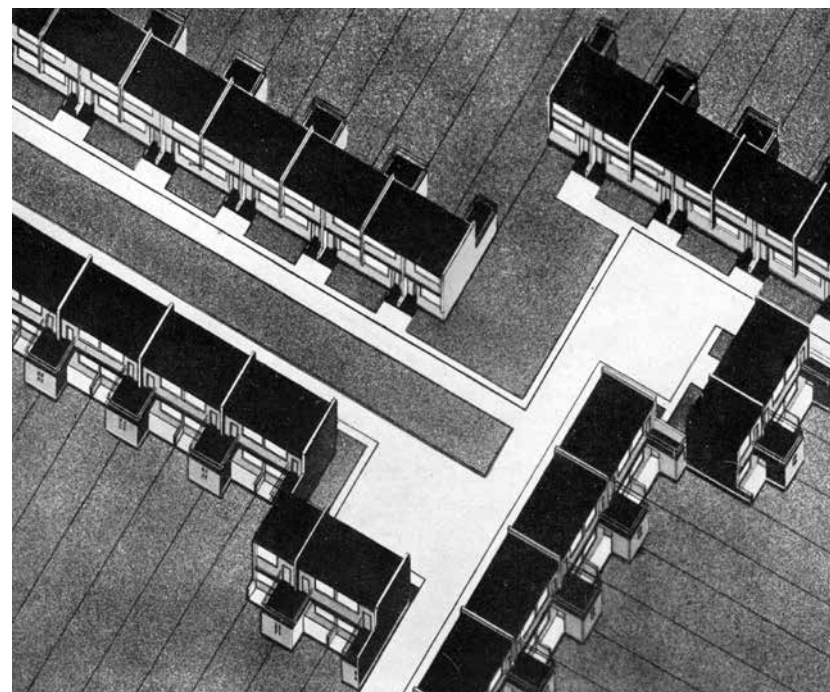
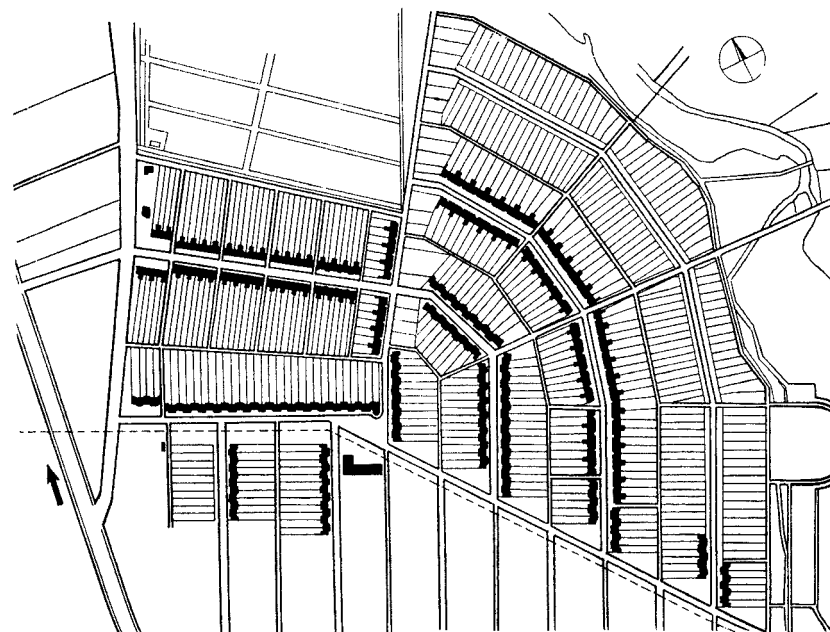
Vue de la façade ouest.

l'homme naturel au sein de la nature. Son degré de conscience qui est supérieur, sa plus grande clarté intérieure ne pourront que lui donner une perception plus nette et une plus rapide possibilité de jouir des choses réelles. La nature n'a plus de mythes, elle ne transmet pas de mystérieux messages et ne se réserve pas jalousement les lois suprêmes de l'espace. Désormais, elle n'est faite que de choses : d'arbres qui donnent de l'ombre ou purifient l'air, de prairies qui reposent la vue et s'offrent aux yeux des enfants, de ciels qui éclairent. Une relation plus franche s'établit entre les hommes et les choses. Dans la nature, l'homme n'est plus le maître ni l'esclave ; son degré de civilisation, sa ligne de vie, sont désormais assez sûrs pour qu'il puisse accepter les choses dans leur réalité phénoménologique. Face à la nature dépouillée de son mystère, il adopte une attitude qui le conduit à *utiliser*. Lumière, air ou arbres, eaux, sont autant de matériaux et d'instruments de son infatigable désir de donner forme ou de construire. Cette immédiateté nouvelle et sans préjugé du contact avec la réalité a probablement contribué à déchirer le voile de contemplation dont se parait encore l'architecture de Wright. Elle a également ouvert au vieux pionnier l'horizon humain plus positif dont « la maison sur la cascade », sans aucun doute la plus européenne de ses architectures, est l'expression poétique. Pour Gropius, cette idée plus claire, plus totale de la condition d'être au monde marque le choix décisif de sa profession d'urbaniste.

Le premier lot d'habitations à bon marché destinées aux faubourgs de Törten (Dessau) a été achevé en septembre 1926. En 1928, trois cent seize logements étaient construits. Une grande partie de l'ameublement sortait des ateliers du Bauhaus. En l'espace de quelques années, l'école était entrée dans un cycle productif et participait directement au développement de la communauté.

