



HAL
open science

Les formes architecturales et l'avant-garde artistique en Tchécoslovaquie, 1918-1939. Volumes 1 et 2

Alena Kubova

► **To cite this version:**

Alena Kubova. Les formes architecturales et l'avant-garde artistique en Tchécoslovaquie, 1918-1939. Volumes 1 et 2. [Rapport de recherche] 335/86, Ministère de l'environnement et du cadre de vie / Secrétariat de la recherche architecturale (SRA); Université Paris XII. 1986. hal-01894387

HAL Id: hal-01894387

<https://hal.science/hal-01894387>

Submitted on 12 Oct 2018

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

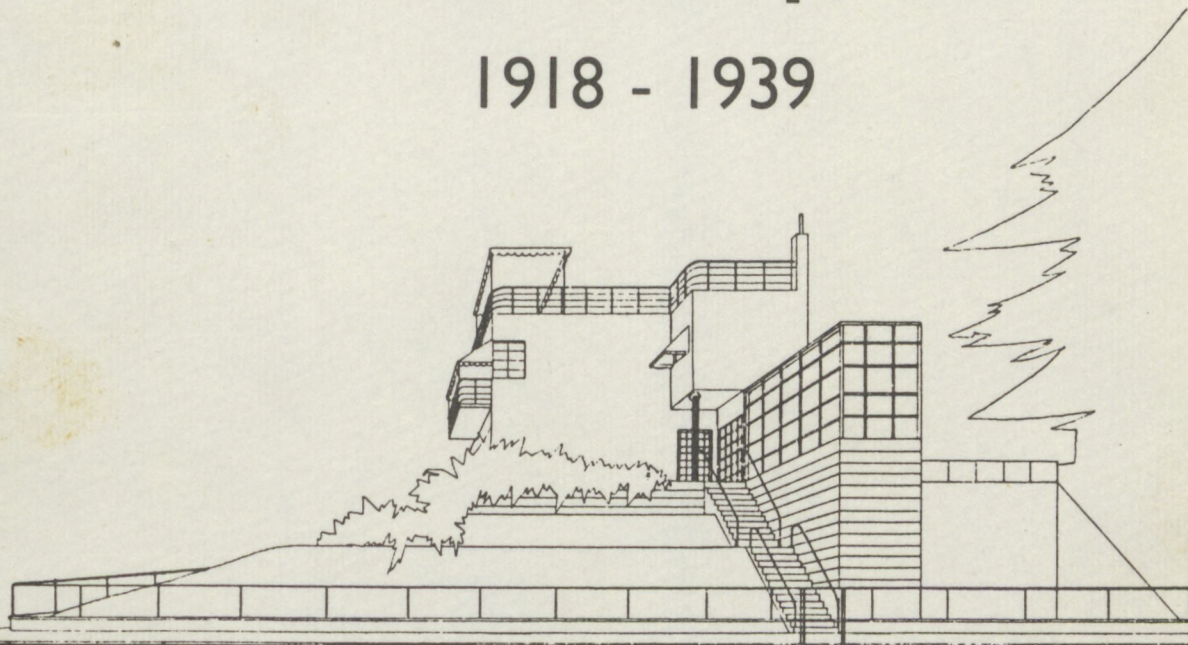
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

335

Alena Kubová

**Les formes
architecturales
et l'avant-garde
artistique
en Tchécoslovaquie**

1918 - 1939

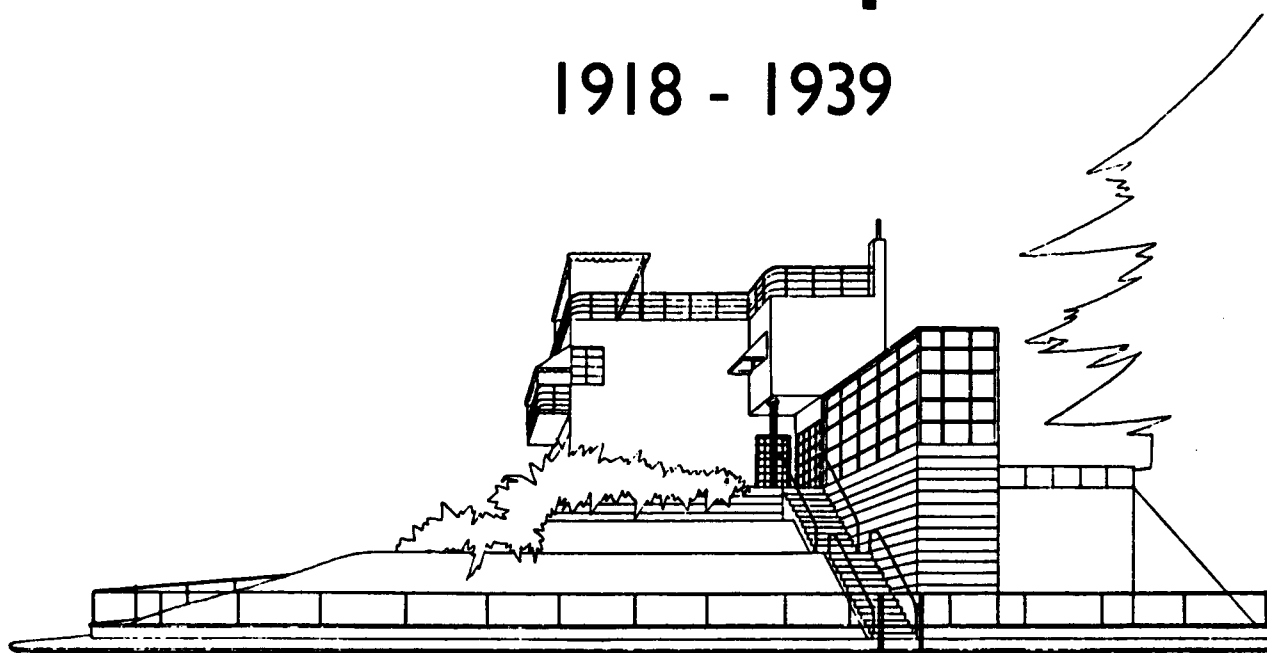


(I)

Alena Kubová

**Les formes
architecturales
et l'avant-garde
artistique
en Tchécoslovaquie**

1918 - 1939



(I)

CONTRAT N° 81 01042 00 223 75 01

Ministère de l' Environnement et du Cadre de Vie
Direction de l' Architecture
Secrétariat de la Recherche Architecturale

Le présent document constitue le rapport de fin d' étude d' une recherche remise au Secrétariat de la Recherche Architecturale en exécution du programme général de recherche mené par le Ministère de l' Environnement et du Cadre de Vie avec la D.G.R.S.T. Les jugements et opinions émis par les responsables de la recherche n' engagent que leurs auteurs.

TABLE DES MATIERES

"Les architectes de la nation inconnue".....	2
1. LES FONDEMENTS DE LA MODERNITE TCHEQUE.....	5
2. LE CUBISME TCHEQUE.....	41
3. LE GROUPE, LES ASSOCIATIONS PROFESSIONNELLES; ELEMENTS CONSTITUTIFS DU MOUVEMENT PROGRESSISTE.....	71
 Les années 20.....	 96
4. DEVETSIL - ASSOCIATION DE LA CULTURE MODERNE; Noyau de l' avant-garde tchèque.....	 107
5. POETISME ET CONSTRUCTIVISME.....	158
6. LES PÔLES D' INTERET DE L' AVANT-GARDE TCHEQUE A L' ETRANGER.....	 214
7. "NOVY DUM" (La maison nouvelle), Brno 1928.....	279
8. LA MAISON INDIVIDUELLE, UN SUJET TABOU?.....	297
9. "MAISON - COMMUNE", UN MODELE THEORIQUE.....	315
10. "LEVA FRONTA" (Front de la Gauche).....	325
11. LES CONDITIONS DE LA PRATIQUE.....	341
12. LES HABITATIONS SOCIALES.....	361
 Les années 30.....	 394
13. UNE MISE AU POINT DU FONCTIONNALISME.....	399
 Les dates.....	 433
 Les noms.....	 436
 Bibliographie.....	 445

"LES ARCHITECTES DE LA NATION INCONNUE"

Karel HONZIK, 1963

"A l' époque où, de Moscou à Paris, l' Europe explorait les voies de la nouvelle architecture de nombreuses revues étrangères publiaient les projets de nos jeunes architectes. Le mérite en revint d' abord à Karel TEIGE qui, le premier, prit l' initiative d' envoyer leurs projets aux différentes publications paraissant dans les grands centres culturels européens. Ainsi les revues hollandaises et allemandes publient dès 1923 les projets puristes. Ensuite ce sont les rédactions qui d' elles mêmes se mettent à présenter l' architecture moderne tchèque.

Il est vrai que nous disposions, dans les années trente, d' une avance certaine, le fonctionnalisme ne commençait-il pas seulement à poindre dans des pays européens comme la Suède et l' Angleterre ou même en Amérique.

Il est toujours délicat de revendiquer en tant qu' individu ou en tant que nation, une quelconque suprématie, cette revendication fût-elle justifiée. Et pourtant Josef GOČÁR, on l' a souvent souligné, n' a-t-il pas utilisé le "mur-rideau" dans la maison Wenke dix ans avant que Le CORBUSIER proclame le principe fondement de toute architecture nouvelle? KITTRICH et HANNAUER expérimentent une maison de verre climatisée et chauffée, et leur projet est publié dans l' Architecture d' Aujourd'hui en même temps que celui de Le CORBUSIER. Les centres commerciaux exclusivement réservés à la circulation piétonnière est un problème actuel.

Dès 1938 j' avais proposé des solutions présentées aux membres de la R.I.A. (Réunion Internationale des Architectes). La revue Keystone en publiait une partie en 1947 sous le titre "The habitable town". Il est regrettable que l' on a pas invité nos jeunes architectes à participer à des manifestations telles que l' exposition du Werkbund en 1927 à Stuttgart. Karel TEIGE s' efforça, je m' en souviens, de mettre J. KREJCAR en avant sans succès. Du même pour l' exposition du Werkbund à Vienne en 1932, il n' y a pas un seul invité tchèque parmi la trentaine d' architectes étrangers. Pourquoi cette discrimination alors que dès 1923 des architectes tchèques participent à l' exposition du Bauhaus?

La seule explication est qu' à l' époque du plein épanouissement de l' internationalisme les membres, progressistes pourtant, des différents comités d' organisation n' accueillent pas les tchèques à bras ouverts, car ils ne voient pas la nécessité de s' occuper encore d' une nouvelle nation si petite et perdue au milieu de l' Europe.

J' ai été souvent confronté à cette attitude. La Tchécoslovaquie était la plupart du temps considérée comme une nation artificiellement créée au coeur de "l' espace vital" allemand. Même les Français nous confondaient fréquemment avec les gitans: "Ah, ces bohémiens!".

Cette ignorance dans laquelle on tenait cette petite nation culminera en 1938 à Munich dans la déclaration méprisante de Monsieur CHAMBERLAIN proclamant, en secouant son parapluie, que nous n' étions qu' une "ethnie perdue dans le brouillard de l' Europe centrale"

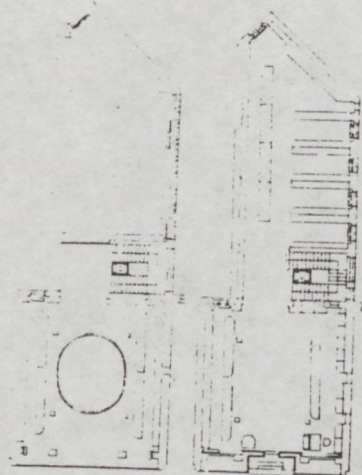
Choisir de placer ce texte en avant-propos de ce travail c' est révéler son ambition.

Il veut élargir le regard habituellement porté sur la modernité européenne en y intégrant "ces architectes de la nation inconnue".

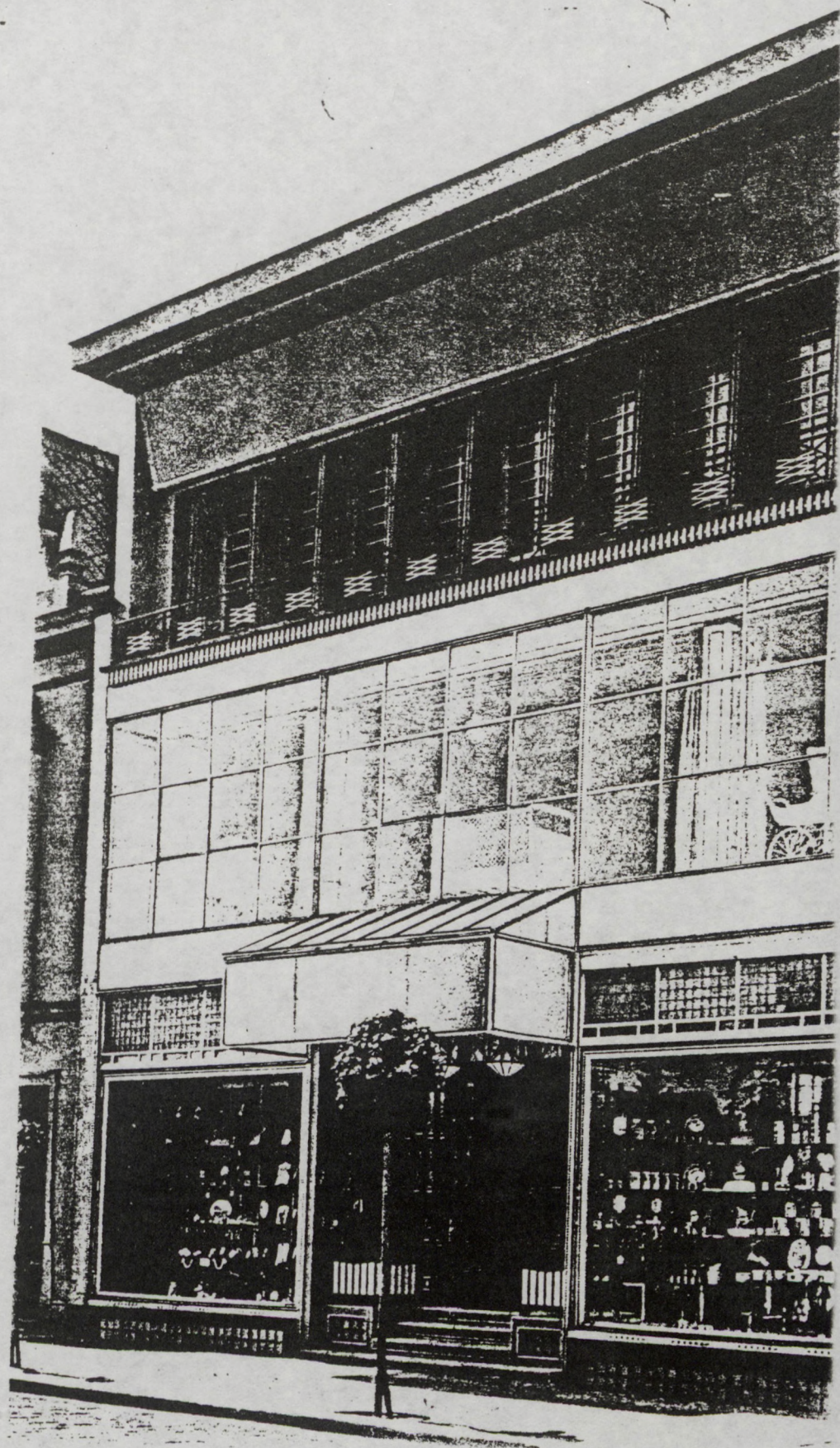
Il s'agit donc de dégager la spécificité et l'originalité de son avant-garde. Originalité d'un mouvement qui ne compte pas seulement sur ses personnalités mais qui fonde ses manifestations sur une plate-forme idéologique cohérente.

