

« NICHT MEHR LESEN! SEHEN! » LE LIVRE D'ARCHITECTURE DE LANGUE ALLEMANDE DANS LES ANNÉES VINGT

par

Matthias NOELL

NOUVELLE ARCHITECTURE – NOUVEAU LIVRE

La production de livres sur l'architecture moderne a pris une importance extraordinaire dans l'Allemagne de l'entre-deux-guerres.¹ On trouve des livres sur l'architecture historique, des guides touristiques, des inventaires ou des théories sur l'évolution des styles, mais les livres rencontrant le plus de succès traitaient de l'architecture contemporaine². À partir de 1918, avec les livres expressionnistes de Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, *Alpine Architektur* ou *Der Weltbaumeister*, et surtout durant la deuxième moitié des années vingt, le livre et l'architecture se sont combinés d'une nouvelle manière³.

Alors que l'éditeur berlinois Samuel Fischer constatait une crise du livre⁴, causée notamment par les nouveaux médias et la culture populaire, dans le domaine de l'architecture au contraire, le livre restait le produit le plus efficace pour diffuser les idées des architectes. En 1930, Alexander Schwab constatait une augmentation étonnante de la production des livres d'architecture: « Le nombre de livres s'occupant de l'architecture et de l'habitation moderne a, ces dernières années, considérablement

1. Pour les livres d'architecture de langue allemande, voir surtout l'excellent livre de Roland Jaeger, *Neue Werkkunst. Architektenmonographien der zwanziger Jahre. Mit einer Basisbibliographie deutschsprachiger Architekturpublikationen 1918-1933*, Berlin, éd. Gebr. Mann, 1998; voir aussi Michael Nungesser, « Skizze zur publizistischen Situation der modernen Architektur », dans *Europäische Moderne. Buch und Graphik aus Berliner Kunstverlagen 1890-1933*, Berlin, Kunstbibliothek Berlin, 1989, p. 163-189. Grand merci à Isabelle Ewig, Paris.
2. Ernst Gall, *Die Gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland*, Leipzig, éd. Klinckschardt & Biermann, 1925; Georg Dehio, *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler*, vol. I: Mitteldeutschland, 3^e éd. Berlin, éd. Wasmuth, 1920; Hermann Sörgel, *Einführung in die Architektur-Ästhetik*, Munich, éd. Piloty & Loehle, 1918.
3. Bruno Taut, *Die Stadtkrone. Mit Beiträgen von Paul Scheerbart, Erich Baron, Adolf Behne*, Iéna, éd. E. Diederichs, 1919; Bruno Taut, *Alpine Architektur*, Hagen, éd. Folkwang, 1919; Bruno Taut, *Der Weltbaumeister. Architektur-Schauspiel für symphonische Musik*, Hagen, éd. Folkwang, 1920.
4. Eberhard Kolb, *Die Weimarer Republik*, Munich, éd. Oldenbourg, 1993, p. 102.

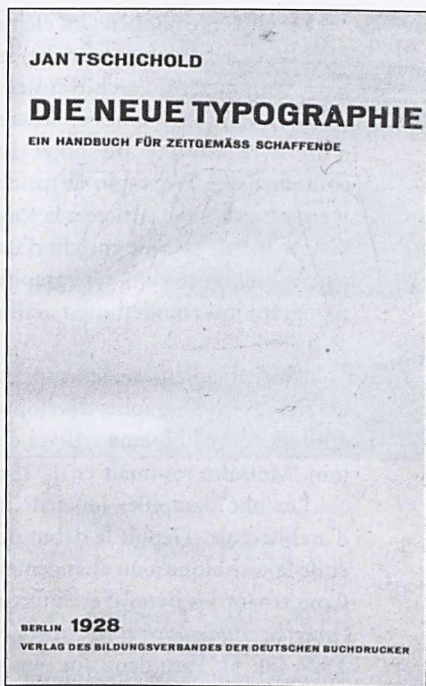
augmenté. [...] Quel intérêt ont soudainement les gens à acheter des livres sur un sujet dont ils ne se sont pas occupés depuis dix, voire même cinq ans?⁵ »

Il n'est pas facile d'expliquer l'intérêt inattendu suscité par ce genre d'ouvrage. Plusieurs facteurs ont certainement contribué à augmenter le nombre de publications sur l'architecture contemporaine, c'est-à-dire « moderne » : l'essor conjoncturel des années 1924-1929, notamment, qui était surtout perceptible dans l'industrie du bâtiment. Tout en construisant de nouveaux bâtiments, les architectes et les médiateurs du mouvement moderne s'attachaient aussi à créer une nouvelle image correspondant à l'architecture, sachant très bien que celle-là serait aussi importante pour la diffusion des concepts architecturaux que le bâtiment lui-même. Avec Victor Hugo, on pourrait constater : « Un livre est si vite fait, coûte si peu, et peut aller si loin!⁶ »

En 1929, la revue mensuelle du Deutscher Werkbund, *Die Form*, publia un numéro spécial sur le livre, *Das Buch* (ill. 1)⁷. Parmi les auteurs des articles, on trouve Paul Renner, typographe et inventeur du caractère Futura, l'architecte français et médiateur franco-allemand Roger Ginsburger, et Théo van Doesburg. Dans son article intitulé « Das Buch und seine Gestaltung », ce dernier comparait le livre et l'architecture : « Réaliser un livre pose un double-problème tout comme l'architecture : Le livre, comme la maison, ne doit pas être seulement utile, il doit aussi être beau, du moins agréable. [...] Il y a des gens qui n'aiment le livre que pour sa couverture, mais la couverture est semblable à la façade d'une maison et ne doit être considérée que comme la surface du contenu.⁸ »

Selon Van Doesburg le livre participerait donc à l'art moderne. Les typographes, les photographes et les graphistes renouvelaient en même temps que les architectes le style, les conceptions et la théorie de leur production artistique : « Ces dernières années, une révolution s'est accomplie dans le domaine de l'architecture et également dans celui du livre⁹. »