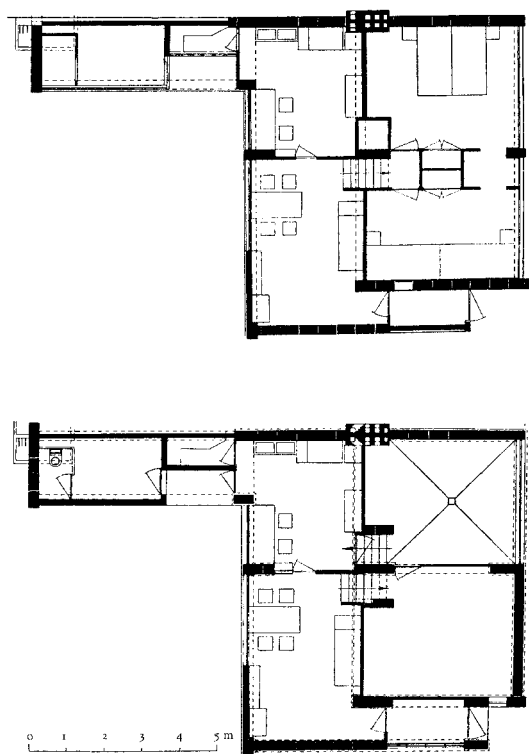
Le projet de Gropius est lui-même en liaison avec la didactique du Bauhaus. Il est une succession articulée de *Einzel-Raumkörper*, distribués les uns en éventail et les autres en triple rang d'arcades concentriques, autour de la coopérative. Aucune géométrie préjudicielle ne préside à la distribution souple des logements qui sont de quatre sortes, toutes basées sur le principe de la famille, noyau de base de la société.

Le thème formel n'est pas différent de celui des villas du Bauhaus. L'aménagement de plans en boutisse entre les logements, l'alignement alterné de corps saillants et rentrants, sont un principe de mouvement qui confère à l'ensemble des habitations une capacité totale de possession spatiale. Chaque unité est un numéro dans la série et la continuité de cette série suffit à exclure tout rapport d'étendue entre l'espace empirique et la construction. Ce sont les éléments définissant



Colonie Törten, Dessau, 1926-1927.

Plan général et axonométrie des habitations individuelles.



Colonie Törten, Dessau, 1926-1927.

Plans d'une habitation individuelle.
Habitations individuelles continues.

chaque logement qui composent et articulent la série, dans la mesure où l'entité définie du nombre comprend elle-même le principe d'une succession infinie. Le processus de répétition *ad infinitum* de la forme (processus qui implique à son tour la reconnaissance du système productif de l'industrie comme système général de la constructivité ou productivité actuelle) devient le processus typique de la production dans le bâtiment. L'urbanisme est justement une architecture continue, une construction qui ne se réalise pas dans un espace, mais le conçoit comme une dimension du possible. Le concept wölfflinien de la *forme ouverte* trouve dans la nouvelle urbanisation son expression la plus complète, parce que forme ouverte veut dire ouverte dans l'espace, c'est-à-dire capable de s'intégrer à lui et en définitive d'intégrer l'espace à elle-même. Mené jusqu'à ses dernières conséquences, le principe de la forme ouverte conduit au plein air et à la structuralité pure (comme elle avait, en peinture, mené à Cézanne et au cubisme).

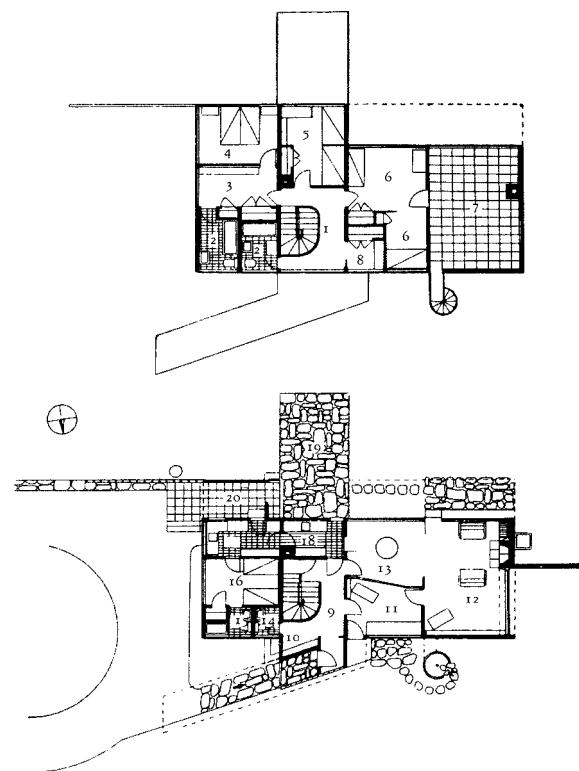
Mais la structure qui, dans l'architecture technique du ciment et du fer — et dans Wright lui-même —, se complique pour se charger d'un contenu spatial plus total et résoudre en soi toute la casuistique des sensations, se simplifie ici à l'extrême, se réduisant à une pure subdivision de l'espace. On utilise des matériaux légers qui simplifient au maximum les problèmes de poids et de résistance et on recherche des solutions de composition franchement élémentaires, de vrais jeux d'enfants. La structure n'est plus l'implication et la solution finale de lois physiques complexes, mais une proposition spatiale pure. D'autre part, la divisibilité de l'espace étant une activité constitutive de la conscience, elle se manifeste dans tout acte, même le plus simple de l'existence, dans la plus dépouillée des techniques.

Si la construction n'implique pas, ne représente pas, mais situe l'espace — le situe même sous forme de séries ou de successions —, son principe est le temps. Le temps qui est le rythme de production du bâtiment, la durée de la construction, la règle de développement du noyau urbain, l'économie générale de la communauté. L'urbanisme n'est donc pas autre chose qu'une architecture conçue dans l'espace-temps, ou dans la quatrième dimension, c'est-à-dire dans la conception la plus actuelle de l'espace. Si dans la série il y a unité de forme, cette dernière ne peut pas avoir de propre processus formatif, car chacun de ses antécédents nous reporterait à la série précédente, c'est-à-dire à la forme elle-même. De même, elle ne peut pas avoir de développement compositif ou proportionnel car tout développement ne conduirait qu'à la série suivante. Elle demeure donc pure donnée de perception, c'est-à-dire une pure réalité. Sa valeur est une valeur *in re*, inhérente à sa particularité graphique, à sa couleur. Cette valeur qui

du réel, mais le rythme ou le mouvement interne de la conscience qui établit la réalité, sa « croissance » et son organisation, jusqu'à comprendre dans sa propre capacité créative, dans la succession et la coordination des sensations, tous les aspects et les moments du réel. C'est le processus inverse de celui de Wright. Chaque œuvre nouvelle de Wright est une immersion dans la réalité, la découverte d'une de ses couches les plus profondes, l'établissement de liens nouveaux et imprévus avec le monde des phénomènes. La technique se renouvelle et découvre chaque fois, dans l'acte de la création, qu'elle brûle derrière elle toute expérience antérieure. Le but de Gropius n'est pas la création, mais la créativité, activité générale de la conscience. Il en recherche le processus, en élargit les développements, construit et perfectionne une technique.