Spécificité d'une approche théorique des questions de la modernité quand au début des années vingt le débat architectural s'insère dans le débat philosophique sur les problèmes d'établissement d'une esthétique.

Prégnance enfin du rapport théorie/pratique dont la dialectique détermine l'évolution du mouvement d'avant-garde et dont l'étude nous amène à mettre en évidence les conditions de réalisation du projet.



405, 406, 407
JAROMĚŘ, obchodní dům Wen-
keův, r. 1909, půdorysy (1:600)



Josef GOČÁR: Magasín WENKE à Jaroměř

La façade anticipe le mur-rideau

I. Les fondements de la modernité tchèque

Au XIXe siècle, la Bohême fait partie intégrante de l'Empire Austro-Hongrois. La politique centraliste de Vienne gouverne la vie du pays, n'agissant réellement que sur les secteurs culturel et politique. La Bohême se distingue par une croissance économique supérieure. En 1918, date de la dislocation de l'Empire, 80 % du secteur industriel couvre le territoire tchèque.

En 1848, l'échec de l'effort pour l'indépendance conjugué à une puissance accrue de la censure, marginalise le courant nationaliste.⁽¹⁾ Au fil des années, un déplacement s'opère, qui vise à substituer aux projets politiques un projet culturel dont la multiplicité des possibles est beaucoup plus difficile à contrôler. La problématique d'une identité nationale, ou ce qu'on a appelé "la question tchèque", revêt au XIXe siècle l'ampleur d'une recherche philosophique essentielle.

"La question tchèque" implique une double action : en même temps qu'elle dynamise la recherche artistique,

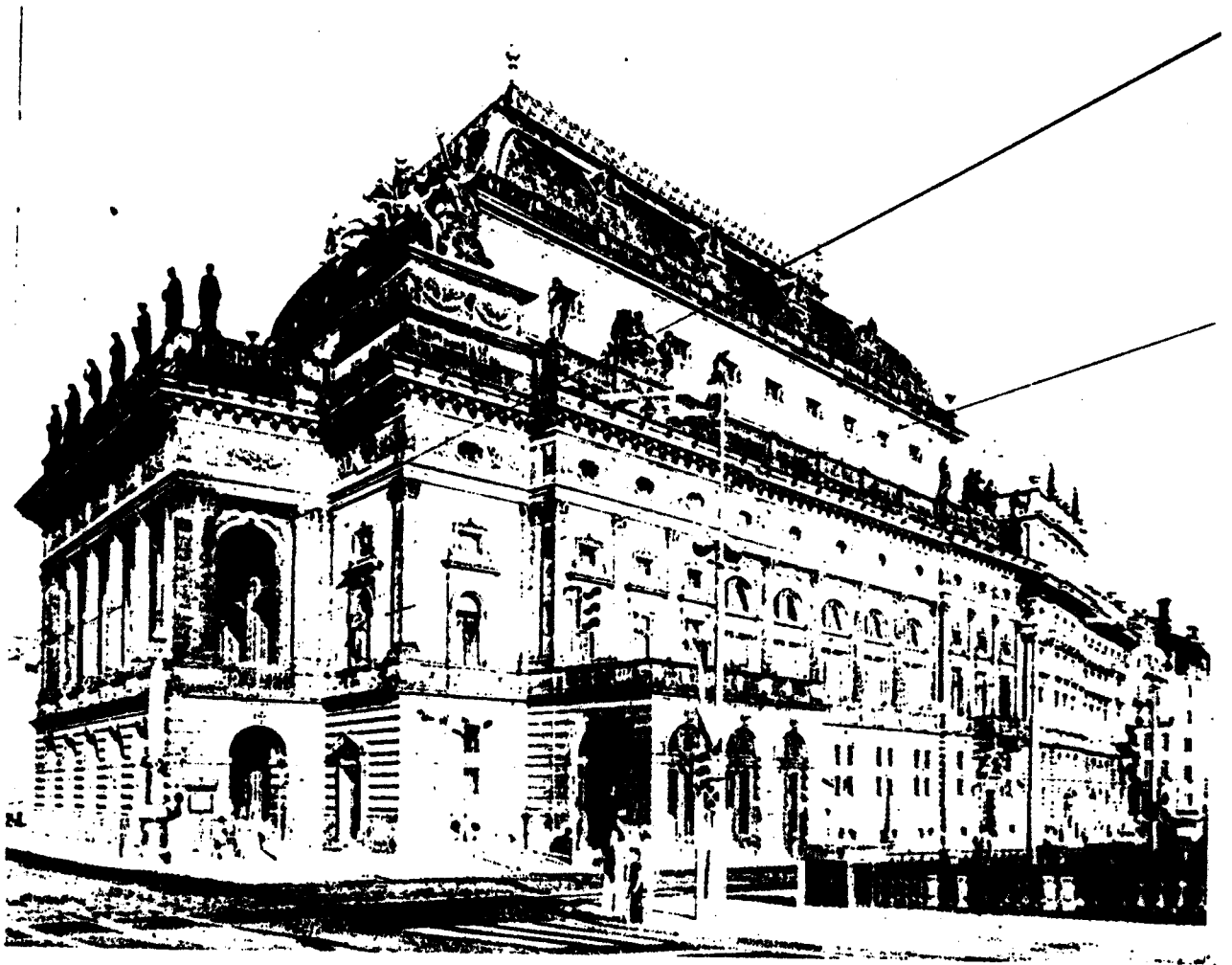
elle impose la définition d'une nouvelle éthique ; promouvoir le principe de l'identité nationale revient aussi bien à réaliser de progrès techniques et scientifiques qu'à instaurer les bases d'une culture nationale. Cette idée domine la pensée de l'élite intellectuelle et de la bourgeoisie nouvellement formée. La production littéraire de l'époque est révélatrice des nouvelles valeurs éthiques et politiques.⁽²⁾ Opérant dans la sphère politique, la culture prend un essor décisif et son évolution, très spécifique par rapport aux grandes nations européennes, trouve donc son point de départ dans un domaine qui n'est pas tout à fait le sien.

"Si la volonté d'individualiser a marqué la culture tchèque du XIXe siècle, il n'en demeure pas moins que l'idée de l'artiste dévoué à sa nation la dominait. Secouer les gens et former leur conscience était la raison d'être du mouvement fondé sur l'espoir d'une identité nationale." (3)

Elaborer une culture au service de la nation implique la mise en oeuvre de nouveaux concepts artistiques. Ainsi le concept qui domine la recherche de l'art moderne émerge d'un affrontement entre les promoteurs d'un art tchèque indépendant et ceux qui prônent son insertion dans la sphère culturelle d'une grande nation *"avant que les forces soient épuisées par un vain combat dont ne sortira que l'art d'une province"* comme l'écrit A. SOVA (4), éminent poète tchèque en 1895.

L'idée qu'il faut élaborer un art spécifique tchèque en se confrontant aux courants européens ayant fini par s'imposer, la génération des années 90, elle-même toute empreinte de culture européenne, se trouve alors face au paradoxe suivant : s'ouvrir sur l'Europe tout en oeuvrant pour la nation tchèque. Eveiller par la culture est le but essentiel des premières actions entreprises.

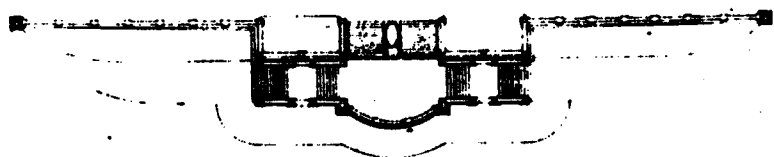
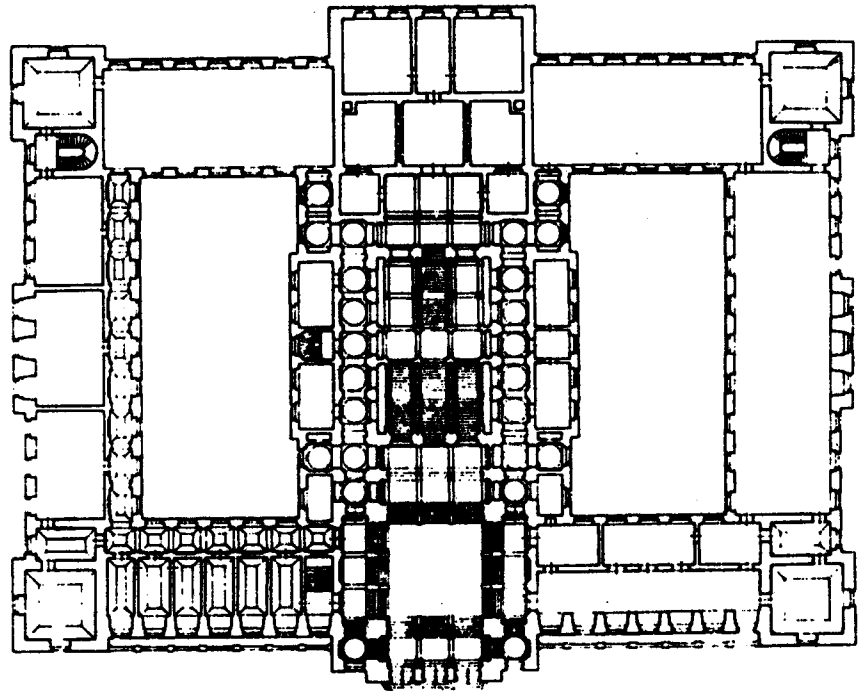
Ainsi, le centre de la vie culturelle des Tchèques, le Théâtre National construit dans le style Renaissance par les architectes Jozef SCHULZ et Jozef ZÍTEK, est financé par une collecte nationale.



Josef Zítka, Josef Schulz, Národní divadlo, 1868—83



Josef Schulz. Národní muzeum, 1885—90, fotografie Karla Bellmanna z r. 1895



0 10 20

*Josef Schulz.
půdorys Národního muzea*

Josef SCHULZ: Musée National à Prague

La référence stylistique aux origines de la civilisation occidentale rejoint la volonté, ici exprimée dans et par l'architecture, de participer à la renaissance de la nation tchèque. En effet, dès cette époque, le Théâtre National est unanimement considéré comme le monument premier de l'architecture tchèque. L'avant-garde des années 20 elle-même ne reviendra pas sur ce jugement. Cette lecture s'inscrit dans la logique du débat culturel qui opposait en Allemagne les partisans de "l'art allemand", qui s'identifie au gothique, aux tenants de l'art néo-renaissance. Les échos du débat "grande Allemagne" réveillent la conscience tchèque. (5)

L'ART TCHEQUE ?

La question d'un art nouveau se trouve donc dès le départ posée en terme de nationalisme. Essentielle dans le débat au tournant du siècle, elle ouvre la voie des recherches vers l'art populaire. Cette problématique aura des conséquences sur la définition de la modernité qui implique nécessairement la définition d'une tradition nationale, jusque là absente.

A la fin du XIXe siècle, avec la percée du progrès technique, la Bohême est devenue la partie la plus industrialisée de l'Empire Austro-Hongrois, ce qui ne fait qu'accroître le rôle de la bourgeoisie tchèque naissante. Cette nouvelle classe, consciente de ses origines tchèques, cherche des modèles culturels. L'importance relative des architectures populaires et officielles fait l'objet d'un

changement décisif au XIXe siècle. Désormais, à la mise en valeur idéologique de l'architecture populaire, on associa la notion de l'architecture traditionnelle. Il s'agit d'une démarche conceptuelle décisive pour la mise en place de l'art lié au nationalisme naissant car c'est l'art populaire qui fournira les références à la recherche de la modernité, même si la référence à une architecture savante, celle de la Renaissance, dans la pratique architecturale quotidienne, s'affirme elle aussi fondatrice de la nouvelle tradition tchèque.

Les expositions intitulées "JUBILEJNÍ-ZEMSKÁ" 1891 (6) et "NAROPISNÍ" 1895 (Ethnologique), deux événements de premier ordre, dégagent la nouvelle tendance : PROPAGER L'ART POPULAIRE DES PAYS TCHEQUE ET SLOVAQUE RESTÉ JUSQUE LA DANS L'OMBRE.

" RATTRAPER L'EUROPE "

Dans les oeuvres des protagonistes des courants les plus progressistes, J. VRCHLICKÝ, J. SLAVÍČEK, et J. PREISLER, la référence à l'art populaire se superpose sans contradiction aucune à l'idée d'une ouverture à l'Europe. Signé entre autres par ces 3 éminentes personnalités de la vie culturelle tchèque - le premier est poète, les 2 autres sont peintres -, le Manifeste de la Modernité tchèque, datant de 1894, est très significatif de l'effort vers un style nouveau.