5. Albert Sigris [=Alexander Schwab], *Das Buch vom Bauen. Wohnungsnot, neue Technik, neue Baukunst, Städtebau*, Berlin, éd. « Der Bücherkreis », 1930, p. 11 : « Die Zahl der Bücher, die sich mit dem modernen Bauen und Wohnen beschäftigt, ist in den letzten Jahren enorm angeschwollen. [...] Was interessiert plötzlich die Menschen so sehr, daß sie Bücher kaufen über eine Sache, um die sie sich noch vor zehn, noch vor fünf Jahren niemals bekümmert haben ? » ; voir aussi : Fritz Helmut Ehmcke, « Architekturbücher », dans *id.*, *Persönliches und Sachliches. Gesammelte Aufsätze aus fünfundzwanzig Jahren*, Berlin, éd. Hermann Reckendorf, 1928, p. 148-159.
6. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, 1832 ; rééd. 1972 le livre de poche, livre V^e, chap. 2, p. 239.
7. *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, Berlin, éd. Hermann Reckendorf, 1929, vol. 21 ; voir aussi : Roger Ginsburger, « Der Bucheinband in Frankreich. Rationalisiertes Handwerk oder erneuerte Maschinenarbeit », *ibid.*, p. 671-672 ; voir aussi *Fotografia pública. Photography in Print 1919-1939*, éd. par Horacio Fernandez, El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Bilbao, 1999.
8. Théo van Doesburg, « Das Buch und seine Gestaltung », dans *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, Berlin, éd. Hermann Reckendorf, 1929, vol. 21, p. 566-571, p. 566 : « Bei der Gestaltung des Buches handelt es sich wie bei der Architektur um ein Doppelproblem : Das Buch soll wie das Haus nicht nur vor allem nützlich, sondern auch schön, wenigstens angenehm zu sehen sein. [...] Es gibt Leute, die das Buch nur wegen seines Einbandes lieben, aber der Einband ist der Fassade des Hauses ähnlich und nur als letzte Oberfläche des Inhalts zu betrachten. »
9. Jan Tschichold, « Zeitgemäße buchgestaltung », dans *Die Form*, 1927, vol. 4, p. 116-123 : « In den letzten Jahren hat sich, wie in der architektur, auch auf dem gebiete der buchgestaltung eine umwäl-



Ill. 1 : *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, Berlin, éd. Hermann Reckendorf, 1929, vol. 21, couverture. Cl. de Hein Gorny.

Ill. 2 : Jan Tschichold, *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, Berlin, éd. Bildungsverband der deutschen Buchdrucker, 1928, page noir et page blanche, typographie et mis en page : J. Tschichold. Cl. M. Noell.

Le typographe Jan Tschichold, qui constata cette révolution en 1927, avait déjà réclamé en 1925 une « typographie élémentaire »¹⁰. En dix points, il recommanda une typographie fonctionnelle, réduite à ses moyens élémentaires, c'est-à-dire aux caractères, chiffres, signes, lignes verticales et horizontales de la casse et de la machine à composer et aux contrastes des formes et des couleurs. Le contraste maximal entre le noir et le blanc (ill. 2) formait donc la base de la typographie nouvelle. Son ouvrage *Die Neue Typographie* constituait la somme de l'époque, dont la réputation dépassa les frontières de l'Allemagne¹¹.

zung vollzogen [...]» La typographie des titres et des citations avec l'utilisation des minuscules suit celle des éditions originales.

10. Jan Tschichold, « Elementare typographie », dans *Typographische mitteilungen. zeitschrift des bildungsverbandes der deutschen buchdrucker*, numéro spécial « Elementare typographie », Berlin, éd. Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker, 1925, p. 198-200 (aussi dans Jan Tschichold, *Schriften 1925-1974*, éd. par G. Bose et E. Brinkmann, vol. 1, Berlin, éd. Brinkmann & Bose, 1991, p. 14-16).
11. Jan Tschichold, *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, Berlin, éd. Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker, 1928.

De la même manière, les éléments de la typographie devaient être pour Théo van Doesburg : « la surface blanche, le texte, la couleur et [...] l'image photographique. [...] Comme dans l'architecture, l'impression la plus forte sort de l'espace vide. »¹²

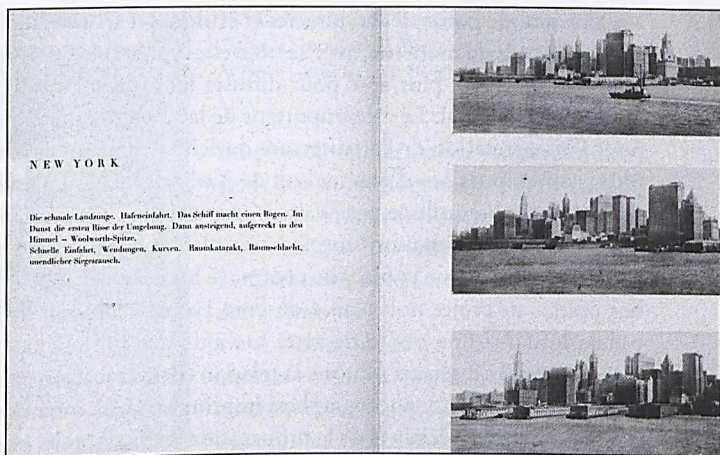
Tous les typographes et artistes modernes considéraient les deux pages opposées d'un livre comme un objet intégral, leur mise en page devant soutenir le contenu : « Le livre est lu de gauche à droite et de haut en bas. Mais en même temps, il est vu, une page entière à la fois. Par ce processus simultané (acoustique-optique), le livre moderne s'est enrichi d'une nouvelle dimension plastique. L'ancienne construction/composition typographique était passive et frontale, tandis que l'aspect typographique moderne est actif et acquiert une dimension spatio-temporelle.¹³ »

Pour relier l'espace, le temps et l'image, Johannes Molzahn, peintre, photographe, graphiste et typographe, développa une nouvelle théorie pour illustrer les livres, qu'il appelait « Buchkinema » (livre cinématographique) et dont je parlerai un peu plus loin. Molzahn résumait en 1928 : « Ne plus lire! Voir!¹⁴ »

Les photographies jouaient un rôle particulièrement important dans les livres d'architecture. Depuis le début des années vingt, on liait une union nouvelle de l'art et de la technique à un changement de la perception de l'art, de l'homme et de la vie. Concernant les livres d'architecture, on peut retrouver ce changement dans le livre *Amerika. Bilderbuch eines Architekten* d'Erich Mendelsohn qui visita les États-Unis en 1924 (ill. 5). Paru deux ans plus tard, en 1926, *Amerika* présente presque toutes les habitudes visuelles de son époque. Révolutionnant la perspective et le cadrage photographique, mais aussi la relation entre l'image et le texte, *Amerika* était considéré par El Lissitzky et Alexandre Rodtschenko comme marquant le début de l'ère de la nouvelle vision. Avec les photographies de jour et de nuit, les prises en contre-jour, les détails et fragments extrêmes et les images des gratte-ciel, vus à ras de terre, Mendelsohn montre « l'ivresse perspective » qu'il ressentit aux États-Unis. Chaque photographie est placée à côté d'un texte court et dense selon un rythme sautillant¹⁵.