Puisqu'il est raisonnable de supposer que l'invention de Gropius prévaut dans sa maison et que celle de Breuer prévaut dans la sienne, nous croyons pouvoir attribuer à ce dernier l'emploi le plus vaste de matériaux naturels et natifs, un goût très vif du contraste entre leurs différentes qualités optiques et tactiles, une attention très aiguë portée aux différentes textures. C'est là encore une recherche tout à fait cohérente avec celle que le même Breuer avait menée au Bauhaus, pour distinguer les sensations et les rendre plus précises. Dans la maison de Gropius, même lorsqu'un étroit rideau de briques s'ajoute entre les lambrissages blancs et la transparence des surfaces vitrées, il conserve une raison spatiale. Il est le *médium* qui relie, comme une articulation, l'espace libre et l'espace construit, une « clef » de couleur qui comprend dans un même registre la lumière naturelle et celle que la structure détermine positivement elle-même. Dans toutes les constructions de cette période, il est facile de constater la présence d'un élément analogue. Dans la maison Ford à Lincoln, c'est un conduit de fumée qui sillonne une paroi lisse et rompt la régularité du périmètre. Ailleurs c'est une véranda, un couloir vitré, un assemblage de poutres, minces comme des lames, pour couvrir une terrasse. La lumière est la dernière découverte formelle de Gropius. Mais il ne s'agit pas d'une lumière que la qualité différente des surfaces absorbe ou reflète avec des effets de couleur variés, mais d'une lumière-espace « construite » par la structure elle-même et de laquelle les éléments formels se retirent pour se réaliser, en dehors de tout intellectualisme, en une sensation pure.

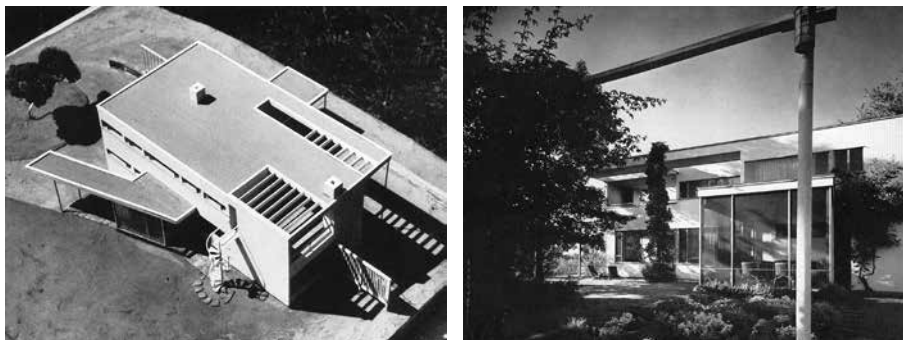
Dans la maison de Gropius, le solide entablement d'angle, suspendu dans le vide, marque la limite d'un plan imaginaire, au-delà duquel le vide continue et pénètre en plein dans la construction. La véranda prolonge à son tour l'espace intérieur vers l'extérieur, les comprenant l'un et l'autre dans la même trame constructive, dans



Maison de Gropius, Lincoln, Massachusetts, 1937-1938 (avec Marcel Breuer).

Plans du rez-de-chaussée et de l'étage. 1. vestibule; 2. salle de bains; 3. dressing; 4. chambre à coucher; 5. chambre d'amis; 6. chambre des enfants; 7. terrasse; 8. vestiaire; 9. entrée; 10. vestiaire; 11. bureau; 12. séjour; 13. salle à manger; 14. cabinet de toilette; 15. toilettes; 16. chambre de service; 17. cuisine; 18. bureau; 19. porche; 20. entrée de service.

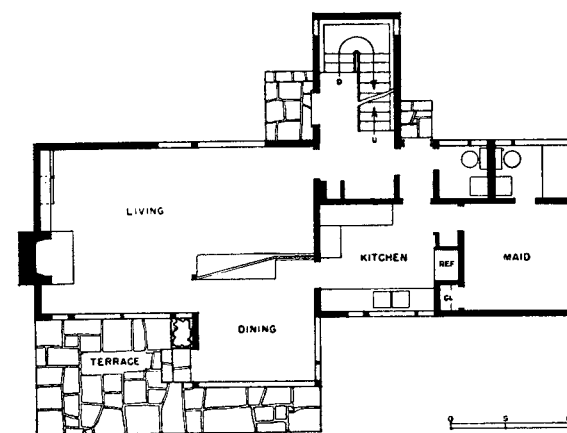
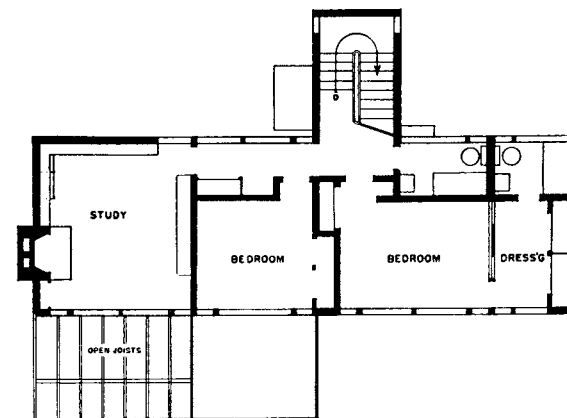
Vue de la façade nord.