Toutefois, cette élite intellectuelle est consciente que l'idée d'un art national (voire l'ambition d'en faire "l'art tchèque") assimilant les préoccupations idéologiques

et politiques étrangères aux recherches formelles, comporte en soi le danger d'une médiocrité artistique. Obsédé par ce problème (nommé "malédiction de la médiocrité" (7)), on cherche, dans le débat de l'époque, à cerner les raisons de la stagnation de l'art contemporain. Serait-ce le compromis entre éthique et esthétique qui porterait la responsabilité de cette médiocrité?, suggère cette élite. En effet, pour celle-ci, *"il y a pire que la disparition d'une nation, c'est la malédiction de la médiocrité"*. (8)

C'est dans ce sens que l'on peut comprendre la volonté de confrontation avec l'Europe, l'effort de rapporter, de raccorder l'objet de la recherche au contexte européen. Le sens donné à l'effort d'une ouverture vers l'Europe prend une valeur essentielle au moment où l'avant-garde des années vingt définira son concept de l'art international. Il n'en demeure pas moins que ses prémisses sont fournies par le concept de l'art national tout à la fois objet de recherche et d'autodétermination de l'élite progressiste. La notion d'avant-garde sociale et artistique propulsée dans les années 20 par les protagonistes eux-mêmes viendra s'y greffer en toute logique.

"C'est pour nous-mêmes qu'on a besoin de construire notre culture et non pour le progrès général. Chaque nation forte et saine, soucieuse de son éducation, a son art et sa science nationales ; ils ne peuvent pas être (l'art et la science) ceux des autres."

conclut F.X. ŠALDA, un des critiques les plus influents du début du siècle (9)

En définitive, l'idée d'un art national implique un nouveau type de rapport à l'Europe.

"Rattraper l'Europe" est le mot d'ordre lancé au tournant du siècle. Sur le plan international, les Tchèques se présentent pour la première fois en tant que nation à l'Exposition Universelle de 1900 à Paris. La prise de conscience nationale dynamisera désormais la recherche artistique.

* * *



Vojtech HYNAIS: Affiche d' exposition, 1895

Notes

1. Voir les œuvres de F. PALACKÝ, historien et de J. NERUDA, écrivain, illustratifs de la situation à cette époque.

2. C' est Hugo Gordon SCHAUER (1862-1892), journaliste éminent, qui défend l' idée de cohabitation, si ce n' est d' identification avec les grandes nations, en l' occurrence avec les Allemands. "*Vaut-il la peine de s' efforcer à maintenir l' isolation? Dépenser autant d' énergie, rien que pour écrire et lire en tchèque*". Exposée en 1886 dans Cas et Narodní Listy, deux journaux essentiels à la vie nationale tchèque, cette idée suscite un débat très vif qui ne finira qu' au moment où l' Etat tchécoslovaque sera proclamé (28.10.1918). La réaction du philosophe T.G. MASARYK, futur premier président de la république, est une des plus significatives. MASARYK refuse l' idée de H.G. SCHAUER et propose de former une identité tchèque. Ceci est le fond du nationalisme moderne développé en particulier par les artistes et philosophes de la génération arrivée au tournant du siècle.

Pour ce qui concerne l' architecture les textes de H.G. SCHAUER sont doublement intéressants; son idée de rapprochement avec les grandes nations comporte en soi la vision nouvelle de l' évolution économique et sociale. Pour la première fois dans le contexte tchèque l' architecture est mise en rapport avec le progrès technique, qui d' après H.G. SCHAUER, est le fondement de la modernité architecturale.

La pensée de H.G. SCHAUER est une référence pour les architectes de l' avant-garde. Encore en 1934 il est cité par J. VOŽENÍLEK, protagoniste de ce mouvement, comme référence fondamentale de la conception nouvelle de l' architecture. Voir Stavba, XII, p. 166.

3. V.V. ŠTECH: "Dohady a jistoty", Praha, 1967.

4. Antonin SOVA: "Zlomená duše", poème, réédité en 1937.

5. Les partisans de la néo-rennaissance sont A. WIEHL, J.KOULA, O. POLÍVKA. Encore en 1909 au concours pour l' agrandissement de l' Hôtel de Ville à Prague, le projet de A. WIEHL en style neo-rennaissance obtient le premier prix, tandis que le projet cubiste de J. GOCAR, résolument nouveau dans son rapport avec le monument qu' est l' Hôtel de Ville, ne rapporte que le deuxième prix.

6. Auteur du concept est A. WIEHL, et son collaborateur J.KOULA (élève de Th. HANSEN à l' Académie des Beaux Arts à Vienne). A. WIEHL fournit aussi les projets des pavillons de l' Ecole des Beaux Arts, de Živnobanka (la banque tchèque la plus puissante), de la poste, ainsi que le projet à l' accent nationaliste de "la maison traditionnelle tchèque".

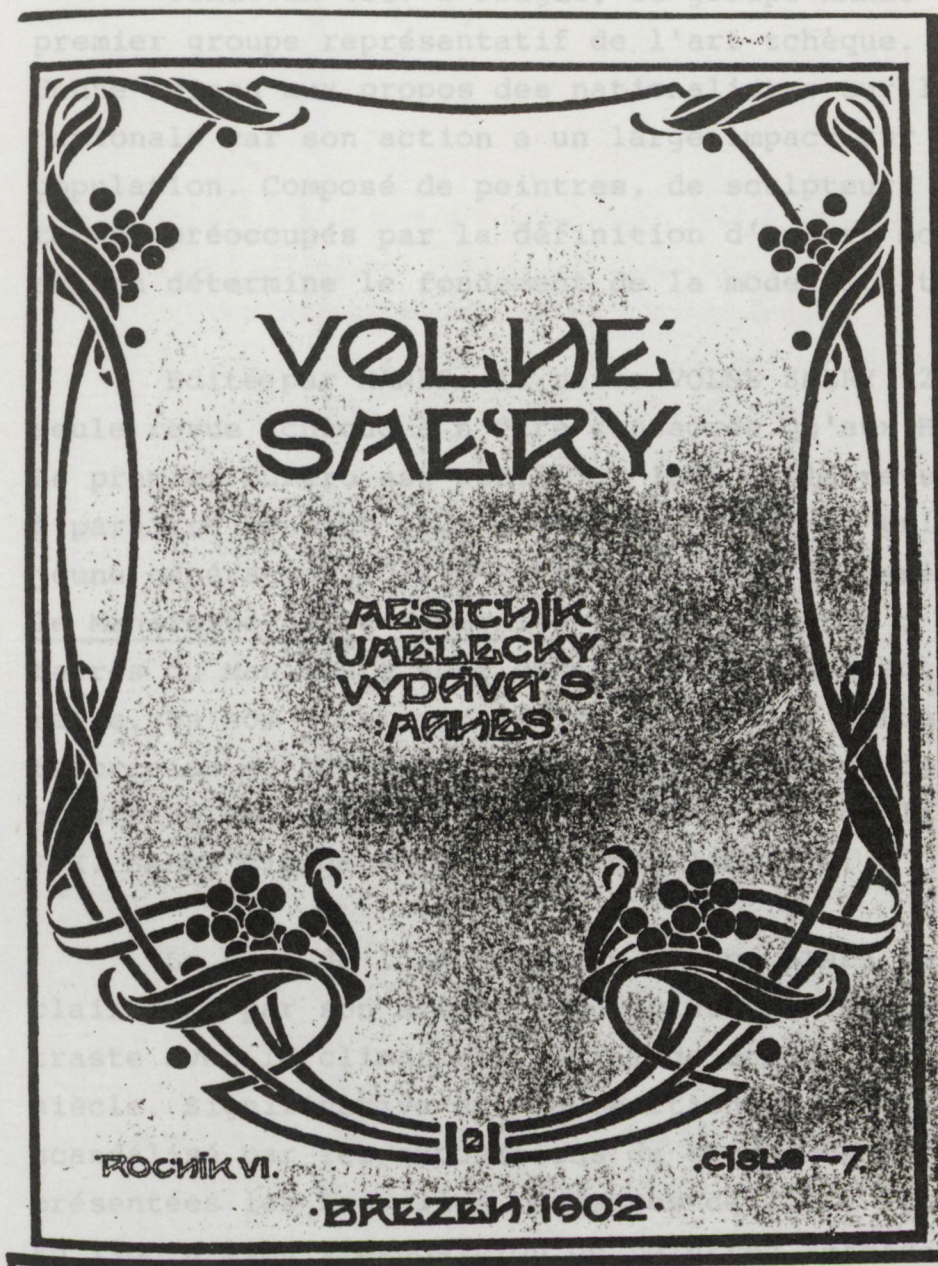
7. En 1897 L.K. HOFMAN publie un autre texte important sur ce même thème. Voir Orientace 1968, N° 5, p. 33.

8. Idem

9. F.X. ŠALDA: "Kritické projevy 1910-1911", 1956, pp.90-93.

10. C' est J. VRCHLICKÝ, poète, qui lance ce mot d' ordre, par ailleurs vite généralisé. Les protagonistes du modernisme M. JIRÁNEK, K.B. MADL, J. KOTĚRA s' alignent derrière J. VRCHLICKÝ.

Le groupe MĀNES



en 1902, celle de Auguste RODIN, et enfin en 1905, celle de Edward MUNCH dont l'impact est décisif sur les formulations des expressionnistes tchèques. Organisée en 1907, l'exposition du groupe expressionniste OSMA, nourri par ailleurs de lectures de DOSTOIEVSKY, P. NIETZCHE, WÖLFLIN, est le point de départ de l'art moderne.

Le groupe MÁNES

Fondé en 1887 à Prague, le groupe MANES (1) est le premier groupe représentatif de l'art tchèque. Sa création donne raison aux propos des nationalistes sur l'identité nationale car son action a un large impact sur toute la population. Composé de peintres, de sculpteurs et d'architectes préoccupés par la définition d'un art moderne, son action détermine le fondement de la modernité tchèque.

Editée par MÁNES, la revue VOLNÉ SMĚRY (2) est la seule revue tchèque à n'être consacrée qu'aux Beaux-Arts. Le premier numéro est publié en 1896 et la revue continue à paraître pendant plus de 50 ans. C'est la tribune de la jeune génération. Celle-ci s'était déjà déclarée dans le Manifeste de la Modernité Tchèque en 1894 ; les signataires du Manifeste sont des collaborateurs actifs de la revue. Un nom à relever est celui de F.X. ŠALDA (3), le théoricien de la littérature, dont la pensée influencera plusieurs générations dans leur recherche de la modernité. F.X. ŠALDA dirige VOLNÉ SMĚRY dès 1903. (4)

Le sens de l'activité du groupe MÁNES se définit clairement par son effort d'ouverture à l'Europe qui contraste avec le climat provincial de Prague au début du siècle. Significative est la réaction du public : il est scandalisé par les expositions du groupe MÁNES où sont présentées les nouvelles tendances de l'art contemporain. En 1900 a lieu l'exposition de peintres "décadents" russes en 1902, celle de Auguste RODIN, et enfin en 1905, celle de Edward MUNCH dont l'impact est décisif sur les formulations des expressionnistes tchèques. Organisée en 1907, l'exposition du groupe expressionniste OSMA, nourri par ailleurs de lectures de DOSTOIEVSKY, F. NIETZCHE, WÖLF LIN, est le point de départ de l'art moderne.

RECHERCHE DU STYLE

"Qu'il s'agisse d'une nouvelle poésie ou d'une nouvelle architecture, vous les reconnaîtrez immédiatement. Elles recherchent avant tout un nouveau langage expressif et formel et s'efforcent de constituer un nouveau style, conscientes qu'il n'existe pas encore.

Le style n'est rien d'autre que douleur, angoisse et passion organisées ; il est l'expression de la nécessité de l'époque et non de la coquetterie et de la spéculation." (5)

F.X. ŠALDA

En 1903, la revue publie le texte de F.X. ŠALDA intitulé "La beauté nouvelle". En insistant sur l'importance de la technique, F.X. ŠALDA définit une nouvelle esthétique de l'art : "La technique a créé un langage nouveau de formes sans avoir recours à la tradition" (5)

F.X. ŠALDA est ainsi l'un des premiers⁽⁶⁾ à établir le rapport entre la modernité artistique et le progrès technique. Une mise en rapport qui conduira, à Prague, vers l'élaboration d'une esthétique refusant l'idéalisme philosophique dont se réclament les expressionnistes.

Jan Kotěra (1871 - 1923)

Ces idées seront développées en architecture par Jan KOTĚRA. A ses débuts, Jan KOTĚRA sera très lié au groupe MÁNES et à la revue VOLNÉ SMĚRY. Sa conception représentera pour l'architecture tchèque un véritable coup de force qui, à terme, engendrera le rationalisme architectural sur lequel se fonde au début des années 10 la théorie de l'avant-garde architecturale tchèque.

"JAN KOTĚRA a donné l'exemple à l'architecture constructive et constructiviste", écrit en 1927 KAREL TEIGE. (7)

Né en 1871 de parents tchèques, Jan KOTĚRA arrive à Prague en 1898. Elève de Otto WAGNER de 1899 à 1897, il sera introduit dans le milieu tchèque par un article au titre symptomatique : "L'art d'avenir", publié par K.B. MÁDL dans la revue VOLNÉ SMĚRY. (8)

Devenu collaborateur de la revue la plus progressiste de l'époque, il en étend alors considérablement le champ d'investigations, faisant à l'architecture une place à côté des autres arts plastiques, et conférant à cette revue une dimension européenne.

Un autre élève de Otto WAGNER, Josép PLEČNIK (9), bien que d'origine slovène, s'installe à Prague où, comme J. KOTĚRA, il collabore à VOLNÉ SMĚRY.

JAN KOTĚRA : "O NOVÉM UMĚNÍ"

"SUR L'ART NOUVEAU"

(VOLNÉ SMĚRY - 1900)

Extraits

"... Pour nous éclairer la création de l'architecture et des arts qui lui sont proches, je les analyse en considérant l'espace, - c'est-à-dire son utilité en fonction des conditions et besoins locaux (climat, culture, moeurs...)-, en envisageant la construction de cet espace sous l'angle des moyens dont on dispose (matériaux et connaissance technique) et enfin, en prenant en compte l'embellissement et la décoration exécutés avec le goût que nous éprouvons pour le beau naturel. Cependant, par cette analyse, mon but n'est pas l'élaboration de critères de différenciation, mais la mise en évidence de points de vue permettant d'évaluer les fonctions de la conception. La conception de l'espace subit des changements causés par l'évolution des opinions et des moeurs et les nouvelles obligations qui s'imposent à l'artiste. Donc, il travaille les formes nouvelles tout en disposant des exploits techniques modernes, et il leur donne des contours précis comme s'ils jaillissaient de l'individualité de l'époque et du lieu. L'utilité, la construction et le lieu sont les forces motrices ; la forme, leur conséquence. La forme émerge de ces tiers déterminants sous l'action d'une volonté créatrice ; elle est formulée par quelques grandes individualités. La création architecturale a donc deux fonctions : en premier lieu, la conception de l'espace sur le plan de la construction, en second lieu, son embellissement. La première s'apparente en grande partie à la culture et à la science ; la deuxième dépend plus ou moins des capacités individuelles. Par conséquent, l'étape commune à tous les individus, conception de l'espace et construction, doit être le seul mobile du nouveau mouvement, la première étant la vérité même, la dernière, expression de la vérité... Chaque mouvement dont le point de départ n'est ni l'utilité, ni la construction ou le lieu, mais la forme, c'est-à-dire dont la naissance procède de la

recherche de la forme, est une utopie. On a pu le voir dans l'art du passé ou dans cet art qui est en train de disparaître. Ses prophètes - SCHINKEL, HANSEN, SEMPER, SCHMIDT - ont pris pour base la forme déjà existante (et souvent dans des lieux différents) et l'ont contrainte à son nouveau rôle et à la nouvelle construction."