12. Théo van Doesburg, « Das Buch und seine Gestaltung », *op. cit.*, p. 571 : « Die weiße Fläche, der Text, die Farbe und an letzter Stelle das fotografische Bild. [...] Wie in der Architektur, geht die stärkste Wirkung vom leeren Raum aus. »
13. *Ibid.*, p. 569 : « Das Buch wird gelesen, und zwar von links nach rechts und von oben nach unten. Aber gleichzeitig wird es gesehen, die ganze Seite auf einmal. Durch diesen gleichzeitigen Vorgang (akustisch-optisch) hat sich das moderne Buch um eine neue "plastische" Dimension bereichert. Der alte Satzaufbau war passiv und frontal, während der moderne Satzaufbau aktiv und raumzeitlich ist. »
14. Johannes Molzahn, « Nicht mehr Lesen! Sehen! », dans *Das Kunstblatt*, éd. Gustav Kiepenheuer, Berlin, 12. 1928, p. 78-82 ; Roland Jaeger, « Johannes Molzahn (1892-1956) als Gebrauchsgraphiker und Buchgestalter », dans *Aus dem Antiquariat*, 1992, vol. 6, p. A225-A234 ; Roland Jaeger, *Neue Werkkunst [...]*, *op. cit.*, p. 51 et 56-57 ; Matthias Noell, « "Material, System und Zweckbestimmung" – Otto Rudolf Salvisberg (1882-1940) », dans *O.R. Salvisberg. Mit einem Vorwort von Paul Westheim*, Berlin, Leipzig, Vienne, Chicago, éd. Friedrich Ernst Hübsch, 1927, rééd. Berlin, éd. Gebr. Mann, 2000, p. I-XVI.
15. Erich Mendelsohn, *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*, Berlin, éd. Rudolf Mosse, 1926, p. IX ; voir aussi Herbert Molderings, « Mendelsohn, Amerika und der "Amerikanismus" », *ibid.*, rééd. Brunswick, éd. Vieweg & Sohn, 1991, p. 83-92.

Ill. 5 : Erich Mendelsohn, *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*, Berlin, éd. Rudolf Mosse, 1926, l'entrée au port de New York, photographies, texte et mis en page : Erich Mendelsohn. Cl. M. Noell.



« CECI TUERA CELA. LE LIVRE TUERA L'ÉDIFICE » ?

LE LIVRE D'ARCHITECTURE, MOYEN DE LA PROPAGANDE ARCHITECTURALE

Hannes Meyer, architecte suisse et futur directeur du Bauhaus à Dessau, publia en 1926 un article sous le titre « Die Neue Welt », « Le nouveau monde »¹⁶. Après une courte introduction sur l'art et la vie, il montre en plusieurs pages une séquence de ce nouveau monde dans les chapitres « Le standard », « Le film », « L'image », « La propagande », « Les matériaux », « L'atelier » ou « La scène ». Deux pages sont dédiées aux livres et aux revues modernes, dont la plupart traitent d'architecture. Parmi ces livres se trouvent les « Bauhausbücher », des livres de Le Corbusier, Van Doesburg, Kurt Schwitters, El Lissitzky, Lajos Kassak, Ludwig Hilberseimer ou Adolf Behne.

Mais ce « nouveau monde » qu'annonçaient Hannes Meyer et ses collègues dans leurs publications n'en était en 1926 qu'à ses débuts. Quelques années plus tard, l'architecture avait suivi enfin les images. Dans la préface de la deuxième édition de *Internationale Architektur*, en 1927, Walter Gropius constatait : « Depuis que la première édition est parue, l'architecture moderne des pays civilisés a suivi à une vitesse étonnante la ligne de développement de ce livre¹⁷. »

La première édition de *Internationale Architektur* parut en 1925 avec une couverture de Farkás Molnár, étudiant du Bauhaus. László Moholy-Nagy, professeur au Bauhaus dès 1923, était chargé de l'édition de la série des « Bauhausbücher » et développa une typographie et une mise en page caractérisée¹⁸.

16. Hannes Meyer, « Die Neue Welt », dans *Das Werk*, 1926, p. 205-236 ; pour la revue *Das Werk*, voir aussi : Bruno Maurer, « "Das Werk" der Jahre 1914 bis 1942 », dans *Archithese*, 24. 1995, vol. 5, p. 17-29.

17. Walter Gropius, *Internationale Architektur*, Munich, éd. Albert Langen, 1925, 2^e éd. 1927, p. 9 : « Seit dem Erscheinen der ersten Auflage ist die moderne Baukunst der verschiedenen Kulturländer in überraschend schnellem Tempo der Entwicklungslinie dieses Buches gefolgt. »

18. Alain Findeli, « "Laszlo Moholy-Nagy" und das Projekt der Bauhausbücher », dans *Das A und O des Bauhauses*, Leipzig, 1995, p. 22-26.

Une grande partie des architectes et critiques d'art n'avait jamais visité le Bauhaus à Dessau. Le livre moderne, avec sa nouvelle typographie et la nouvelle photographie, offrait le moyen le plus apte pour diffuser les idées du Bauhaus et de l'architecture moderne en général. Le rôle important de la photographie pour la réception et donc pour l'interprétation de l'architecture devient évident si on compare deux photographies contemporaines d'une maison de Karl Schneider, un architecte de Hambourg. La photographie utilisée par Walter Gropius dans *Internationale Architektur* donne l'impression d'une maison simple à toit plat, composée de deux cubes de briques¹⁹. L'architecture est nue et blanche comme le bouleau devant elle et se compare en bien des points au projet non réalisé de Fred Forbát reproduit à sa droite. Adolf Behne publia lui aussi une photo de cette maison dans son ouvrage *Neues Wohnen, Neues Bauen*, mais il s'intéressa plutôt à la relation entre la maison et le paysage qu'à la question des toits²⁰. Deux photographies imprimées, deux intentions.

Bruno Taut, spécialiste de la propagande architecturale, essaya, dans son livre *Die Neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin* paru en 1924, de mettre en évidence les anachronismes de son époque, les aménagements intérieurs des maisons. Taut montre deux chambres très encombrées qu'il va s'attacher à simplifier à l'aide d'une scie, d'une poubelle et de beaucoup de couleur. Il reproduit également les schémas de Christine Frederick pour l'aménagement correct de la cuisine et de la chambre à manger, qui jouaient un rôle indispensable dans les discussions sur l'habitation minimum. Dans son épilogue, Taut donne la devise de l'habitation moderne : « L'architecte réfléchit. La femme dirige.²¹ »

Au début, les frères Taut confièrent à Johannes Molzahn le soin de concevoir couvertures et reliures de leurs livres d'architecture. Avec *Bauen. Der Neue Wohnbau*, qu'il dédia « à la chère police des constructions ! » (« Der Lieben Baupolizei ! »)²², Bruno Taut lui confia aussi la mise en pages. Taut recourut une fois de plus à la comparaison d'images, entre architecture moderne et architecture traditionnelle. Avec ses légendes, du genre « pas en carton », « salade de motifs » ou « centenaire », il ridiculisait l'architecture traditionnelle. Molzahn soutenait cette diffamation en utilisant plusieurs caractères et une mise en page déséquilibrée. La double-page présentant l'architecture moderne est par contre équilibrée et plaide, par une série

19. *Ibid.* (1^{re} éd. 1925), p. 66 ; voir Winfried Nerdinger, « Karl Schneider und die Moderne », dans *Karl Schneider, Leben und Werk (1892-1945)*, éd. par Robert Koch et Eberhard Pook, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 1992, p. 47-52, p. 48.