**Maison de Gropius, Lincoln, Massachusetts, 1937-1938
(avec Marcel Breuer).**

Vue aérienne de la maquette; vue du sud; vue de l'ouest, à l'étage supérieur, la grande véranda, à l'arrière-plan, à droite, la véranda saillante.

Ise et Walter Gropius dans la véranda; séjour et salle à manger.



**Maison du prof. James Ford, Lincoln, Massachusetts, 1938-1939
(avec Marcel Breuer).**

Plans du rez-de-chaussée et de l'étage; vue de la façade principale.

Appendice [1957]

Walter Gropius est né à Berlin le 18 mai 1883. En 1907, une fois terminées ses études d'architecture à l'université de Berlin et à l'université de Munich et après avoir fait un voyage d'études en Espagne, Italie, France, Angleterre et Danemark, il devient premier assistant de Peter Behrens. Son activité artistique date de 1910 et, en 1913, il obtient à l'exposition d'Anvers la médaille d'or pour l'ameublement et la décoration d'intérieurs. Mobilisé, il fait son service dans les unités combattantes jusqu'à la fin de la guerre. Démobilisé en 1918, il est nommé à la direction de la *Grossherzoglichen Sächsischen Kunstgewerbeschule* et de la *Hochschule für bildende Kunst* de Weimar. Plus tard, les deux écoles fusionnent en un seul institut qui prend le nom de *Staatliches Bauhaus*. Dans la décennie durant laquelle il dirigea le *Bauhaus*, Gropius parvint à réunir dans l'institut les personnalités les plus significatives du mouvement artistique moderne en Allemagne, qu'il chargea de l'enseignement. Le *Bauhaus* devint l'objet de brûlantes discussions sur les problèmes de l'art et de l'enseignement artistique moderne. En 1925, à la suite de l'opposition politique du gouvernement de Thuringe, le *Bauhaus* est obligé de se transférer à Dessau.

En 1928, Gropius abandonne la direction du *Bauhaus* et reprend librement sa profession à Berlin. Il se consacre surtout aux problèmes de l'habitation collective et de l'urbanisme.

Après la conquête du pouvoir par les nazis, il est contraint de se réfugier en Angleterre où il travaille avec Maxwell Fry de 1934 à 1937. Son séjour a une très forte influence sur le développement de l'architecture moderne anglaise.

En 1937, il obtient la chaire d'architecture à la *Graduate School of Design* de l'université de Harvard (Cambridge, Mass). Il reprend son activité professionnelle en Amérique, en collaboration avec Marcel Breuer. Ses activités principales restent cependant l'enseignement, l'étude des grands problèmes de l'habitation et de l'urbanisme, l'étude de la genèse de la forme artistique et l'éducation formelle. En 1937, il est nommé membre honoraire du RIBA (*Royal Institute of British Architects*) et vice-président de l'Institut de sociologie de Londres. Il est membre de l'*American Institute of Architects* et de l'*American Academy of Art and Science*. À partir de 1938, il est doyen du *Department of Architecture* de l'université de Harvard. Il vit à Cambridge, Mass. En 1953, il abandonne l'université de Harvard et le Grand Prix international pour l'architecture lui est décerné à São Paulo. En 1954 il effectue, pour le compte de la Fondation Rockefeller, un voyage au Japon. Aux nombreuses marques de reconnaissance qui lui ont été témoignées par les universités et instituts scientifiques européens et américains vient s'ajouter, en 1956, la Royal Gold Medal du Riba.

Walter Gropius, principales réalisations

- 1906-1909
Maisons de travailleurs, Poméranie.
- 1910-1911
Établissements Fagus (premier corps de bâtiment), Alfeld a. d. Leine. (en collaboration avec A. Meyer).
- 1911
Maisons d'habitation à Wittenberg, Francfort-sur-l'Oder.
- 1913-1914
Hôpital, Alfeld a. d. Leine.
Locomotive pour une usine, Dantzig.
Magasins, Fredland et Dramburg.
Participation à l'exposition d'Anvers.
Édifice public à Rummelsburg, Poméranie.
Caisse d'épargne, Dramburg.
Maison Semmering.
Fabrique d'amidon Kleffel.
Maisons rurales, Poméranie.
- 1914
Immeuble pour bureaux et salle des machines. Exposition du Werkbund, Cologne (en collaboration avec A. Meyer).
- 1921
Maison Sommerfeld, Berlin.
Concours pour des habitations ouvrières de l'usine Hess, Erfurt
Monument aux Morts de mars, Weimar.
- 1922
Concours pour un gratte-ciel en acier et verre pour le *Chicago Tribune*.
- 1922-1924
Aménagement du théâtre municipal, Iéna.
- 1923
Maison, Weimar.
Académie de philosophie, Erlangen.
Établissements Fagus (deuxième corps de bâtiment), Alfeld a. d. Leine.
Hospice de vieillards, Alfeld.
Fabrique de papier, Alfeld.

- 1924
Maison Auerbach, Iéna.
Maison Klitzing.
Tombeaux de Reis et de Mendel, Berlin.
Villa Hausmann, Pymont.
- 1925
Maisons Benscheidt, Alfeld.
Exposition de cristaux pour miroirs, Leipzig.
Édifice, Dresde.
Sanatorium, Thuringe.
- 1925-1926
Édifice du *Bauhaus*, Dessau.
Habitations pour les professeurs du *Bauhaus*, Dessau.
- 1926
Organisation du faubourg Dessau-Törten (premier et deuxième lot).
- 1927
Faubourg Dessau-Törten (troisième lot).
Maison Ecke, Hambourg.
Coopérative, Dresde.
Exposition à Stuttgart. Maisons d'habitation.
Maison Zuckerkandl, Iéna.
Habitations, Cologne.
Projet du théâtre total.
Projet pour le musée de Halle.
Maison de week-end en bois.
Maisons Biesenhorst, près de Berlin.
- 1928
Maison Harnischmacher, Wiesbaden.
Maison Wolfen, Dessau.
Maisons, Merseburg.
Coopérative, Dessau-Törten.
Maison Lewin, Zellendorf.
Aménagement Dessau-Törten (quatrième lot).
Bureau du travail, Dessau.
- 1929-1933
Carrosseries pour automobiles Adler.
- 1929
Concours pour des complexes d'habitations, Spandau-Haselhorst.
Prototypes de meubles pour travailleurs.
Maisons, Berlin.
École professionnelle, Berlin.
École technique, Hagen.
Maisons Dammerstock, Karlsruhe.
Maisons collectives, *Siemensstadt* près de Berlin.
Hospice de vieillards, Cassel.
Étude de disposition de maisons pour la *Reichsforschungsgesellschaft*.
- 1930
Exposition de Paris — Salles communes dans la « maison haute ».