* * *

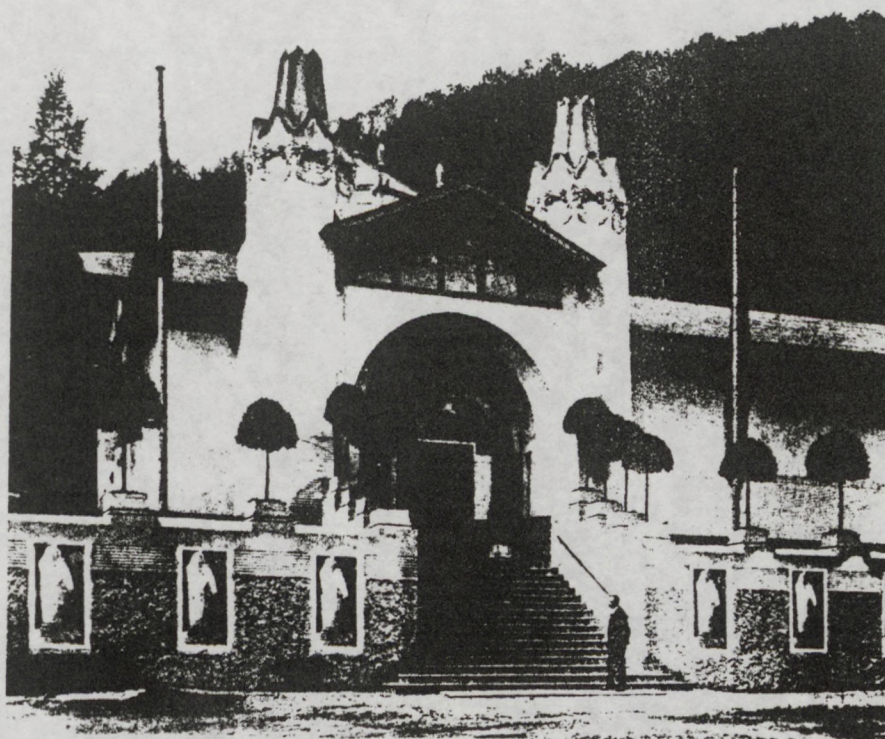
Jan KOTĚRA y parle de l'architecture en termes nouveaux. Refusant "les combinaisons archéologiques" sur lesquelles l'architecture du XIXe siècle est fondée, Jan KOTĚRA cherche à définir la conception d'une nouvelle architecture. "Nous voulons exprimer par la forme la construction de l'espace". Pour lui, la forme résultant de ce rapport est la vérité d'une architecture. Il traite la notion du lieu par rapport à la théorie de Otto WAGNER.

Ceci n'est pas surprenant dans le contexte culturel tchèque où la recherche de la spécificité d'un art populaire tchèque (10) amène l'élite progressiste à se situer en refusant le centralisme de la monarchie Austro-Hongroise. Or, Jan KOTĚRA introduit la notion de lieu en la précisant par des données d'ordre topologique, géographique et culturel, ce qui est nouveau à cette époque. En effet, on commence également à s'intéresser à la protection des monuments historiques. Pourrait-on faire le rapprochement avec l'idée de Max DVORAK de protéger un monument dans ses relations avec l'environnement, sachant que Jan KOTĚRA est le cousin de ce dernier ? (11)

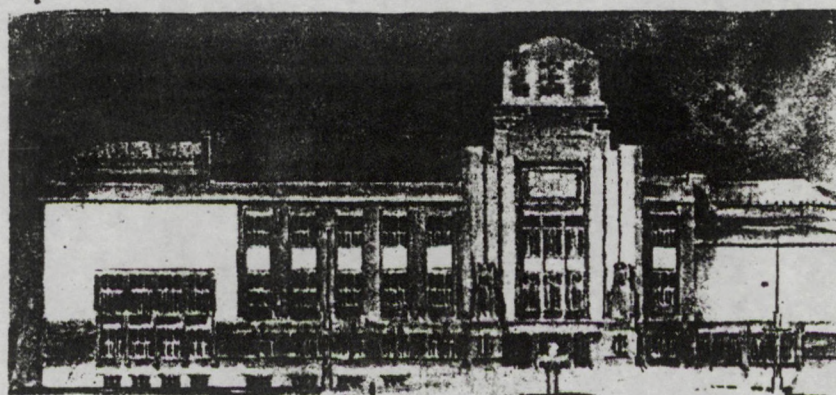
Jan Kotěra, průčelí
Peterkova domu v Praze
na Václavském náměstí, 1899



Jan KOTĚRA: maison Peterka à Prague, 1899



Jan KOTĚRA: Pavillon Mánes, 1902



Jan KOTĚRA: Musée Hradec Králové, 1906

Jan KOTĚRA écarte le point de vue des "conservateurs de l'art populaire tchèque" qui préconisent un revival' donc une simple imitation. Toutefois, il exploite les formes de l'architecture populaire en les mettant en rapport avec leur lieu de naissance.⁽¹²⁾ Ces formes sont pour lui les exemples de la vérité architecturale comme par ailleurs l'architecture grecque, elle aussi parfaitement adaptée à sa fonction et au lieu : "En raisonnant par notre art populaire, j'apprendrai quelle est notre construction, quels sont les matériaux de chez nous pour créer une forme qui sera alors la nôtre." (13)

Mais Jan KOTĚRA reste isolé dans sa recherche : "KOTĚRA était considéré comme un étranger à Prague, et de plus, l'impact de son oeuvre s'est perdu sous la nouvelle vague de l'historicisme avenant" (14), comme l'écrivira, après sa mort en 1923, un des architectes de l'avant-garde tchèque, J. ŘÍHA

La solitude de Jan KOTĚRA sur le plan conceptuel est d'autant plus significative du conservatisme persistant que les idées de son professeur Otto WAGNER, ne sont, elles, pas inconnues à Prague, de même que les idées de Gottfried SEMPER auxquelles Otto WAGNER faisait référence.

La pensée de G. SEMPER a fait l'objet de deux études importantes. En 1903, paraît "LE CATECHISME D'ESTHETIQUE" qui met en avant le matérialisme de G. SEMPER et en 1905, O HOSTINSKÝ, éminent professeur à l'Université de Prague, publie "LA PENSEE ESTHETIQUE DE Gottfried SEMPER". Si les écrits de O. WAGNER ne paraissent en tchèque qu'en 1910 (15), ses éditions en allemand sont cependant bien connues dans le milieu culturel tchèque, comme on peut en

juger d'après la préface de Zdeňek WIRTH à cette première édition tchèque :

"L'oeuvre de WAGNER marque aujourd'hui un tournant dans l'histoire alors que le progrès en architecture a dépassé ou développé un certain dogmatisme de l'auteur sur le plan du matériau et de la construction ainsi que sur le plan esthétique ; aussi, les détails améliorés par l'auteur dans les éditions suivantes importent peu. Alors, j'ai décidé de ne pas attendre la nouvelle édition allemande et d'insérer l'ouvrage d'O. WAGNER dans le plan d'édition." (16)

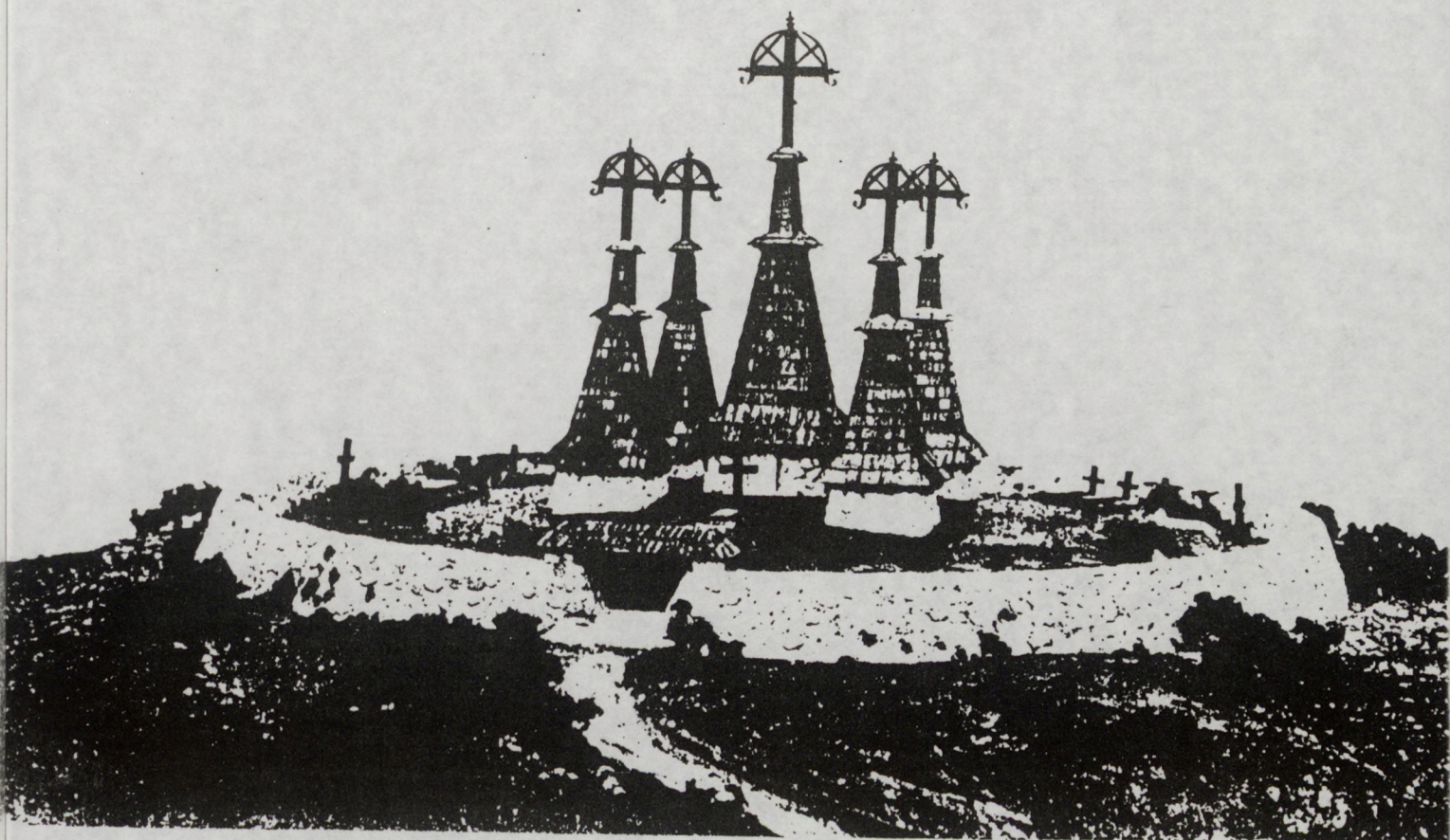
Seul Dušan JURKOVIČ (17) se rapproche de Jan KOTĚRA. Son architecture, qui prend place entre 1901 et 1914, s'inspire de l'architecture populaire tchèque et slovaque dans le sens indiqué par Jan KOTĚRA dans ses réflexions. Sans s'arrêter à l'imitation, comme on fait souvent à cette époque, JURKOVIČ s'appuie sur la logique constructive des maisons en bois du XIXe siècle, révélées à l'Exposition Ethnologique. Le bois, présenté dans cette exposition comme le matériau prépondérant de l'architecture populaire, serait le matériau privilégié des architectes. A la recherche de la spécificité des formes nationales, l'oeuvre de D. JURKOVIČ en est un des meilleurs exemples.

* * *

UMĚNÍ A ŘEMESLA
POŘADATEL ZD. WIRTH
OTTO WAGNER
MODERNÍ ARCHITEKTURA

PRAHA, JAN LAICHTER 1910

Otto WAGNER: "L' architecture moderne"



▲ 420

RATUNDA u Regetówa pod Javorzinkou v Haliči, vojenský cintorin
1917

Dusan JURKOVIČ: cimetière militaire, 1917

LA DIFFERENCE

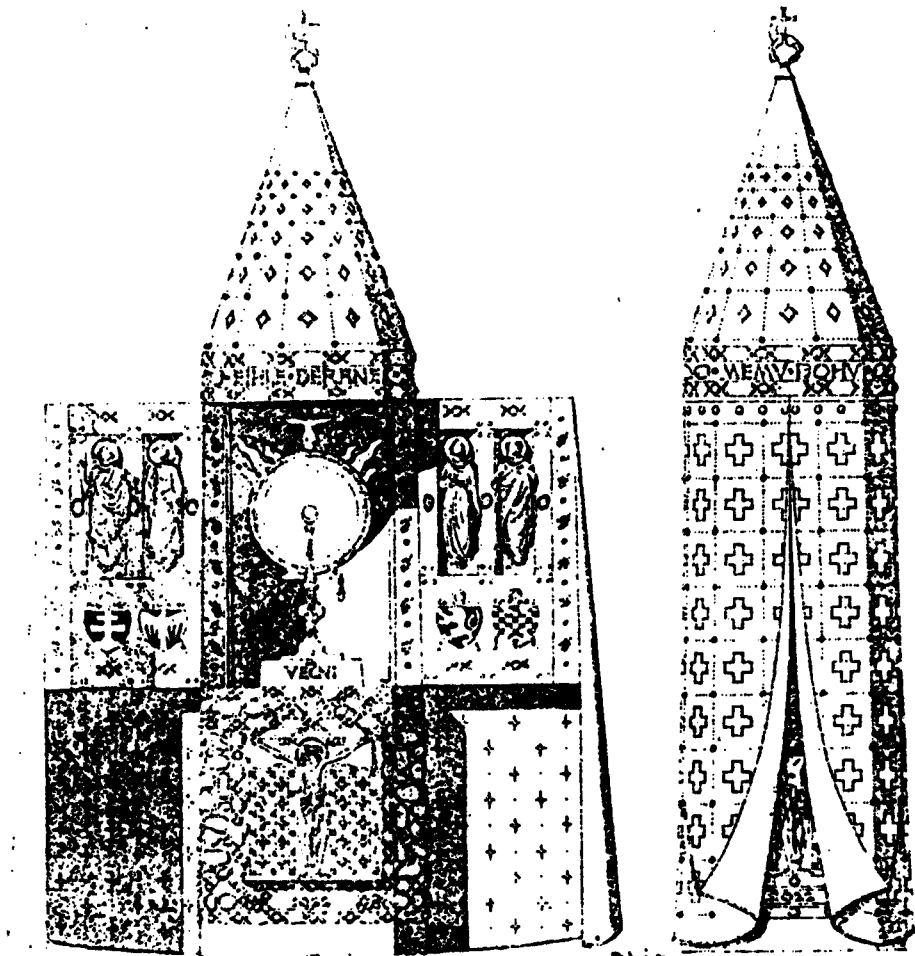
A l'époque où se forme la pensée moderne, Jan KOTĚRA n'est pas le seul élève de O. WAGNER travaillant à Prague. On a déjà évoqué l'activité de Josip PLEČNIK proche de KOTĚRA, et qui d'ailleurs le remplacera comme professeur à l'Ecole des Arts Appliqués.