20. Adolf Behne, *Neues Wohnen, Neues Bauen*, Leipzig, éd. Hesse & Becker, 1927, p. 116 : « Der Architekt hat das Haus auf das engste mit der Landschaft verbunden. »

21. Bruno Taut, *Die Neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin*, Leipzig et Berlin, éd. Klinkhardt & Biermann, 1924, p. 104 : « Der Architekt denkt. Die Hausfrau lenkt. » Entre 1924 et 1928, l'éditeur a publié cinq éditions et environ 26 000 exemplaires. Voir Roland Jaeger, « Bau und Buch », « Ein Wohnhaus "von Bruno Taut" », dans Bruno Taut, *Ein Wohnhaus. Mit 104 Fotos und 72 Zeichnungen, einer Farbaufnahme und einer Farbzusammenstellung*, Stuttgart, éd. Franck'sche Verlagshandlung W. Keller & C^o., 1927 rééd. Berlin, éd. Gebr. Mann, 1995, p. 119-147, p. 121.

22. Bruno Taut, *Bauen. Der Neue Wohnbau*, éd. par la Société des architectes « Der Ring », Leipzig et Berlin, éd. Klinkhardt & Biermann, 1927, p. 1.



Ill. 4 : Walter Curt Behrendt, *Der Sieg des neuen Baustils*, Stuttgart, éd. Wedekind, 1927, couverture : Werner Gräff. Cl. M. Noell.

de photographies, pour la standardisation ; par la photographie d'un chantier, pour la construction rationnelle en béton ; et, par le truchement d'un texte de Le Corbusier, pour les efforts scientifiques des architectes.

À l'aide des livres d'architecture, les auteurs voulaient ancrer la nouvelle construction dans la perception architecturale du public. Grâce aux publications, les projets de constructions modernes, s'ils n'étaient pas très nombreux, étaient présents dans la conscience publique même.

Walter Curt Behrendt, qui publia en 1920 un ouvrage sur la « lutte pour le style », déclara sans hésiter après l'exposition du Werkbund à Stuttgart la victoire du style nouveau de la construction (ill. 4)²³. Mais la victoire que proclamait Behrendt en 1927 était, en réalité, bien plutôt celle du livre moderne. La couverture de Werner Gräff montre le Weißenhof à Stuttgart dans la tempête avec les drapeaux de l'internationalisme et de la modernité, flottant au vent. Les discussions sur l'exposition de Stuttgart et l'architecture moderne étaient plus agressives et plus politisées que jamais auparavant. Autour de 1930, la propagande de l'avant-garde fut tellement efficace que, même aujourd'hui, on reste convaincu que le style international était le style dominant des années vingt.

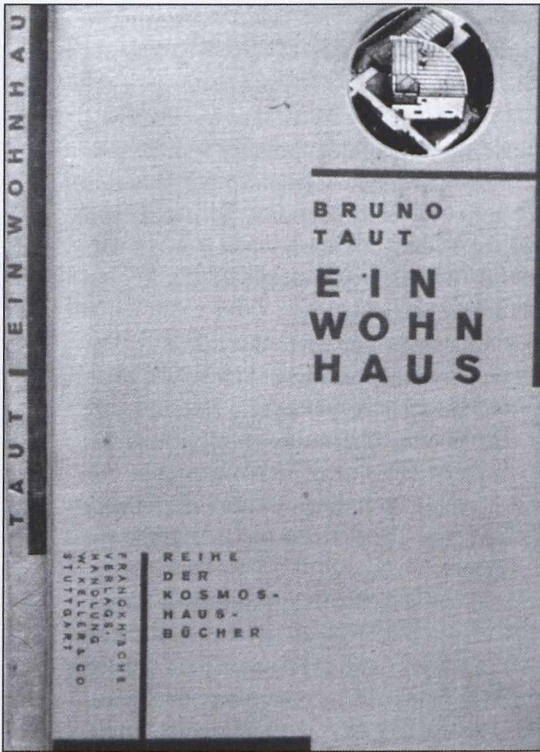
Pour l'Allemagne de la république de Weimar, on peut constater une nouvelle unité de l'architecture, de la photographie et des arts du livre. Peut-être pour la première fois depuis le début du XIX^e siècle, l'opposition entre l'architecture et le livre fut complètement levée. Dans les années vingt, pour contredire la phrase de Victor Hugo, le livre ne tue plus l'édifice, il l'explique²⁴.

LA MAISON DANS LE LIVRE, LE LECTEUR DANS LA MAISON

La maison personnelle de l'architecte constitue la carte de visite de l'architecte moderne. En vivant dans son architecture, il prouve l'habitabilité de sa création et

23. Walter Curt Behrendt, *Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur*, Stuttgart et Berlin, éd. Deutsche Verlags-Anstalt, 1920 ; Walter Curt Behrendt, *Der Sieg des Neuen Baustils*, Stuttgart, éd. Dr. Fritz Wedekind, 1927.

24. Victor Hugo, *op. cit.*, livre V^e, chap. 2, p. 224 : « Ceci tuera cela. Le livre tuera l'édifice. »



Ill. 3 : Bruno Taut, *Ein Wohnhaus*, Stuttgart, éd. Franck'sche Verlagshandlung W. Keller & Co., 1927, couverture : Johannes Molzahn. Cl. M. Noell.

de ses concepts architecturaux. Cette habitabilité de la « machine à habiter » était un sujet particulièrement important pour les architectes modernes. Mais faire véritablement visiter les maisons des architectes modernes n'était pas chose évidente, aussi la visite guidée imprimée fut-elle considérée comme la solution d'avenir.