- Projet de maisons hautes à structure d'acier.
Palais de Justice, Berlin.
Projet du théâtre, Kharkov.
Maisons Gagfah, Lindenbaum, Francfort.
- 1932
Exposition de l'architecture allemande, Berlin.
Salles de réunion et de gymnastique.
Sanatorium Eric-Mendelsohn.
Tombeau de Bienert, Dresde.
Projet du Palais des Soviets, Moscou.
Usines Voss, Hanovre.
Usines métallurgiques.
Usines Adler, Francfort.
Exposition « La maison extensible ».
Club, Buenos Aires.
Maisons standards, Buenos Aires.
- 1933
Maison des Établissements A. Rosa, Barcelone.
Concours pour la Reichbank, Berlin.
Maison Bahner, près de Berlin.
Maison Maurer, Berlin-Dahlem.
- 1934
Exposition « Peuple allemand-travail allemand » (en collaboration avec J. Schmidt).
Exposition des matériaux non ferreux (en collaboration avec J. Schmidt).
- 1936
Maison Benn Levy, Londres (en collaboration avec Maxwell Fry).
- 1936
École à Impington Village, Angleterre (en collaboration avec Maxwell Fry).
- 1937
Projet pour le *Art Center Wheaton College*, Cambridge, Mass. (en collaboration avec M. Breuer).
- 1938
Maison Gropius, Lincoln (en collaboration avec M. Breuer).
- 1939
Maison, Lincoln (en collaboration avec M. Breuer).
- 1940
Maison, Pittsburgh (en collaboration avec M. Breuer).
- 1941
Habitations ouvrières, New Kensington (en collaboration avec Marcel Breuer).
- 1942
Maison, Framingham, Mass.
- 1943
Étude pour habitations typiques « Packaged House system » (en collaboration avec K. Wachsmann).
- 1944
Boutique de joaillier, New York.

- 1947 Plan urbain du Michael Reese Hospital, Chicago.
- 1948 Projet pour l'université Jua Tung, Shanghai (« The Architects Collaborative »).
- 1948-1951 Aménagement du Harvard Center (« The Architects Collaborative. »)
- 1950 Harvard Graduate Center (sept dortoirs). (« The Architects Collaborative. »)
- 1951 École *Peter Tacher Junior*, Attleboro, Mass. (« The Architects Collaborative »).
- 1952 École élémentaire de Killey Ave, Warwick, Rhode Island (« The Architects Collaborative »).
École élémentaire *Norwood*, Warwick, Rhode Island (« The Architects Collaborative »).
- 1953 Bureaux McCormick Estate, Chicago (W. G. en collaboration avec Arthur Myhrum).
Boston Center, Boston (W. G. en collaboration avec Pietro Belluschi, Hugh Stubbins, Carl Koch, Walter Bogner).
- 1954 New England Shopping Center, Sangus, Mass. (W. G. en collaboration avec Ketchum, Gind, Sharp).
École élémentaire de Flagg Street, Worcester, Mass. (W. G. en collaboration avec Albert J. Roy).
École élémentaire pour *Collier's Magazine* (publiée dans *Collier's Magazine* 1954).
- 1955 Écoles élémentaire, Waltham, Mass. (« The Architects Collaborative »).
Junior High School, South Attleboro, Mass. (« The Architects Collaborative »).
Clinique pour maladies du thorax, Boston, Mass. (« The Architects Collaborative »).
- 1956 École élémentaire, West Bridgewater, Mass. (« The Architects Collaborative »).
Defence Housing, Otis Air Force Base, Falmouth, Mass. (« The Architects Collaborative »).

Principaux écrits de Walter Gropius

Livres

- 1923 *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses*, Bauhaus ed., Weimar.
- 1925 *Internationale Architektur*, « Bauhausbücher », n° I, Munich.
Neue Arbeiten in Bauhauswerkstätten, « Bauhausbücher », n° 7, Munich.
- 1930 *Bauhausbauten in Dessau*, « Bauhausbücher », n° 12, Munich.
- 1933 *The New Architecture and the Bauhaus*, Faber et Faber, Londres.
- 1938 *Bauhaus* (en collaboration avec H. Bayer), ed. Museum of Modern Art, New York.
- 1945 *Rebuilding our Communities*, Paul Theobald ed., Chicago.
- 1955 *Scope of total Architecture*, Harper et Brothers, New York. Édition allemande ayant pour titre *Architektur, Wege zu einer optischen Kultur*, Francfort, Vischer.

Essais

- 1919 *Programm des Staatlichen Bauhauses*.
- 1930 *Flach — Mittel — oder Hochbau ?* Exposé au III^e Congrès d'Architecture moderne à Bruxelles.
- 1934 *Theaterbau*. Exposé au IV^e Congrès Volta à Rome. Actes de l'Académie royale d'Italie.
The formal and technical problems of Architecture and Planning, « A.I.A. Journal », mai.
The role of the reinforced concrete in the development of modern Constructions, « The concrete Way », septembre-octobre.
Grandes Polaciones, « Nuestra Arquitectura », septembre.