"L'oeuvre viennoise de Josip PLEČNIK ne frappe pas par son radicalisme de conception qui suscitera une large initiative de la recherche ; toutefois, ses valeurs sont indéniables." (18)

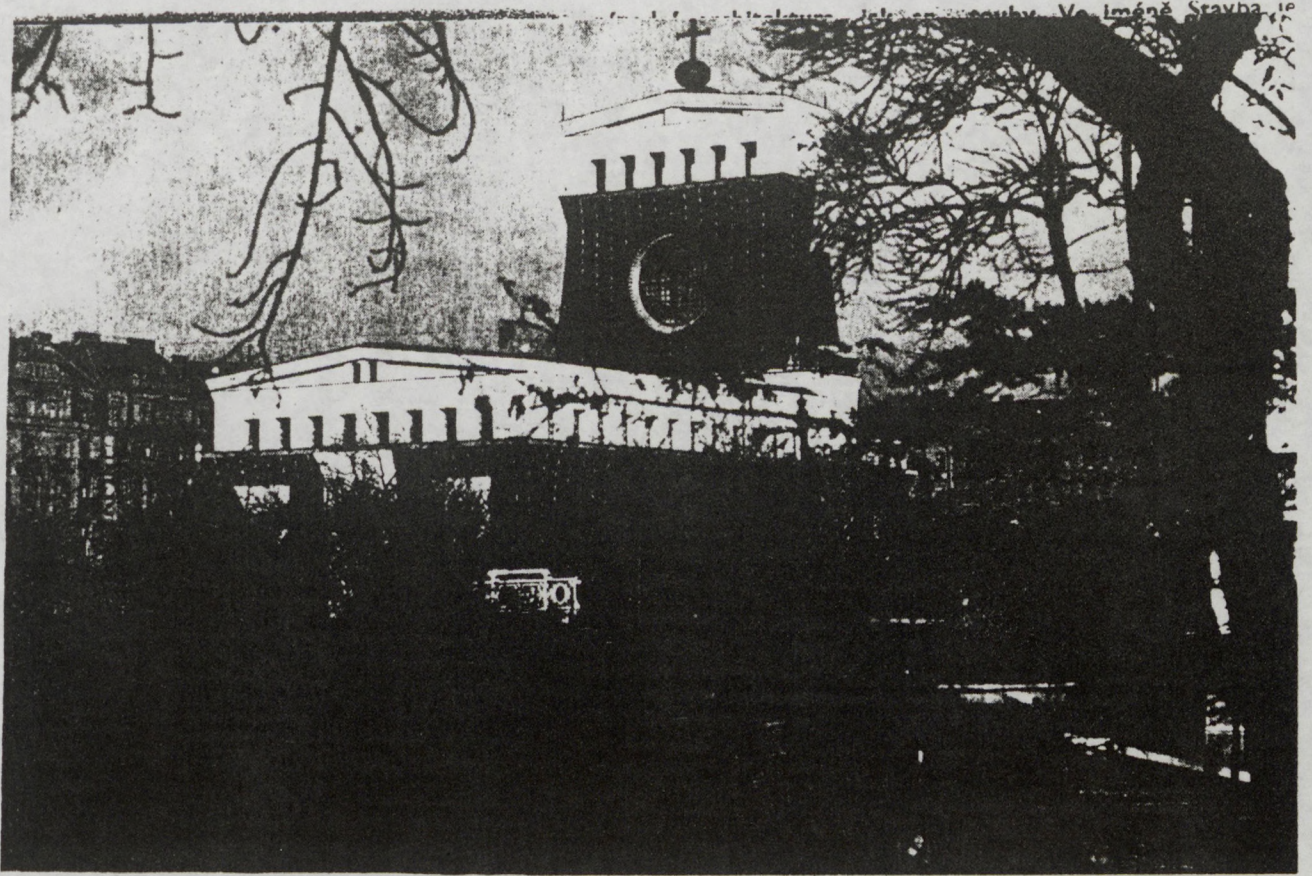
Toutefois, J. PLEČNIK tout aux travaux d'aménagement du Château HRADČANY (18) destiné à devenir la résidence du Président, n'intervient qu'à travers son enseignement. Mais aux yeux de la nouvelle génération, l'oeuvre de J. PLEČNIK n'apporte pas autant d'idées nouvelles que le rationalisme de KOTĚRA.

"Les autres élèves de O. WAGNER occupant des places importantes à Prague ont apporté la nouveauté conçue comme réaction aux courants de l'époque, tandis que Jan KOTĚRA a apporté la libération." (19)-

La distinction entre la nouveauté et la libération que fait J.K. RÍHA éclaire bien la position avant-gardiste de Jan KOTĚRA. Tandis que Antonín ENGEL, autre élève de O. WAGNER, nommé à la demande des élèves professeur à la Faculté d'Architecture, se révèle l'adversaire le plus



Josef Plečnik: Tabernákl pro Vyšehrad. 1922.



J. PLEČNIK, 1' eglise à Prague-Vinohrady, 1928 - 1932

farouche de toute tentative d'une architecture nouvelle, d'après un de ses anciens étudiants, Karel HONZÍK, protagoniste de l'avant-garde tchèque. (20)

"Dans un rôle charnière, Jan KOTĚRA, l'initiateur de la nouvelle architecture à l'âge de 30 ans, a dépassé, par son esprit noble et ouvert sur le monde, les intentions de sa génération. Son travail se range à côté de celui de F.L. WRIGHT, P. BEHRENS et A. PÉRET." (21)

Solitaire dans le milieu architectural de son époque, Jan KOTĚRA est le point de départ d'une réflexion rationaliste dans le débat architectural, d'une approche décisive pour l'évolution de l'architecture moderne tchèque.

En 1929, Karel TEIGE, le théoricien de l'avant-garde écrira : *"Jan KOTĚRA et F.X. ŠALDA ont déterminé l'axe d'évolution de la modernité tchèque."* (22)

XXXXXXXXXX



"Construite à l' époque où la solution des façades tourmente l' esprit des architectes, la maison Urbanek donne l' exemple d' une façade dépourvue de décoration; Jan KOTĚRA refuse l' ornementation qui n' avait pas de justification constructive".

J.K. ŘÍHA, Stavba II, N°2, p. 3

Notes

1. Les protagonistes du groupe sont F. BÍLEK, J. PREISLER, A. SLAVÍČEK, S. SUCHARDA, L. ŠALOUN, M. ŠVABINSKÝ. La première exposition date de 1898. Voir Volné Směry II, 1898.
2. Sur le plan européen la revue Volné Směry veut se ranger à côté de la revue progressiste allemande Die Jugend, fondée peu de temps avant à Munich.
3. F.X. ŠALDA (1867-1937), écrivain et fondateur de la critique moderne tchèque, "*initiateur et chef de file du courant progressiste*" écrit K. TEIGE dans Kmen I, N° 12, 1927.
4. Rédaction avec Jan KOTĚRA, Jan PREISLER, Stanislav SUCHARDA, František BÍLEK.
5. Volné Směry, VII, 1903, pp. 169-181. En 1905 édité avec d' autres textes de F.X. SALDA sous le titre "Boje pro zítřek" (Les combats pour demain).
6. A côté de H.G. SCHAUER, qui à plusieurs reprises relève l' importance du rapport architecture/progrès technique.
7. Karel TEIGE: "Vůdce české moderny" (Leader de la modernité tchèque) dans Kmen I, N° 12, réédité dans K. TEIGE I, p. 248.
8. K.B. MADL: "Příchozí umění", Volné Směry, 1899, p. 117.
9. Les élèves d' O. WAGNER, nommés professeurs dans différentes écoles d' architecture à Prague sont J. KOTĚRA, A. ENGEL, P. JANÁK, J. PLEČNIK.

10. Cette recherche conditionne la mise en place de l' "Art Nouveau", venu de Vienne. Représentatifs sont les œuvres de O. POLIVKA, A. ČENSKÝ, J. KOULA, D. JURKOVIČ, A. WIEHL (dans sa dernière phase) et les premières œuvres de J. KOTERA (pavillon de Manes, 1902).

11. J. ŠUSTA: "Mladá léta učnovska a vandrovní", p. 346-347. Voir J. WERSTADT dans Orientace, 1968, N° 5, p. 34.

12. Chez J. KOTĚRA une idée qui spécifie le concept de l' "Art Nouveau".

13. J. KOTĚRA: "O novém umění", Volné směry IV, 1900, p. 192.

14. Jan ŘÍHA: "Za Janem Koterou", Stavba II, N° 2, p. 29.

15. O. WAGNER: "Moderní architektura", Praha, Jan Laichter 1910, traduit par J. ZAKREJS.

16. Idem ref. 15, Avertissement aux lecteurs, écrit par Z. WIRTH.

17. Dušan JURKOVIČ (1868-1947) - Etudes en architecture à Vienne. Son intérêt pour l' architecture populaire se manifeste très tôt. En 1895, à l' Exposition Ethnologique, il présente une reconstruction du village morave et de la maison de Slovaquie Centrale. Son œuvre la plus importante est la station balnéaire Luhačovice(1902).

Après la première guerre les éléments de l' architecture populaire font partie intégrante de la conception du monument sur laquelle se polarisera le travail de D. JURKOVIČ. En Slovaquie sa conception ouvre la voie à la modernité.

18. En 1928-1932 J. PLEČNÍK construit à Prague un autre bâtiment important, l' église de Saint-Georges.

Voir "60 ans de J. Plecnik" dans Volné Smery XXIX, 1932, p. 114, signé SA.

19. J. ŘÍHA, Stavba II, N° 2.

20. K. HONZÍK: "Ze života avantgardy", Praha, ČS Spisovatel, 1963, p. 10.

La candidature de A. ENGEL était appuyée par SPA (Association des Etudiants).

21. Jaromír KREJCAR, Stavba II, N° 2, p. 82.

22. Idem ref. 7...p. 249.



Jan KOTĚRA : Musée KRADEC KRÁLOVÉ - 1906

C'est à Hradec Kralové que Jan KOTĚRA réalise son projet le plus important, le Musée de la ville. Pour la génération suivante, c'est une leçon de modernité : "opposée à l'idéal classique", la composition est asymétrique; la beauté de ce bâtiment se fonde sur l'accord parfait entre la forme et la fonction utilitaire. J. KOTĚRA conçoit le Musée en rapport avec l'espace environnant ; son projet met en avant l'idée d'une place dont la disposition est déterminée par l'accès monumental, au Musée. Ouvert à la nouveauté, le maire de Hradec Kralové F. ULRICH appuie le projet de KOTĚRA.

UNE POLITIQUE URBAINE COHÉRENTE

Dès la fin du XIXe siècle, la municipalité de Hradec Kralové poursuit sa politique de construction de façon cohérente. En 1889, après que les terrains de fortifications furent achetés par la ville, le premier concours urbanistique, avec participation étrangère, a lieu. La contribution de J. KOTĚRA ne fait qu'affirmer la stratégie de la municipalité de Hradec Kralové. Entre 1920 et 1930, la ville connaît, avec l'implantation des industries, un grand essor sur le plan de la construction ; le nombre des habitants passe de 13 000 à 20 000.