Après Otto Wagner, qui montra ses propres intérieurs à l'exposition de l'art décoratif à Vienne et en publia les photographies dans la revue *Ver Sacrum*, c'est l'éditeur Alexander Koch qui – à ma connaissance – « inventa » la monographie sur la maison particulière. Dans son catalogue de l'exposition de Darmstadt-Mathildenhöhe, il publia des articles et photographies des maisons d'artiste de Peter Behrens et Joseph Maria Olbrich. En 1909, il édita une monographie sur la villa de Franz von Stuck, sous la forme d'un tiré à part de la revue *Innen-Dekoration* et, en 1910 et en 1919, deux livres sur les maisons de l'architecte munichois

Emanuel von Seidl. Finalement, Koch publia en 1926 un livre sur sa propre maison dessinée par l'architecte Fritz August Breuhaus de Groot²⁵. Ce livre se compose de trois articles suivis de 146 pages d'illustrations de grand format, présentant l'architecture, l'aménagement intérieur et la collection d'œuvres d'art de Koch.

En comparaison avec les publications de Koch, le livre que publia Bruno Taut un an plus tard, *Ein Wohnhaus*, s'avère beaucoup plus qu'un livre d'image (ill. 3)²⁶.

25. Otto Wagner, « Ein Absteigquartier », dans *Ver Sacrum*, 3. 1900, vol. 19, p. 295; Alexander Koch, *Großherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstlerkolonie in Darmstadt vom Mai bis Oktober 1901*, Darmstadt, éd. Alexander Koch, 1901; Fritz von Ostini, *Franz von Stuck*, Darmstadt, éd. Alexander Koch, [probablement 1909]; Emanuel von Seidl, *Mein Landhaus*, Darmstadt, éd. Alexander Koch, 1910; *id.*, *Mein Stadt- und Landhaus*, Darmstadt, éd. Alexander Koch [probablement 1919]; Alexander Koch, *Das Haus eines Kunstfreundes. Haus Alexander Koch*, Darmstadt, éd. Alexander Koch, 1926.
26. Bruno Taut, *Ein Wohnhaus. Mit 104 Fotos und 72 Zeichnungen, einer Farbaufnahme und einer Farbzusammenstellung*, Stuttgart, éd. Franck'sche Verlagshandlung W. Keller & Co., 1927; le livre est paru en onze éditions avec environ 25 000 exemplaires, voir Roland Jaeger, « Bau und Buch [...] », *op. cit.*, p. 128-129.

En treize chapitres richement illustrés, nous sommes guidés par ses commentaires, qui traitent des problèmes généraux de la maison moderne et de leurs solutions, à travers sa propre maison (1925-26). Taut commence par l'homme observé d'en haut, de l'avion, par la longue-vue ou l'objectif de Johannes Molzahn. La première et la dernière page sont dédiées aux couleurs de la maison, il nous explique le plan, l'intérieur et l'ameublement, le fonctionnement de l'équipement technique, le jardin, la vie de la famille dans la maison. Progressivement, nous nous approchons de sa maison. En collaboration avec Bruno Taut qui avait développé ce concept filmique en 1920 dans la revue *Das Hohe Ufer*, et avec le photographe Arthur Köster, Johannes Molzahn donne un premier exemple de ce qu'il va publier sous le nom de « Buchkinema »²⁷.

Erich Mendelsohn partageait lui aussi ce concept. Dans *Amerika*, il avait déjà publié quelques séquences photographiques sous l'intitulé « développement » (« Abwicklung »), par exemple, l'entrée au port de New York, mais c'est dans l'ouvrage qu'il réalisa sur sa propre maison à Berlin qu'il le mit véritablement en œuvre²⁸ – *Neues Haus – Neue Welt* suit la présentation simple d'Alexander Koch, c'est-à-dire qu'il ne fait pas état du mouvement dans l'image. Mais Erich Mendelsohn et son photographe Arthur Köster nous proposent une vraie visite guidée de la maison, établie par une séquence filmique de cinquante trois photographies et plusieurs plans et dessins techniques. Nous entrons par la rue, nous visitons le foyer et la garde-robe, nous voyons une chambre après l'autre, nous jetons un coup d'œil dans les salles de bains et les armoires, nous furetons dans la cuisine et dans la cave à vin – tout cela à l'invitation du maître de maison²⁹.

Enfin, en 1930, László Moholy-Nagy et Walter Gropius montrent dans le douzième livre du Bauhaus une autre forme de mouvement, non pas le mouvement du visiteur dans la maison, mais l'action même d'y habiter. Sur la page gauche, Moholy-Nagy présente toujours une seule photographie d'un détail de l'intérieur. À droite, il ajoute une série de trois photographies, arrangées verticalement à la façon d'une bande de film, elle montrent l'usage du bureau, du ventilateur, des armoires et placards ou le bain de soleil sur le toit-terrasse. Cette juxtaposition n'est pas seulement un jeu graphique mais correspond à la réalité : Gropius avait fait tourner un film sur la construction et le fonctionnement des maisons montrant sa femme, Ise Gropius et la bonne, occupées à vivre et à « habiter » ces espaces. À Dessau, il était également possible de visiter de temps en temps les maisons des professeurs du Bauhaus. Gropius combinait donc tous les moyens pour diffuser son architecture : l'image photographique de la maison, la réalité filmique et l'exposition permanente de « l'habitant dans sa maison ».

27. Bruno Taut, « Künstlerisches Filmprogramm », dans *Das Hohe Ufer*, 2. 1920, vol. 4/5, p. 86-88. Pour cette information voir Simone Förster, *Architekturfotografie der zwanziger Jahre. Arthur Köster und Erich Mendelsohn*, maîtrise dactylographiée en histoire de l'art, Technische Universität Berlin 1996, p. 69-71.
28. Erich Mendelsohn, *Amerika [...]*, op. cit., p. 6-10; Herbert Molderings 1991, p. 88; voir aussi Erich Mendelsohn, *Das Gesamtschaffen des Architekten*, Berlin, éd. Rudolf Mosse, 1930, rééd. Brunswick, éd. Vieweg & Sohn, 1989.
29. Erich Mendelsohn, *Neues Haus Neue Welt*, préfaces d'Amédée Ozenfant et Edwin Redslob, Berlin, éd. Rudolf Mosse, 1931, rééd. Berlin, éd. Gebr. Mann, 1997; pour l'interprétation des photographies et du livre voir aussi Simone Förster, op. cit.

« NOUS VIVONS PLUS VITE ET POURTANT PLUS LONGTEMPS »
LA REPRÉSENTATION DE L'ESPACE-TEMPS

Il nous faut encore une fois retourner à la représentation du « mouvement » dans les arts. La vitesse, le temps et la simultanéité étaient des sujets omniprésents dans l'art de l'avant-garde des années vingt. Le progrès de la technique, le trafic intensifié avec la mobilité de l'homme, les nouveaux média, et, bien sûr, les sciences naturelles avec la théorie de la relativité d'Albert Einstein avaient de plus en plus d'influence sur les arts plastiques³⁰.