- 1935 Extraits des œuvres de Gropius, « Quadrante », Milan.
- 1937 *Architecture at Harvard University*, « Architectural Record », mai.
Essential for Creative Design, « The Octagon » (A.I.A.), juillet.
Education toward Creative Design, « American Architect », mai.
Background of the New Architecture, « Civil Engineering », décembre.
- 1938 *Toward a Living Architecture*, « American Architect », janvier-février.
Essentials of Architectural Education, « P.M. », n° 42, printemps-été.
 Préface pour le volume de E. Denby, *Europe Rehoused*.
- 1939 Article « Architecture pour l'éducation », *Encyclopædia Britannica*.
Training the Architect, « Twice a Year », n° 2.
- 1940 *Contemporary Architecture and Training the Architect*, « Architectural Forum », mars.
- 1941 *Defense Housing* (en collaboration avec Martin Wagner), Actes du Congrès « National Defense Migration ».
Three House Types, Defense House at New Kensington, « Architectural Forum », octobre.
- 1942 *The New City Pattern for the People and by the People. The problem of the Cities and Towns. Conference on Urbanism*, Harvard University.
- 1943 *Prefabrication System designed by General Panel Corp.*, « Architectural Record », avril.
Prefabrication System designed by General Panel Corp., « The New Pencil Point », avril.
Housing in Framingham, Mass., « Architectural Forum », juin.
A program for city reconstruction, « Architectural Forum », juillet.
Variety of Houses from identical prefabricated units designed by Harvard Students, « The New Pencil Point », décembre.
The arch. contribution to the post-war reconstruction, « Bay State Builder ».
- 1944 *Aluminium Terrace Housing, New Kensington Settlement*, « Architectural Forum », juillet.
Jewelry Shop, « Pencil Point », août.
- 1945 *Practical Field experience in Building to be an integral part of an architect Training*, « Bay State Builder », juillet.
- 1946 *Principles of Modern Design*, « Agnes Scott Alumnae Quarterly ».
- 1947 *Design Topics*, « Magazine of Art », décembre.
- 1948 *Teaching the Arts of Design*, « College Art Journal », printemps.

- 1954 *El Arquitecte en la sociedad industrial*, « Revista de Arquitectura », Buenos Aires.
Un nuovo capitolo della mia vita, « Casabella », Milan.
Eight steps toward a solid architecture, « Architectural Forum », New York.
- 1955 *Mastery of Space and Techniques*, « Progressive Architecture », New York.
Gestaltung von Museumgebäude, « Jahresring », Stuttgart.

Publications du Bauhaus

- 1919 *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar* (préf. de W. Gropius).
- 1921 *Zwölf Holzschnitte von Feininger*, Weimar.
Neue europäische Graphik.
Neue europäische Graphik. Erste Mappe : *Meister d. Staatlichen Bauhauses in Weimar* (14 xylographies, lithographies, gravures de Feininger, Itten, Klee, Marcks, Muche, Schlemmer, Schreyer).
Neue europäische Graphik. Dritte Mappe : *Deutsche Künstler* (14 lithographies, xylographies et linoléum de Bauer, Baumeister, Campendonk, Dixel, Fischer, von Heemskerck, Hoetger, Marc, Schwitters, Stuckenberg, Tapp, Waver).
Neue europäische Graphik. Vierte Mappe : *Italienische und Russische Künstler* (11 eaux-fortes et lithographies d'Archipenko, Boccioni, Carrà, Chagall, De Chirico, Gontcharowa, Jawlensky, Kandinsky, Larionov, Prampolini).
Neue europäische Graphik. Fünfte Mappe : *Deutsche Künstler* (13 eaux-fortes, lithographies, xylographies et linoléums de Beckmann, Burchartz, Gleichmann, Grosz, Heckel, Kirchner, Kokoschka, Kubin, Mense, Pechstein, Rohlf, Scharff, Schmidt-Rotluff).
- 1922 *Satzungen d. Staatlichen Bauhauses in Weimar* (comprend : a) organisation didactique ; b) organisation administrative ; c) quatre appendices sur les épreuves d'examen et les différentes disciplines).
Kandinsky. Kleine Welten : zwölf Blatt Original-Graphik (imprimé par le Bauhaus pour la maison d'édition Propyläen).
Ausstellung von Arbeiten der Gesellen und Lehrlinge im St. B., Weimar (avril-mai).
- 1923 *Das Wielandslied der alten Edda* de K. Simrock, avec 10 xylographies de G. Marcks.
Staatliches Bauhaus, Weimar, 1919-23, 226 p., 147 ill., 20 tables couleurs, mise en pages de Moholy-Nagy ; couvertures de H. Bayer.
 WALTER GROPIUS, *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses* (Munich).
- 1924 Numéro spécial de la revue *Junge Menschen* de Hambourg (vol. V, n° 8) avec des articles des étudiants du Bauhaus.
Presse-Stimmen (Auszüge) für das St. B., Weimar, 72 p. (avec deux suppléments : *Nachtrag zu den Pressestimmen*, mars-avril, *Kundgebungen für das St. B.*, octobre).
- 1926 *Bauhaus, Dessau*. Prospectus, dessiné par Herbert Bayer.

Bauhaus-Heft, numéro spécial du périodique *Offset, Buch und Werbekunst*, Leipzig, n° 7. Textes de Gropius, Breuer, Moholy-Nagy, Albers, Bayer, Stölzl, Schlemmer. Couverture de Joost Schmidt.

1929

Bauhaus. Exposé avec des articles de Klee, Kandinsky, Albers, Peterhans, Riedel, Meyer. Programmes des cours.

Catalogue de l'exposition du Bauhaus, Bâle.

1925-1930

Bauhausbücher. Série de volumes édités par Gropius et Moholy-Nagy, publiés par Albert Langen, Munich.