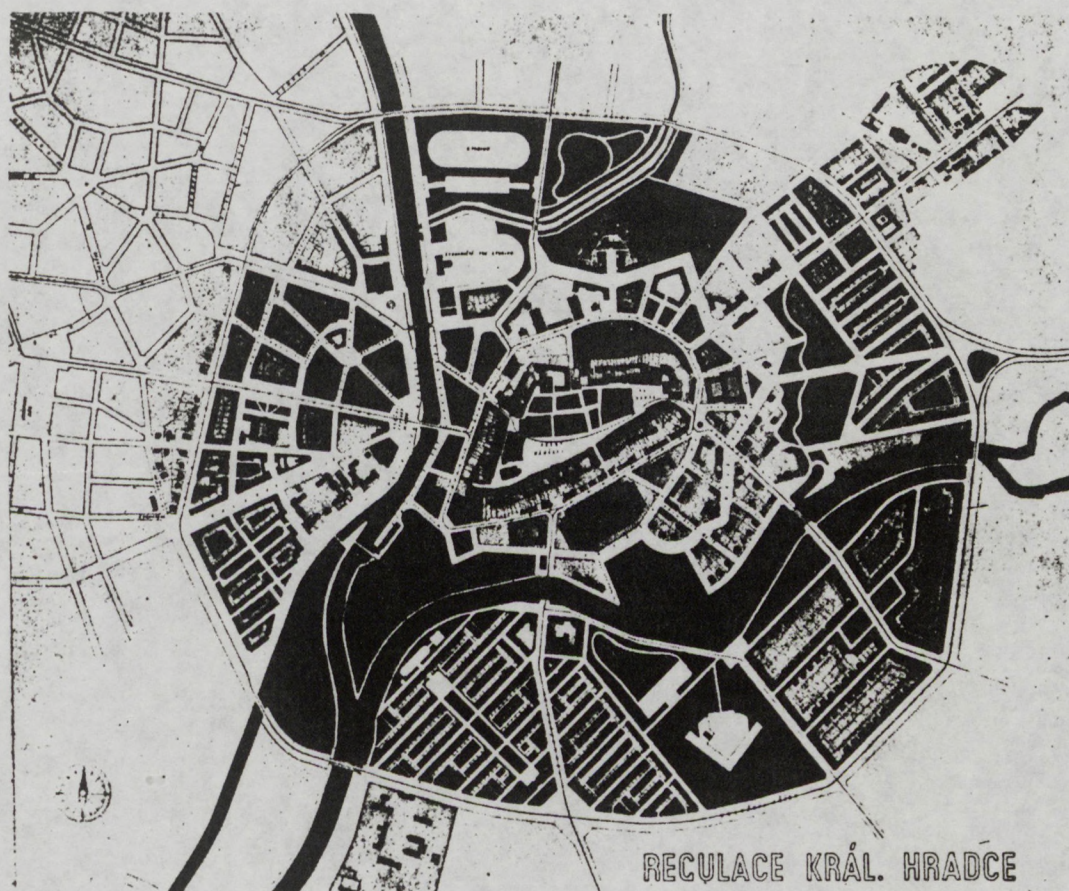
A la suite de J. KOTĚRA, c'est son élève, Jozef GOČÁR qui assure le relais, chargé par la municipalité d'élaborer un plan d'aménagement en 1924. GOČÁR propose une solution originale, tout en se fondant sur le projet lauréat de 1911 (LIŠKA - REICHL). L'idée de deux centres urbains prend des formes précises dans la conception de J. GOČÁR : une place monumentale hiérarchise le système des voies radiales. GOČÁR crée un nouveau centre de la

ville pour seconder l'ancien qui se situe dans la partie historique. Il importe de souligner cette conception de l'espace urbain hiérarchisé, mise en avant au moment où la théorie de l'avant-garde prônant le rationalisme, anticipe le plan libre et la séparation des différentes fonctions en zones.

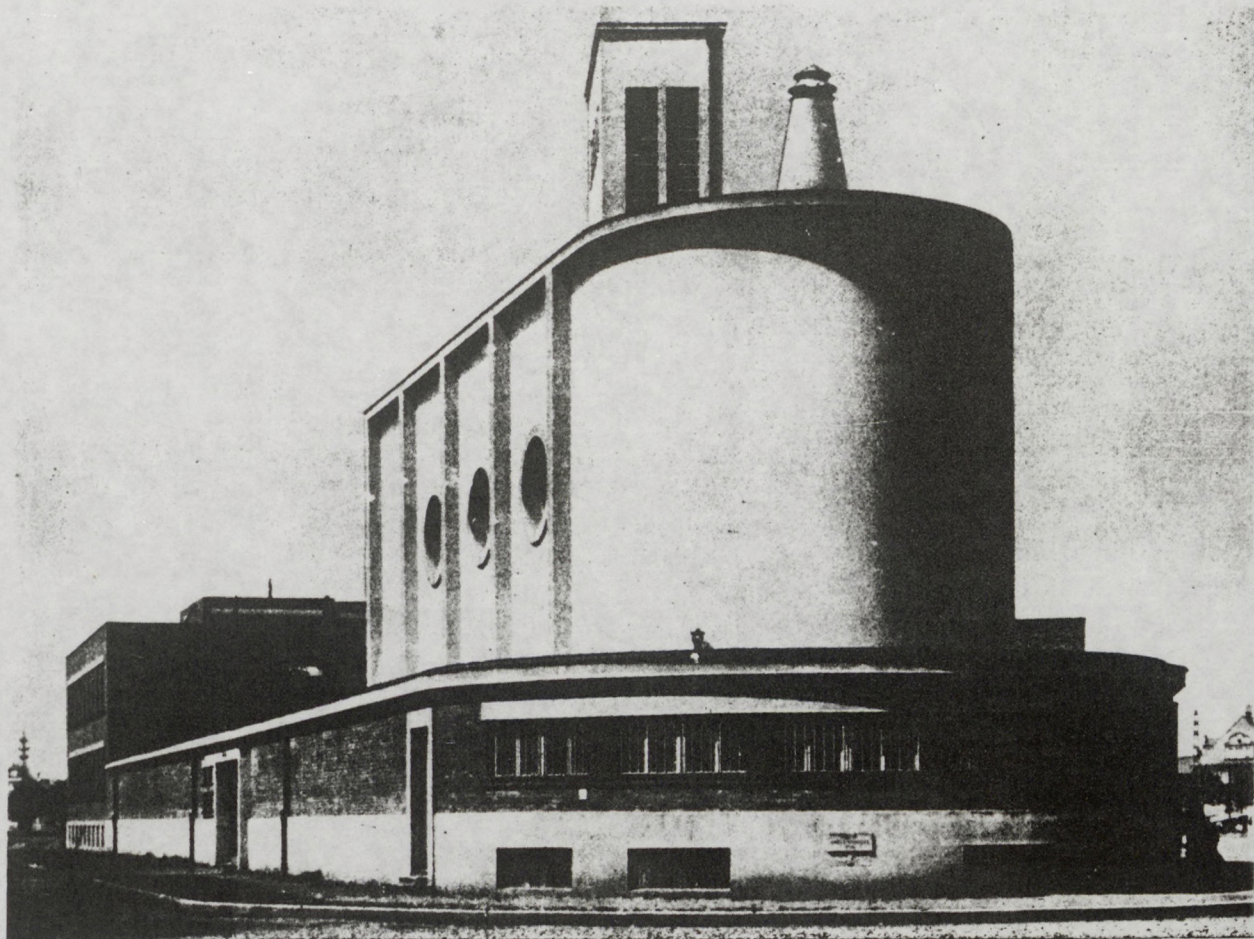
=====

|||||

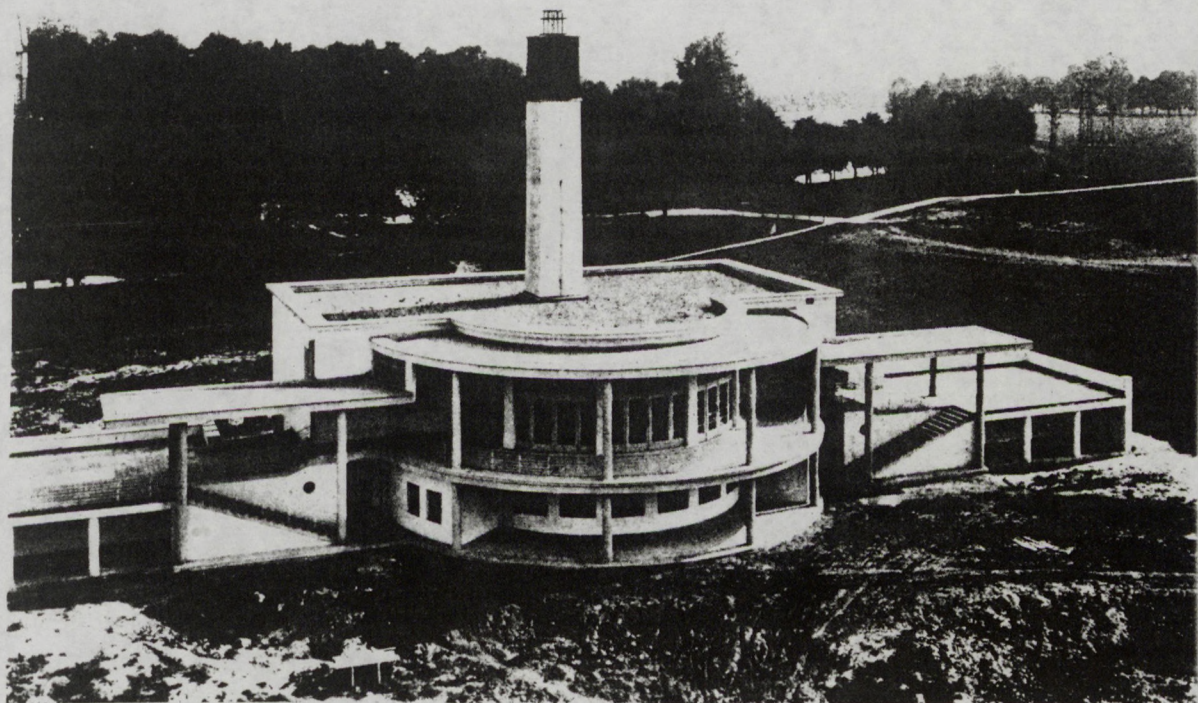
=====



25. Regulační plán města Hradce Králové.



J. GOCAR, Eglise, 1926-27



35. Mateřská škola v Hradci Králové. Pohled.

Ecole maternelle, 1926-27

2. Le cubisme tchèque

Le 20 Novembre 1911 est fondé le groupe "SKUPINA VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ" (groupe des artistes plasticiens).

A l'origine de son existence : la contestation du rationalisme dominant l'activité de MANES.

Les membres de ce nouveau groupe sont : V.H. BRUNN J. et K. ČAPEK, V. DVORAK, E. FILLA, J. GOČAR, O. GUT-FREUND, V. HOFMAN, J. CHOCHOL, P. JANÁK, Z. KRATOCHVÍL, V.V. ŠTECH, J. THON, M. URBAN.

Leurs oeuvres seront imprégnées du cubisme, qui est le nouveau programme artistique élaboré au sein du groupe.

La revue "UMĚLECKÝ MESIČNÍK", qui paraîtra pendant 2 ans, diffusera avec force les idées du cubisme en architecture. Ce dernier dominera jusqu'au début des années 20 le concept de la modernité. (1)



Ainsi le terme "cubisme" s'attache, dans l'histoire de l'architecture moderne tchèque, au courant apparu au tout début de la deuxième décennie de ce siècle. Si le cubisme pictural tchèque revendique ses liens avec PICASSO, BRAQUE, GLEIZES, le cubisme architectural, lui, ne se soucie guère de ce qui se passe à l'étranger. Fondé sur le travail systématique de ses théoriciens⁽²⁾, en particulier P. JANÁK et V. HOFMAN, le cubisme architectural traduit la spécificité de la problématique tchèque. Jouissant au sein de l'Europe d'une antériorité certaine, le cubisme architectural tchèque fait également preuve d'originalité dans ses formulations. Cette double rupture chronologique et conceptuelle en fait un monument isolé dans son nationalisme artistique. La démarche des architectes cubistes

tchèques conscients "du danger que comporte en soi l'art international ou universel ne résultant pas d'une production purement technique." (3) garde toute son actualité.

C'est dans son opposition à la rationalisation absurde d'une forme architecturale que le cubisme tchèque anticipe en fait sur les questions qui se posent aujourd'hui.

"La forme est absolue et elle domine l'utilitaire qui est la plupart du temps une donnée variable selon l'époque. Il est plus juste de dire que la forme détermine la fonction, que le contraire." (4)

Les cubistes posent la question de la modernité essentiellement en termes de forme : "L'architecture est la réalisation plastique de l'idée appartenant à une époque et elle résulte de la pensée artistique et de l'abstraction." (5)

L'architecture est donc appelée à figurer le style d'une époque.

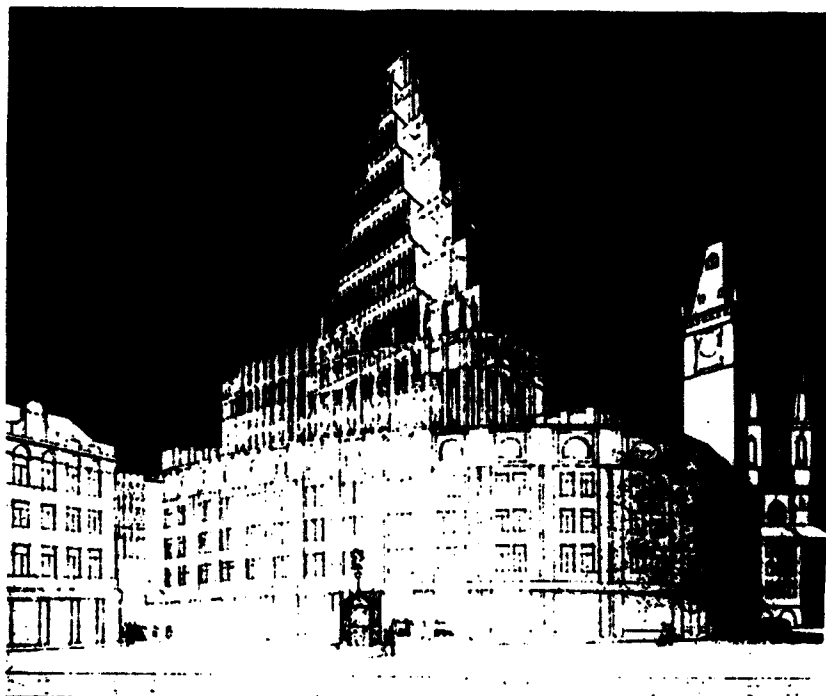
Tandis que le rationalisme a fonctionné dans l'ordre de la conception en faisant du style l'expression d'une organisation spatiale et d'une structure, le cubisme - il est important de souligner cette différence fondamentale - veut fonctionner dans l'ordre de la perception. Ceci explique que les cubistes concentrent leur effort sur une définition de la forme du point de vue théorique.

"En soulignant le but utilitaire et l'efficacité de fonctionnement, le rationalisme a prescrit pour l'architecture des schémas fondés sur les formules scientifiques au lieu de

définir des lois de la conception. Ceci fait que l'architecture conçue à l'époque de découvertes techniques n'a pas su créer de rapport avec le milieu du point de vue psychologique, rapport que les oeuvres d'ingénieurs ont su établir à travers la conception de produits techniques portant la trace de leur époque. Ceux-ci étaient conçus avec une telle évidence qu'ils n'ont pas besoin d'initiation "moderne". Contrairement au travail des ingénieurs, l'effort d'une architecture moderne suppose en soi la recherche d'une expression formelle, car la notion de "forme" a une valeur différente de celle d'utilité". (6)

Si la théorie du cubisme évoque l'importance "de l'idée d'appartenance à une époque précise", c'est dans le sens des thèses de l'historien viennois, Alois RIEGL, dont la pensée connaît alors un large écho à Prague. (7) Appuyant son concept d'un art national sur l'analyse de l'histoire : "la baroque dominé par l'idée de l'abstraction de la forme caractérise le fondement de notre pensée nationale" (8), la théorie cubiste opère à partir du concept de KUNSTWOLLEN dont la nouveauté réside "en ceci que les expériences visuelles ne peuvent devenir fructueuses et utiles que si elles correspondent aux nécessités de la situation stylistique à un moment donné de l'histoire." (O. PRACHT dans Alois RIEGL "Grammaire des Arts plastique page 13).