Trois artistes dont on a déjà parlé permettent d'illustrer cette idée. Le premier, Walter Gropius, écrivait en 1925 : « Les constructeurs de ce livre approuvent le monde d'aujourd'hui, avec ses machines, ses véhicules et leurs vitesse, ils cherchent des moyens de création toujours plus audacieux afin de dépasser comme dans un vol l'effet et les symptômes de la gravité³¹. »

Johannes Molzahn, un an plus tard : « La vitesse rapide et toujours augmentant, le trafic furieux, la somme énorme des exigences de chaque seconde, l'époque du cinéma, du courrier aérien, n'ont pas seulement donné à notre pensée une nouvelle forme³². »

Hannes Meyer, en 1926 encore : « La simultanéité des événements élargit excessivement notre idée du temps et de l'espace. Elle enrichit notre vie. Nous vivons plus vite et pourtant plus longtemps³³. »

Le film inspirait fortement les concepts et l'aspect du livre. Les couvertures de László Moholy-Nagy et de Johannes Molzahn, mais aussi les pages mentionnées de la maison Gropius à Dessau ou une page du catalogue de la section allemande au Salon des Artistes décorateurs à Paris en 1930 de Herbert Bayer, qui prennent la forme d'une pellicule ou d'un écran, en donnent une bonne illustration (ill. 6)³⁴.

Le résultat le plus impressionnant de cette influence du cinéma vient pourtant de Johannes Molzahn. Pour le livre sur la maison du syndicat des imprimeurs de Max Taut, il fit une démonstration parfaite du « Buchkinema ». Comme le visiteur, le lecteur prend l'ascenseur au rez-de-chaussée et passe devant les quatre étages, il

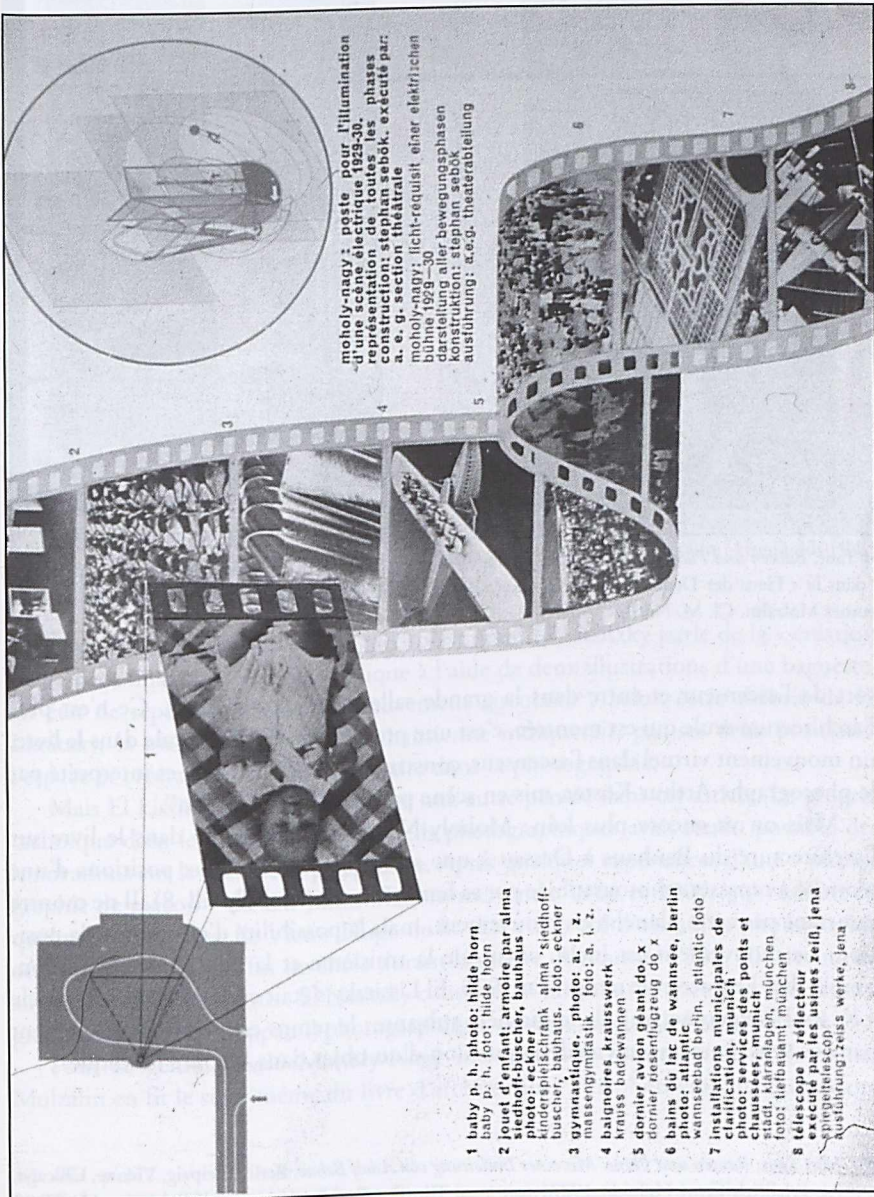
30. Jean-Claude Vigato, « Le temps, une valeur architecturale », dans *Poïesis*, revue d'échanges, architecture, arts, sciences et philosophie, Toulouse, n° 11, 1997, p. 63-78.

31. Walter Gropius, *Internationale Architektur*, (1^{re} éd.), p. 8 : « Die Baumeister dieses Buches bejahen die heutige Welt der Maschinen und Fahrzeuge und ihr Tempo, sie streben nach immer kühneren Gestaltungsmitteln, um die Erdenträgheit in Wirkung und Erscheinung schwebend zu überwinden. »

32. Johannes Molzahn, « Ökonomie der Reklame-Mechane », dans *Die Form*, 1926, vol. 7, p. 141-145 : « Das rapide, immer anwachsende Lebenstempo, der rasende Verkehr, die Unsumme der Beanspruchungen jeder Sekunde, die Zeit der Kinemas, des Luftexpreß, haben nicht nur unserem Denken neue Formen gegeben ».