1. WALTER GROPIUS, *Internationale Architektur*, 1925 ; 2^e éd., 1927.
2. PAUL KLEE, *Pädagogisches Skizzenbuch*, 1925 ; 2^e éd., 1928.
3. ADOLF MEYER, *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar*, 1925.
4. OSKAR SCHLEMMER, *Die Bühne im Bauhaus*, 1925.
5. PIET MONDRIAN, *Neue Gestaltung, Neoplastizismus, Nieuwe beelding*, 1925.
6. THEO VAN DOESBURG, *Grundbegriffe der neuen Gestaltenden Kunst*, 1925.
7. WALTER GROPIUS, *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten*, 1925.
8. L. MOHOLY-NAGY, *Malerei, Photographie, Film*, 1925 ; 2^e éd., 1927.
9. W. KANDINSKY, *Punkt und Linie zu Fläche : Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, 1926 ; 2^e éd., 1928.
10. J.J.P. OUD, *Holländische Architektur*, 1926 ; 2^e éd., 1929.
11. K. MALEWITSCH, *Die gegenstandslose Welt : Begründung und Erklärung des russischen Suprematismus*, 1927.
12. WALTER GROPIUS, *Bauhausbauten*, Dessau, 1930.
13. A. GLEIZES, *Kubismus*, 1928.
14. L. MOHOLY-NAGY, *Vom Material zur Architektur*, 1929 (trad. anglaise de D. M. Hoffmann, *The new vision*, New York).

1926-1931

Bauhaus : « Zeitschrift für Gestaltung », périodique dirigé par Gropius et Moholy-Nagy jusqu'en 1928, par Meyer et Kallai jusqu'en 1929, par Hilberseimer, Albers et Kandinsky jusqu'en 1931.

Conférences, communications, etc., non publiées en volumes ou revues

1936

Architects in the making (à l'occasion d'une exposition à l'école d'architecture de Liverpool).

1942

En collaboration avec Martin Wagner : *Housing as a townbuilding problem*. A postwar housing problem for the Students of the Graduate School of Design, Harvard University.

En collaboration avec Martin Wagner : *New Boston Center*, a planning problem for the Harvard University School of Design.

En collaboration avec Martin Wagner : *Cities Renaissance*.

Bibliographie

- ADLER L., *Neuzeitliche Miethäuser und Siedlungen*, E. Pollak, Berlin-Charlottenburg, 1931.
- ARGAN G. C., *Introduzione a Gropius*, dans « L'immagine », 1949.
- Articles « Bauhaus » et « Gropius » dans l'*Enciclopedia Italiana*. App. II.
- ARKIN D., *Modern western architecture*, Moscou, 1932.
- ARONOVICI C., *America can't have housing*, 1934.
- BAUER C., *Modern Housing*, Boston-New York, 1934.
- BEHRENDT W., *Modern building, its nature, problems and forms*, Harcourt-Brace Co., New York, 1937.
- BEMIS A. F., *The evolving house. Rational design*, vol. III, 1936.
- BLOCK F., *Probleme des Baunes : Wohnbau*. W.G. : *Der Arch. als Organisator der modernen Bauwirtsch. u. seine Forderungen an die Industrie*, Potsdam, 1928.
- CASSI RAMELLI A., *Edifici per gli spettacoli*, Milan, 1948.
- CASTEELS M., *L'art moderne primitif*, Paris, 1930.
- CIRCLE, *Art education and state*, Londres, 1936.
- Congrès international pour l'architecture moderne* (Actes), Bruxelles, 1930.
- CREIGHTON T. H., *Building for modern man* W. G. : *In search of a common denominator ; Prefabrication*, 1949.
- CROWTHER I. G., *Osiris and the atom*, Londres, 1932.
- DORNER A., *The way beyond « art »*, New York, 1947.
- FORD J. et FORD K. M., *Modern house in America*, 1947.
- General Panel Corporation, *Prefabricated, demontable packaged building system*, New York, 1944.
- GIEDION S., *Walter Gropius*, Paris, 1931.
- GIEDION S., *Espace, temps, architecture*, Paris, 1990 [1941].
- GIEDION S., *Walter Gropius, l'Homme et l'Œuvre*, 1954.
- HITCHCOCK H. R. et JOHNSON P., *Le style international*, Marseille, 2001 [1932].
- HITCHCOCK H. R., *Modern architecture*. W. G. : p. 57-70, Museum of Modern Art, New York, 1932.
- International Kongresse für neues Bauen* (Actes), Francfort, 1930.
- Kokusai Kenchiku-Kyokai, *Walter Gropius*, Tokyo, 1954.
- LODDERS R., *Industriebau u. Architekt u. ihre gegenseitige Beeinflussung*, Hambourg, 1946.
- LODDERS R., *Von der Persönlichkeit des Architekten*, Hambourg, 1948.
- MCGRATH R., *Twentieth century houses*, Londres, 1934.

Index des noms

ALBERS, Josef : 5, 42, 58, 68-69, 159.
ALBERTI, Léon Battista : 94.
BAYER, Herbert : 5.
BEHRENS, Peter : 32, 51-52, 56, 91-92, 96.
BENDA, Julien : 28.
BERENSON, Bernard : 66.
BERGSON, Henri : 77.
BERLAGE, Hendrik Petrus : 103.
BIRAGHI, Marco : 6, 18, 20, 22.
BOBBIO, Norberto : 7.
BÖCKLIN, Arnold : 34.
BOSCH, Jérôme : 66.
BRANDI, Cesare : 8, 14.
BREUER, Marcel : 5, 71, 89, 160-167, 184.
CÉZANNE, Paul : 27-28, 99-100, 102, 127.
CHAGALL, Marc : 70.
CROCE, Benedetto : 7.
DEGAS, Edgar : 78.
DELACROIX, Eugène : 77.
DEWEY, John : 13, 26, 44, 158, 172.
ECKNER, Otto : 70.
EGGELING, Viking : 78.
EIFFEL, Gustave : 50.
EINAUDI, Giulio : 6, 14-16, 19.
EINSTEIN, Albert : 56, 81.
ENGELS, Friedrich : 129.
FEININGER, Lyonel : 58, 104.
FIEDLER, Konrad : 45-47, 62, 150, 168.
FISCHER, Theodor : 49.
FORBES, Stanhope Alexander : 26.
FOURIER, Charles : 28, 129.
FRANCISCONO, Marcel : 20.
FRANCKE, Maître : 66.
FRY, Edwin Maxwell : 153, 155.
GABO, Naum : 144.
GAMBA, Claudio : 6, 8.
GARNIER, Tony : 51.
GEYMONAT, Ludovico : 191-192.
GIEDION, Sigfried : 19, 189.
GINZBURG, Leone : 7.
GOBETTI, Piero : 7.
GRAMSCI, Antonio : 9.
GRIS, Juan : 44.