Ainsi V. HOFMAN déclare : "Architecture qui est fondée sur la composition de formes suppose le concept d'une forme définie par l'esprit collectif ordonné par les lois de collaboration ; ce n'est que de cette façon que les éléments du style architectural peuvent être définis". (9)



J. GOČAR, Staroměstská Radnice (Hôtel de Ville)
Prague 1910

Et comment ne pas voir qu'en termes d'histoire, la notion de lieu représente pour les cubistes la volonté alimentée par l'idéologie nationaliste de créer un art issu d'une situation tchèque spécifique tout en tendant à une confrontation internationale au sein de l'Europe qui permettrait aux Tchèques d'être promus parmi les autres nations. Ils en acquerraient au moins l'autonomie culturelle, si l'autonomie politique paraît encore impossible en 1911. "Aujourd'hui, on peut constater que l'on rattrape l'Europe", écrit le chef de file du mouvement progressiste, Stanislas Kostka NEUMANN, "il n'y a donc pas de raison que ce qui se passe en 1913 à Paris, à Londres, à Berlin ou à Rome ne se passe pas à Prague". (10)

Le cubisme accomplira le voeu de l'art tchèque perpétuellement formulé par les protagonistes de l'art progressiste.

L'ESPRIT DE LA CONCEPTION MODERNE
DANS L'ARCHITECTURE

V. HOFMAN - DUCH MODERNÍ TVORBY V ARCHITEKTUŘE

(Extraits)

"Le milieu provoque la création, donc la création doit s'inspirer du milieu. Dans l'évolution de la nouvelle architecture, ce fait a été oublié deux fois :

. une première fois, à l'époque du pseudo-classicisme qui était en effet un romantisme de formes et qui reprenait d'une façon éclectique, sans avoir de raison théorique et sans avoir un programme clairement défini, les résultats stylistiques des autres époques. Ainsi a-t-on copié les anciennes formes, imité les anciennes constructions ;

. la deuxième fois, on voit la notion de milieu se faire écarter de la conception architecturale à la fin du siècle dernier, au moment où l'individualisation artistique culmine. Cette individualisation, niant le lien entre l'architecture moderne et les anciens styles, a ses origines dans l'ignorance des lois et de la logique. Ceci a pour conséquence l'absence d'expression générale, alors que l'expression individuelle, même chez les talents les plus forts, est hasardeuse et n'a pas de portée sur la constitution d'un style. Et ce, encore moins que la production purement technique qui, issue de la pensée scientifique, est cependant presque machinale.

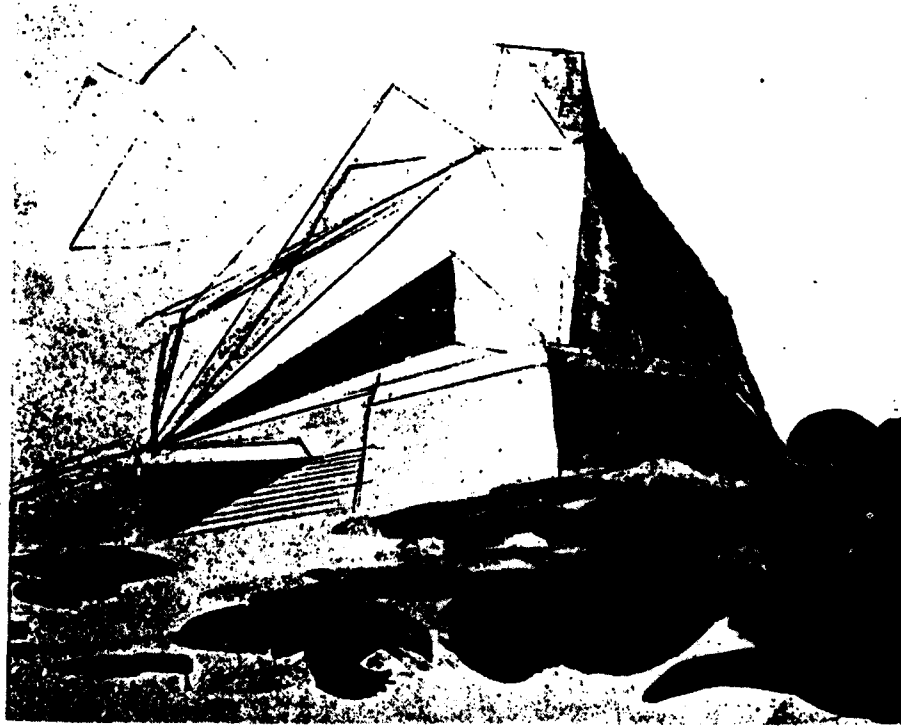
Il faut que l'effort d'une architecture moderne prenne la voie de l'évolution générale déterminée par les lois définies au travers du passé, et que cet effort établisse le lien avec le contexte de l'époque et les besoins qui en sont issus ; enfin, que la conception architecturale prenne en compte tous les facteurs "déterminants de la vie moderne" (11)

Ecrit par V. HOFMAN en 1911, ce texte ne renvoie pas à son seul auteur. Il s'articule sur tout la réflexion des autres architectes qui prônent la cubisme et il en énonce l'idée principale : viser à la mise en place d'un style qui serait l'expression de l'époque. Autant que le travail sur le projet, l'écriture du texte théorique contribue à la définition du style de l'époque. Cette double préoccupation est caractéristique du projet cubiste.

\$\$\$\$\$



V1. HOFMAN, Monument, 1913

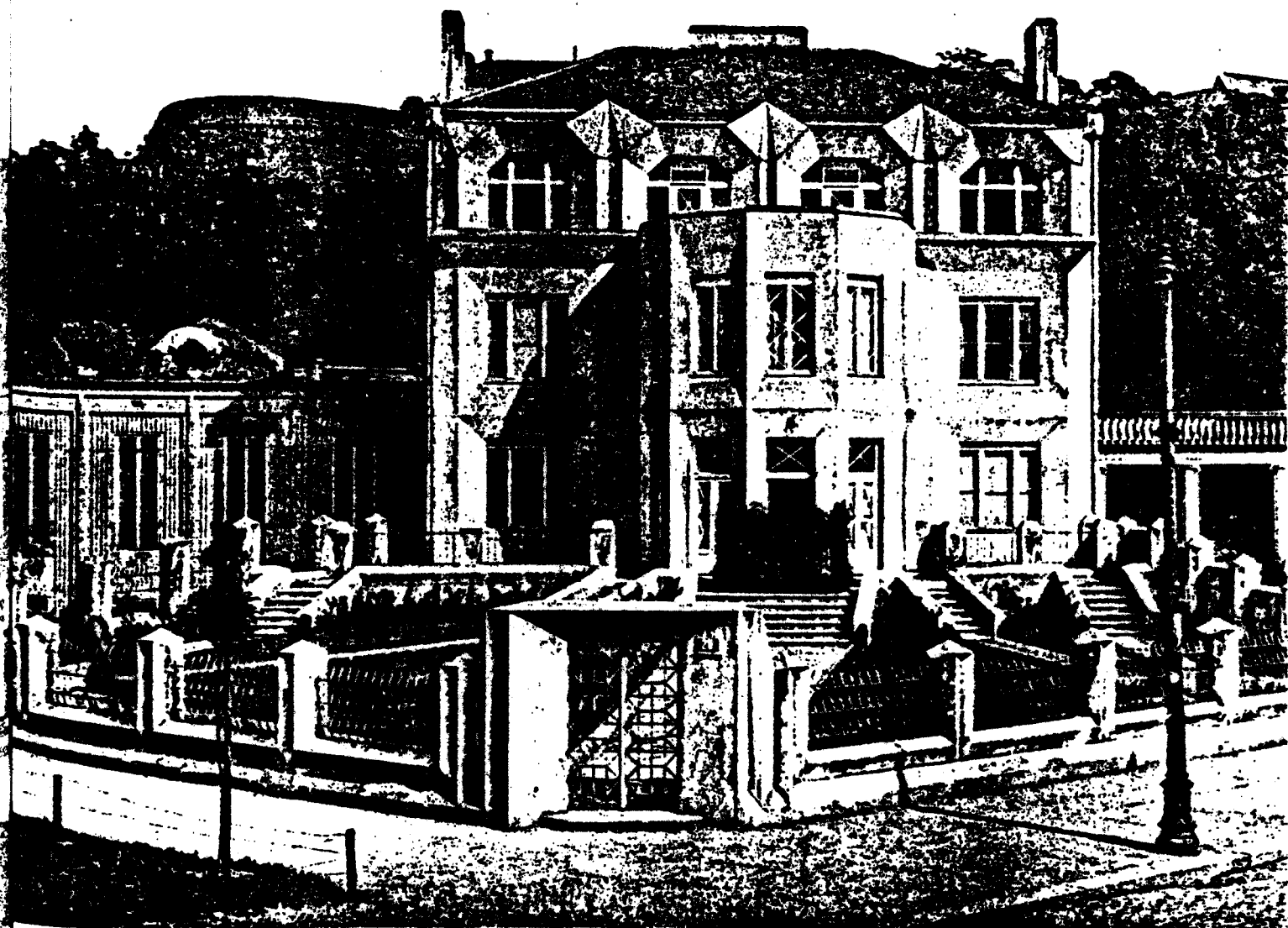


B. FEUERSTEIN, Esquisse, 1914

Si l'on regarde les façades des bâtiments illustrant la théorie du cubisme, celles-ci affirment l'importance de la pyramide, forme géométrique que la théorie justifie ainsi :

"L'esprit qui anime la masse" (P. JANÁK - PRISME ET PYRAMIDE) - fondement de la création chez les cubistes - se heurte à l'obstacle de la masse amorphe. Il transformera et dominera la masse par la surface oblique. Il trouvera son expression dans la pyramide moins matérielle que le prisme, car sa hauteur est plus accentuée. Chargée de sens, la forme pyramidale, forme finale d'un esprit créatif, est l'élément de base du langage cubiste.

Un projet architectural conçu comme devant résoudre le problème de l'expression du style ne peut qu'opérer une translation de l'effort de conception vers les façades. Les protagonistes de l'architecture cubiste n'en négligent pas pour autant la fonction utilitaire et l'organisation de

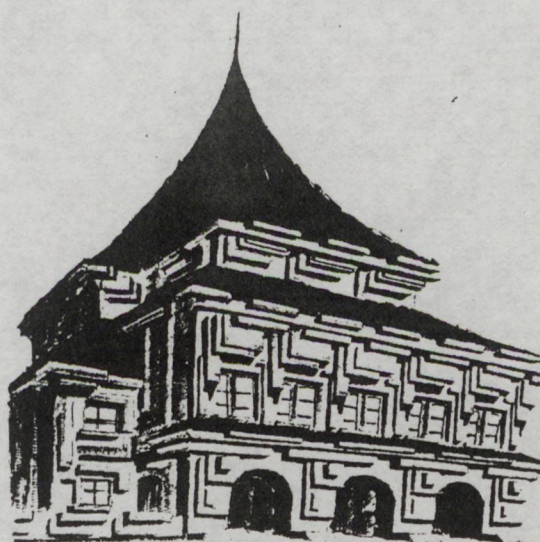


Josef CHOCHOL: Maison à Vyšehrad - Prague

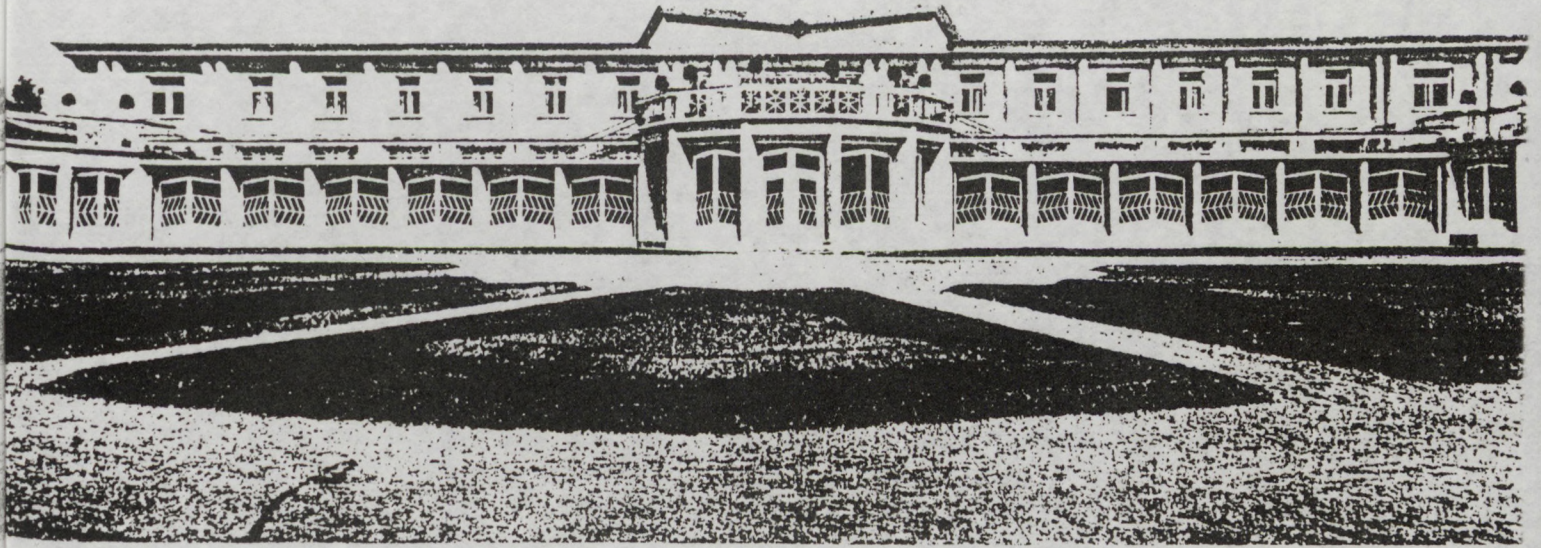
l'espace. Mais leur intérêt pour la façade l'emporte. Que les architectes cubistes privilégient les façades ressort à l'évidence des réalisations de P. JANÁK et J. GOČAR.