33. Hannes Meyer, *op. cit.*, p. 205 : « Die Gleichzeitigkeit der Ereignisse erweitert maßlos unsern Begriff von Zeit und Raum, sie bereichert unser Leben. Wir leben schneller und daher länger. »

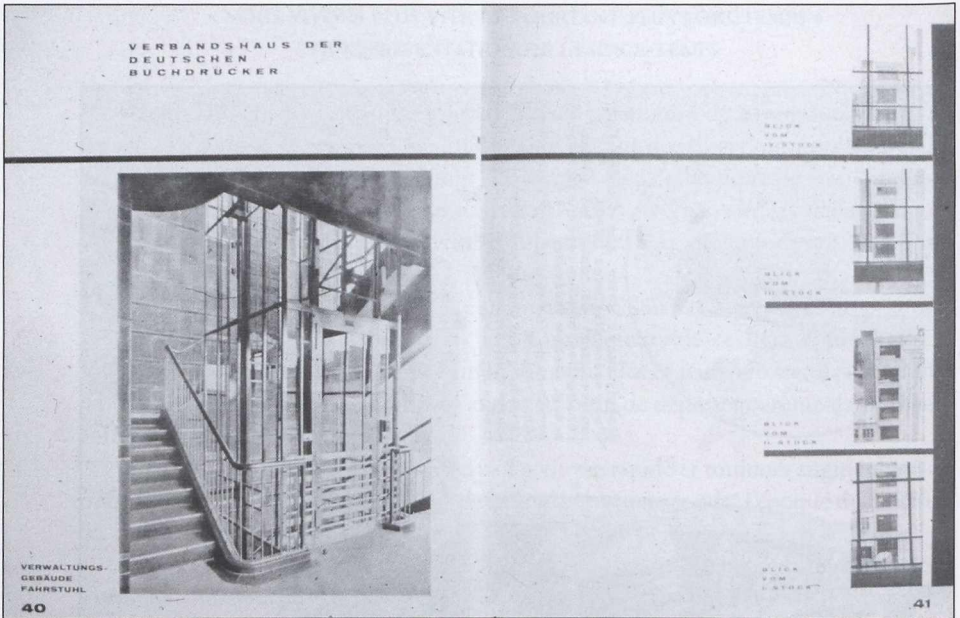
34. Jacobus Johannes Pieter Oud, *Holländische Architektur*, Munich, éd. Albert Langen, 1926 (Bauhausbücher 10) ; Bruno Taut, *Ein Wohnhaus [...]*, *op. cit.* ; section allemande, 20^e salon des Artistes décorateurs, (catalogue éd. par le Deutscher Werkbund), Berlin, éd. Hermann Reckendorf, 1930, salle 1, typographie et mise en page : Herbert Bayer ; voir aussi la couverture de *Die Form*, 1929, vol. 3.



moholy-nagy: poste pour l'illumination
 -d'une scène électrique 1925-30.
 représentation de toutes les phases
 de construction de toutes les phases
 de l'opération. exécuté par
 la section théâtrale
moholy-nagy: licht-requisit einer elektrischen
 -bühne 1929-30
 darstellung aller bewegungsphasen
 konstruktion: stephan sebök
 ausführung: u.e.g. theaterabteilung

- 1 baby p. h. photo: hilde horn
 baby p. h. foto: hilde horn
- 2 jouet d'enfant: armoire par alma
 siedhoff-buscher, bauhaus
 photo: eckner
 armoire: buscher, alma -siedhoff-
 buscher, bauhaus foto: eckner
- 3 gymnastique photo: a. i. z.
 gymnastik foto: a. i. z.
- 4 baignoires krauswerk
 bades-bäder
- 5 dernier avion géant do. x
 dernier präsentflugzeug do x
- 6 bains du lac de wannsee, berlin
 wasserbad berlin, atlantic foto
 clarification, munich
 photo: services des ponts et
 chaussées, munich
 foto: teilbauamt münchen
- 8 telescope à réflecteur
 teleskop par les usines zeiss, jena
 ausführung: zeiss werke, jena

Ill. 6. Section allemande, 20^e salon des Artistes décorateurs, catalogue éd. par Deutscher Werkbund, Berlin, éd. Hermann Reckendorf, 1930, salle 1, typographie et mise en page : Herbert Bayer. Cl. M. Noell.



Ill. 7 : Max Taut, *Bauten und Pläne*, Berlin, Leipzig, Vienne, Chicago, éd. Friedrich Ernst Hübsch, 1927, p. 40-41, ascenseur dans le « Haus der Deutschen Buchdrucker », photographies : Arthur Köster ; typographie et mise en page : Johannes Molzahn. Cl. M. Noell.

sort de l'ascenseur et entre dans la grande salle de réunion (ill. 7). Ce n'est plus l'architecture seule qui est montrée, c'est une promenade architecturale dans le livre, un mouvement virtuel dans l'ascenseur, construit par Max Taut, vu et interprété par le photographe Arthur Köster, mis en scène par Johannes Molzahn³⁵.

Mais on va encore plus loin : Moholy-Nagy nous confronte dans le livre sur l'architecture du Bauhaus à Dessau à une surimpression de deux positions d'une planche à repasser, photographiée par sa femme, Lucia Moholy (ill. 8). Il ne montre pourtant pas cette planche en mouvement, mais la possibilité d'en changer la position. Le mouvement est inclus, ainsi que la troisième et la quatrième dimension, c'est-à-dire l'espace et le temps. En 1925, El Lissitzky s'était exprimé dans son article « K. und Pangeometrie » de la manière suivante : le temps est perçu indirectement par nos sens, le changement de la position d'un objet dans l'espace l'indique³⁶.

35. Max Taut, *Bauten und Pläne. Mit einer Einleitung von Adolf Behne*, Berlin, Leipzig, Vienne, Chicago, éd. Friedrich Ernst Hübsch, 1927 ; voir aussi Tilmann Buddensieg, « Adolf Behne — Max Taut. Gewerkschaften als Bauherren », *ibid.*, rééd. Berlin, éd. Gebr. Mann, 1996.

36. El Lissitzky, « K. und Pangeometrie », dans *Europa-Almanach*, éd. par Carl Einstein und Paul Westheim, Berlin, éd. Gustav Kiepenheuer, Berlin, 1925 (plusieurs rééditions), p. 103-113, p. 110 : « Die Zeit wird von unseren Sinnen indirekt erfaßt, die Veränderung der Lage eines Gegenstandes in dem Raum zeigt es an. »