GROSZ, George : 30-31.
 HAUPTMANN, Gerhart : 56.
 HEIDEGGER, Martin : 52, 87.
 HILBERSEIMER, Ludwig : 5, 159.
 HITLER, Adolf : 30, 56.
 HOFFMANN, Josef : 56, 98.
 HOFMANNSTHAL, Hugo von : 31, 56.
 HUSSERL, Edmund : 9, 25.
 ITTEN, Johannes : 58, 66, 68, 105.
 JUSTI, Ludwig : 56.
 KANDINSKY, Vassily : 5, 58, 68, 70, 74, 88, 114.
 KELLEY, George : 169.
 KLEE, Paul : 58, 68-69, 74, 88, 114.
 KOKOSCHKA, Oskar : 56.
 LABO, Mario : 18.
 LE CORBUSIER : 6, 13, 29-30, 106, 113.
 LÉGER, Fernand : 113.
 LEVI, Carlo : 7.
 LEVY, Benn : 154, 156.
 LOOS, Adolf : 50, 92.
 MAILLART, Robert : 51.
 MALEVITCH, Kazimir : 146.
 MANET, Édouard : 78.
 MANN, Thomas : 31-32, 40, 152.
 MARCKS, Gerhard : 58.
 MARX, Karl : 48.
 MENDELSON, Erich : 51, 96, 141, 153.
 MEYER, Hannes : 56.
 MEYER, Adolf : 91, 93, 97-98, 107, 111-112.
 MIES VAN DER ROHE, Ludwig : 5, 56, 141, 159-160.
 MOHOLY-NAGY, László : 5, 58, 68, 70, 72, 159, 170.
 MOLNAR, Farkas : 79.
 MONDADORI, Alberto : 10.
 MONDRIAN, Piet : 84-86, 88.
 MORRIS, William : 32, 43, 47-50, 54, 60, 99, 103, 153.
 MUMFORD, Lewis : 181, 186, 189.
 MUTHESIUS, Hermann : 48, 56.
 NEUTRA, Richard : 160.
 NIETZSCHE, Friedrich : 31, 105.
 OLBRICH, Joseph Maria : 50.
 OLIVETTI, Adriano : 12-13.
 OUD, Jacobus Johannes Pieter : 56, 84, 103.
 OWEN, Robert : 129.
 PAGANO, Giuseppe : 13-14.
 PALLADIO, Andrea : 6.
 PANKOK, Bernhard : 56.
 PANOFKY, Erwin : 6, 9.
 PAVESE, Cesare : 7.
 PERRET, Auguste : 51.
 PERSICO, Edoardo : 100.
 PETERHANS, Walter : 5.
 PEVSNER, Antoine : 70, 144.
 PEVSNER, Nikolaus : 47, 91, 153.
 PICASSO, Pablo : 10, 78.
 PISCATOR, Erwin : 79, 139-140.
 PLATON : 34.

POELZIG, Hans : 51, 56, 96.
 PORTOGHESI, Paolo : 19.
 PROUDHON, Pierre-Joseph : 28.
 RAGGHIANI, Carlo Ludovico : 18.
 RAY, Man : 70.
 READ, Herbert : 10, 154.
 REINHARDT, Max : 56.
 RIEGL, Alois : 44.
 RIETVELD, Gerrit : 84.
 RILKE, Rainer Maria : 27, 100.
 RÖNTGEN, Wilhelm : 70.
 RUSKIN, John : 47, 54, 60, 99, 153.
 RUTTMANN, Walter : 78.
 SAINT-SIMON, Claude-Henri de Rouvroy : 28.
 SANT'ELIA, Antonio : 6, 146, 152.
 SAXL, Fritz : 9.
 SCHAWINSKY, Alexander, dit Xanti : 159.
 SCHLEMMER, Oskar : 58, 73, 78.
 SCHMIDT, Joost : 145.
 SCHÖNBERG, Arnold : 56.
 SEURAT, Georges : 78.
 SOLDATI, Mario : 7.
 STRESEMANN, Gustav : 32.
 STROHEIM, Eric von : 31.
 STRZYGOWSKI, Josef : 56, 103.
 SUDERMANN, Hermann : 56.
 SULLIVAN, Louis : 153.
 SURVAGE, Léopold : 78.
 TAFURI, Manfredo : 18.
 TAUT, Bruno : 98.
 TOULOUSE-LAUTREC, Henri de : 78.
 TROELTSCH, Ernst : 39, 86.
 VAN DE VELDE, Henry : 20, 32, 50, 96.
 VAN DOESBURG, Theo : 84, 88, 105, 121, 193.
 VENTURI, Lionello : 6-7.
 VIERECK, Peter : 34.
 WACHSMANN, Konrad : 181-182, 185.
 WAGNER, Otto : 34, 50.
 WAGNER, Richard : 31.
 WEBER, Max : 39.
 WEININGER, Andreas : 79.
 WERFEL, Franz : 56.
 WINGLER, Hans Maria : 20.
 WRIGHT, Frank Lloyd : 14-16, 48, 98-103, 105-106, 120, 124, 127, 153, 158, 164, 172, 181, 186, 193.
 ZEVI, Bruno : 15-18.

Table

Préface

Morceaux d'histoire pour le futur 5

par Marie Bels

Introduction 25

La pédagogie formelle du Bauhaus 43

L'architecture de Walter Gropius (1911-1934) 91

**L'architecture de Gropius en Angleterre
et en Amérique** 149

Appendice [1957] 195

Walter Gropius, principales réalisations 197

Principaux écrits de Walter Gropius 201

Bibliographie 205

Index des noms 217