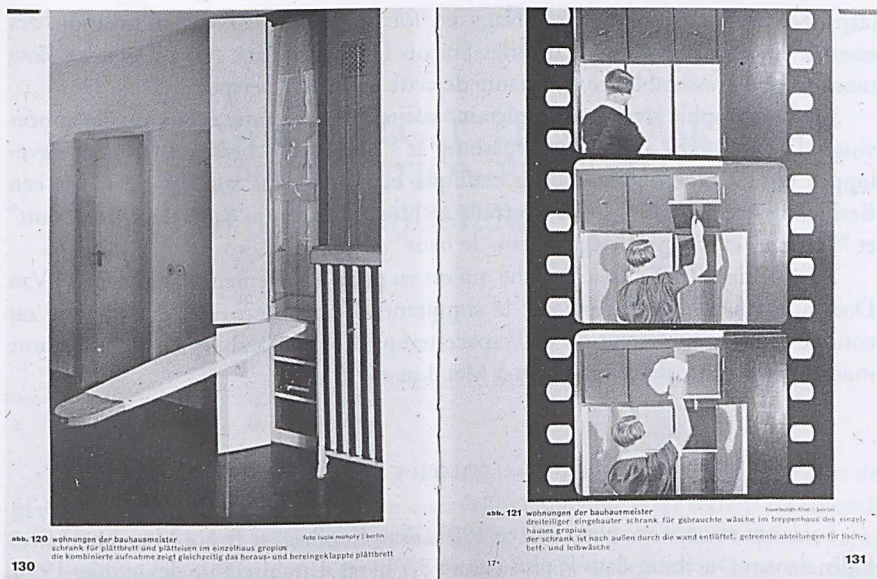


abb. 120 wohnungen der bauhausmeister
schrank für plättbrett und plättstein im einzelhaus gropius
die kombinierte aufnahme zeigt gleichzeitig das heraus- und bereitegelegte plättbrett

abb. 121 wohnungen der bauhausmeister
dreiflügeliger eingebauter schrank für gebrauchte wäsche im treppenhaus des einzel-
hauses gropius
der schrank ist nach außen durch die wand entlüftet, getrennte abteilungen für tisch-
bett- und leibwäsche

Ill. 8: Walter Gropius, *Bauhausbauten Dessau*, Munich, éd. Albert Langen, 1930 (Bauhaus-Bücher 12), p. 130/131, planche à repasser et séquence filmique, photographie: Lucia Moholy; film: Humboldt-Film; mise en page: László Moholy-Nagy. Cl. M. Noell.

Transformé dans la langue des arts plastiques, El Lissitzky parle de la « création de l'espace imaginaire », qu'il explique à l'aide de deux illustrations d'une baguette, en état de repos et en état de mouvement circulaire³⁷. Selon cette théorie de El Lissitzky, la planche à repasser bauhausienne indiquerait, par ses deux positions, l'espace et créerait un espace imaginaire dans la photographie.

Mais El Lissitzky développa encore une autre pensée dans cet article. Le progrès technique dans le domaine des appareils photographiques avait rendu possible des innovations sur le plan de la perspective. Après quelques expériences d'une « photographie de pigeon » du Dr. Julius Neubronner entre 1904 et 1909, qui réalisait en quelque sorte le rêve de Victor Hugo de la ville vue à vol d'oiseau, la photographie aérienne, plus précise, fut inventée durant la guerre. Autour de 1925, elle devint un sujet en soi pour les artistes. El Lissitzky constate, en illustrant le texte avec une photographie aérienne: « L'appareil photographique ne peut qu'élargir l'espace visuel ³⁸. »

Pour ce genre, László Moholy-Nagy introduisit la forme ronde et Johannes Molzahn en fit le sujet même du livre d'architecture³⁹. La photographie d'un avion,

37. *Ibid.*, p. 112.

38. *Ibid.*, p. 109: « Unser Sehraum hat eine Grenze, wo es noch Unterschiede der Sehgröße, aber keine der Sehferne gibt, wo alle Gegenstände in derselben Sehferne liegen. Der Photoapparat kann den Sehraum nur erweitern, wie diese Aufnahme von 3 000 Meter Höhe zeigt. » Julius Neubronner obtenu en 1909 au salon international de l'aviation à Francfort le prix de la « Silberne Brieftaube ».

39. László Moholy-Nagy, « Geradlinigkeit des geistes — umwege der Technik », dans *Bauhaus*, 1. 1926, vol. 1, p. 5 (avec les photographies de Julius Neubronner).

imprimée en 1926 par Moholy-Nagy en forme d'un *tondo*, et l'illustration des oiseaux au-dessus de Paris de Charles-François Daubigny dans *Notre-Dame de Paris* montrent une ressemblance étonnante de cette idée de la perspective⁴⁰.

La photographie aérienne complétait parfaitement une autre évolution des années vingt: l'axonométrie. Théo van Doesburg et Cornelis van Eesteren l'avaient développée en 1923⁴¹. Van Doesburg expliqua en 1924 dans son article « Tot een Beeldende Architectuur »: « La nouvelle architecture a rendu équivalent "le devant" et "l'arrière" et si possible également "le haut" et "le bas" ⁴². »

À l'aide du « Tesseract », ce cube qui est en plein mouvement dans l'espace, Van Doesburg essayait de représenter la simultanéité dans l'espace. Cette théorie est connue sous la représentation de l'espace-temps et Van Doesburg l'a réalisée d'une manière étonnante dans sa maison à Meudon en 1930.

ÉPILOGUE

Soixante-et-onze ans plus tard, en 1995, Rem Koolhaas et Bruce Mau reprenaient l'idée de van Doesburg dans le plus connu des livres d'architecture des années 1990, *S, M, L, XL*: « From now on, urban architecture must deal with the advent of a "technological space-time"⁴³. »

Mais c'est aussi la mise en page de cet ouvrage qu'on pourrait comparer avec les livres des années vingt. La couverture de *S, M, L, XL* ressemble très fort la couverture *Max Taut. Bauten und Pläne* de Johannes Molzahn de 1927: caractères horizontales et verticales en argent, noir et orange-rouge, mais surtout une vraie construction des trois « façades » du livre, les couvertures et le dos des livres.

MATTHIAS NOELL
centre allemand d'histoire de l'art

40. Victor Hugo, *op. cit.*, Paris, éd. Garnier Frères/Perrotin, 1844 avec des illustrations d'Édouard de Beaumont, Louis Boulanger, Charles-François Daubigny, Tony Johannot, Aimé de Lemud, Jean Louis Ernest Meissonier, Camille Roqueplan, Louis Henry de Rudder et Louis Charles Auguste Steinheil; également publié dans l'édition allemande, éd. Insel, s. l., 1977, p. 153.

41. Yve-Alain Bois, « Metamorphosen der Axonometrie », dans *Daidalos*, 1981, vol. 1, p. 41-59.

42. Théo van Doesburg, « Tot een Beeldende Architectuur », dans *De Stijl* 1924, vol. 6-7, p. 78-83: « Die neue Architektur hat das "Vorn" und "Hinten" und wo möglich auch das "Oben" und "Unten" gleichwertig gemacht. »

43. O.M.A. Rem Koolhaas et Bruce Mau, *S, M, L, XL*, New York, éd. The Monacelli Press, 1995, 2^e éd. Cologne, éd. Taschen, 1997, p. 1162 et s. « space-time »; voir aussi Catherine de Smet, « "Je suis un livre". À propos de *S, M, L, XL*, par Rem Koolhaas et Bruce Mau », dans *Les Cahiers du Mnam*, n° 68, 1999, p. 95-111.