Pavel JANÁK, Maison à Pelhřimov

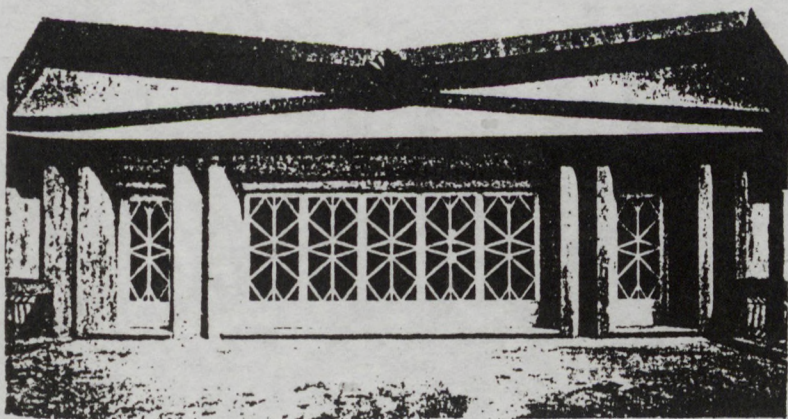


Pavel JANÁK, Etude



J. GOČAR, Clinique

112. 403. 414
BONDANEČ, léčebný dům, r. 1911 - 1912





J. CHOCHOL: Maison à Prague, 1913

LE CUBISME ET L'AVANT-GARDE

 DES ANNEES VINGT

Si théoriciens et praticiens des années 20 reconnaissent le rôle capital qu'a joué le cubisme pour la peinture moderne, il n'en est pas de même pour le cubisme architectural, sur lequel ils jettent une lumière contrastée.

Ainsi Karel TEIGE, dans son texte publié par STAVBA (VIII / 11) en 1930, dénonce, dans un premier temps l'aspect formel.

"Le cubisme si fructueux dans la peinture et la sculpture a désorienté l'architecture. Le cubisme architectural est en fait une réaction contre les tendances précédentes rationalistes et constructivistes.

Une application peu logique du cubisme pictural et sculptural a amené l'architecture à faire marche arrière vers une conception baroque et peut-être même jusqu'à la forme baroque. L'architecture cubiste tchèque a oublié que la seule leçon à apprendre du cubisme était la proclamation du géométrisme. Ceci en référence à la vérité de CEZANNE sur la géométrie des formes élémentaires."

Dans un deuxième temps pourtant, il souligne qu'on lui doit la fructueuse gestation de la dimension internationale de l'art tchèque.

"Bien après le cubisme tchèque, les architectes hollandais sont allés dans ce sens ainsi que LE CORBUSIER avec le "purisme".

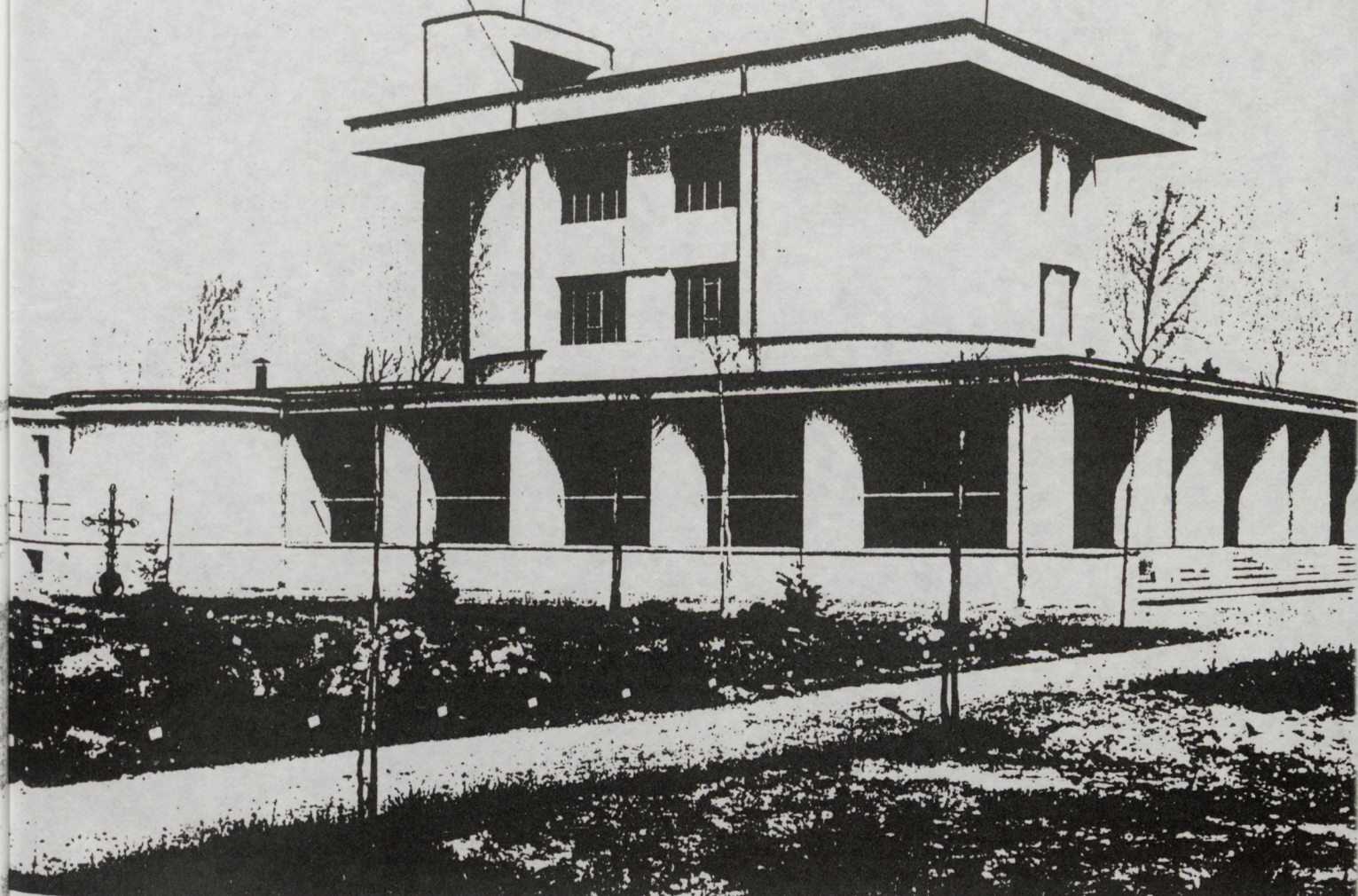
Aujourd'hui, même si l'erreur fondamentale du cubisme et l'impasse dans laquelle il se trouvait apparaissent clairement, il faut reconnaître son originalité, même s'il y a eu exagération et spéculation."

" ... Chronologiquement, les travaux exposés au Salon d'Automne en 1913 ne font que suivre le mouvement du cubisme tchèque. Mais on peut quand même évoquer un parallèle entre le mouvement français et le mouvement tchèque. Si le sculpteur DUCHAMP -VILLON a exposé le projet d'une façade "cubiste", il s'agit d'un projet moins pertinent que les oeuvres des architectes tchèques conçues auparavant. Ce n'est qu'en 1925 que l'on voit à Paris comment Pierre CHAREAU et quelques proches conçoivent une architecture décorative cubiste. Notamment des meubles dont la ressemblance avec les meubles d'avant-guerre de J. GOCAR est frappante." (13)

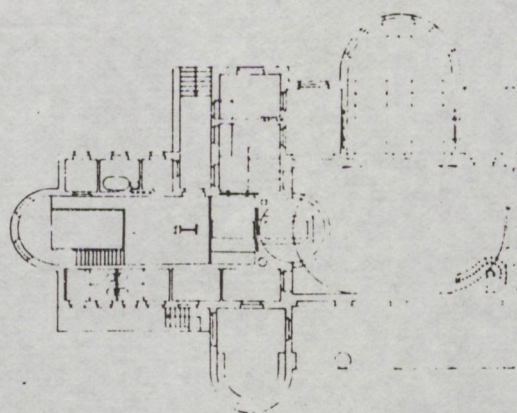
Préoccupée par son intégration à l'Europe, l'avant-garde voit dans les projets cubistes les prémisses d'un art tout à la fois spécifiquement tchèque et profondément international.

Par ailleurs, la recherche des cubistes donne son impulsion essentielle à la pratique architecturale des années 20, en particulier celle de Jozef CHOCHOL (14). Son travail ouvre la voie à une architecture des formes pures élémentaires caractéristiques des premiers projets de l'avant-garde.

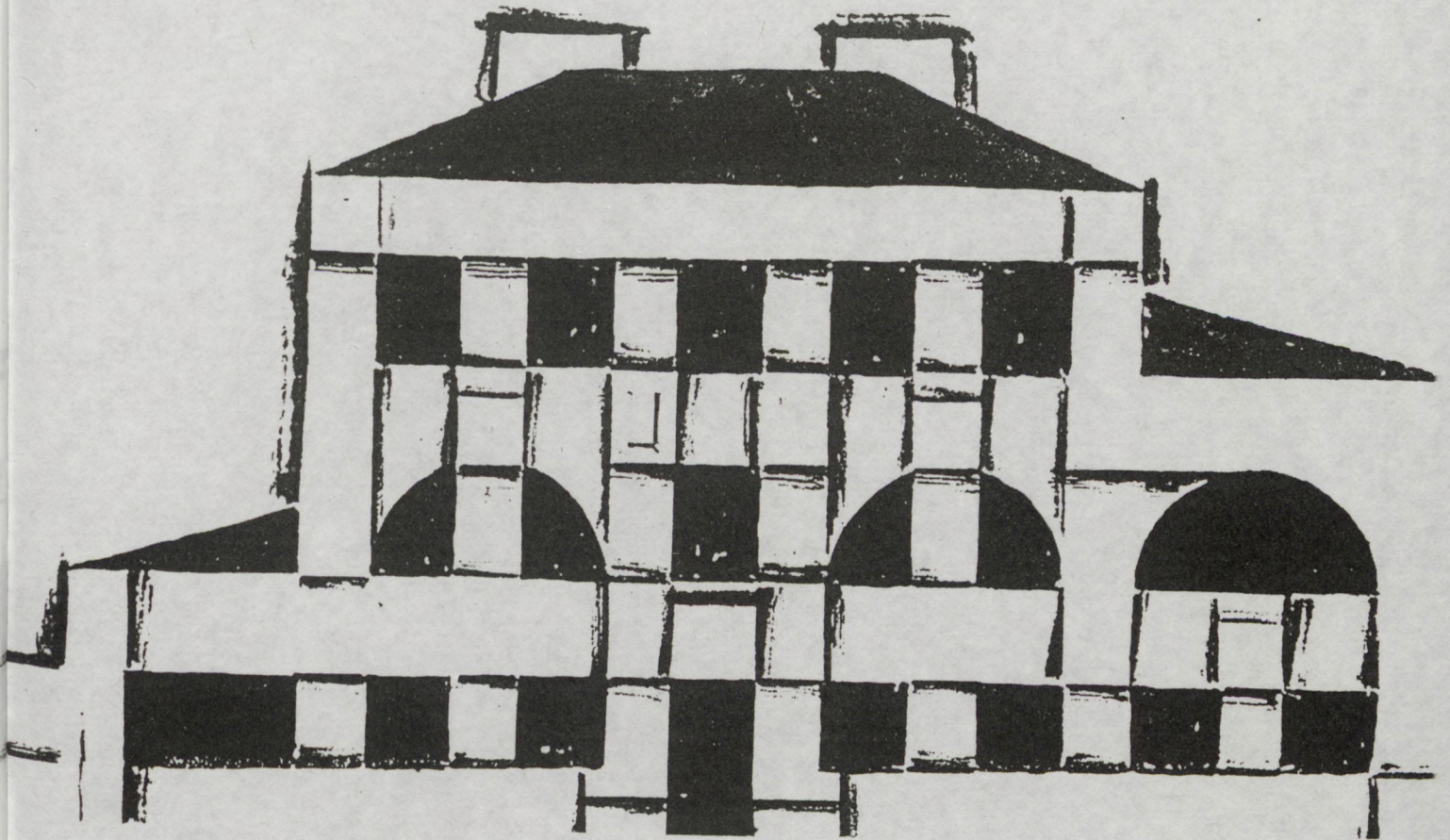
A l'époque où les architectes cherchent à rendre perceptible la modernité par l'esthétique nouvelle de la forme, l'importance du cubisme est fondamentale. Les esquisses de J. CHOCHOL, les projets de Bedřich FEURSTEIN, comme de Jiří KROHA, jalonnent la voie d'un purisme parachevé par la génération née aux alentours de 1900.



122, 423
 NYMBURK - krematorium, 1921; půdorys
 (1 : 400)



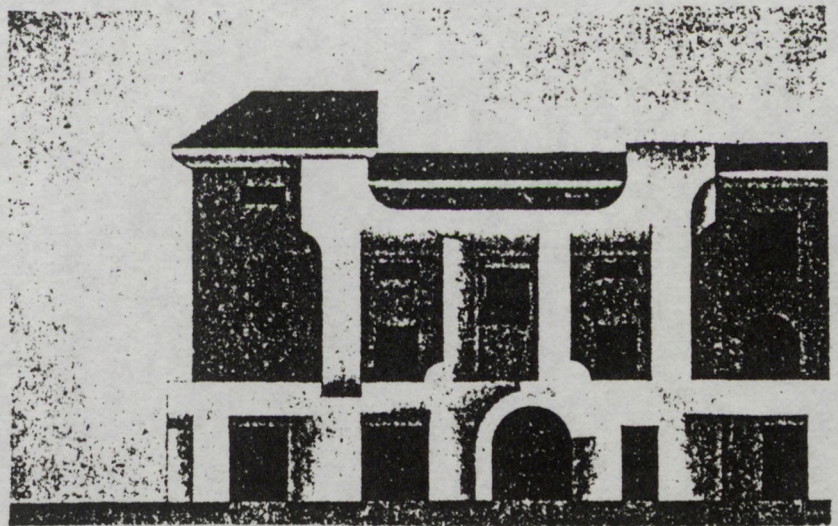
B. FEUERSTEIN, B. SLÁMA: Crématoire à Nymburk, 1921



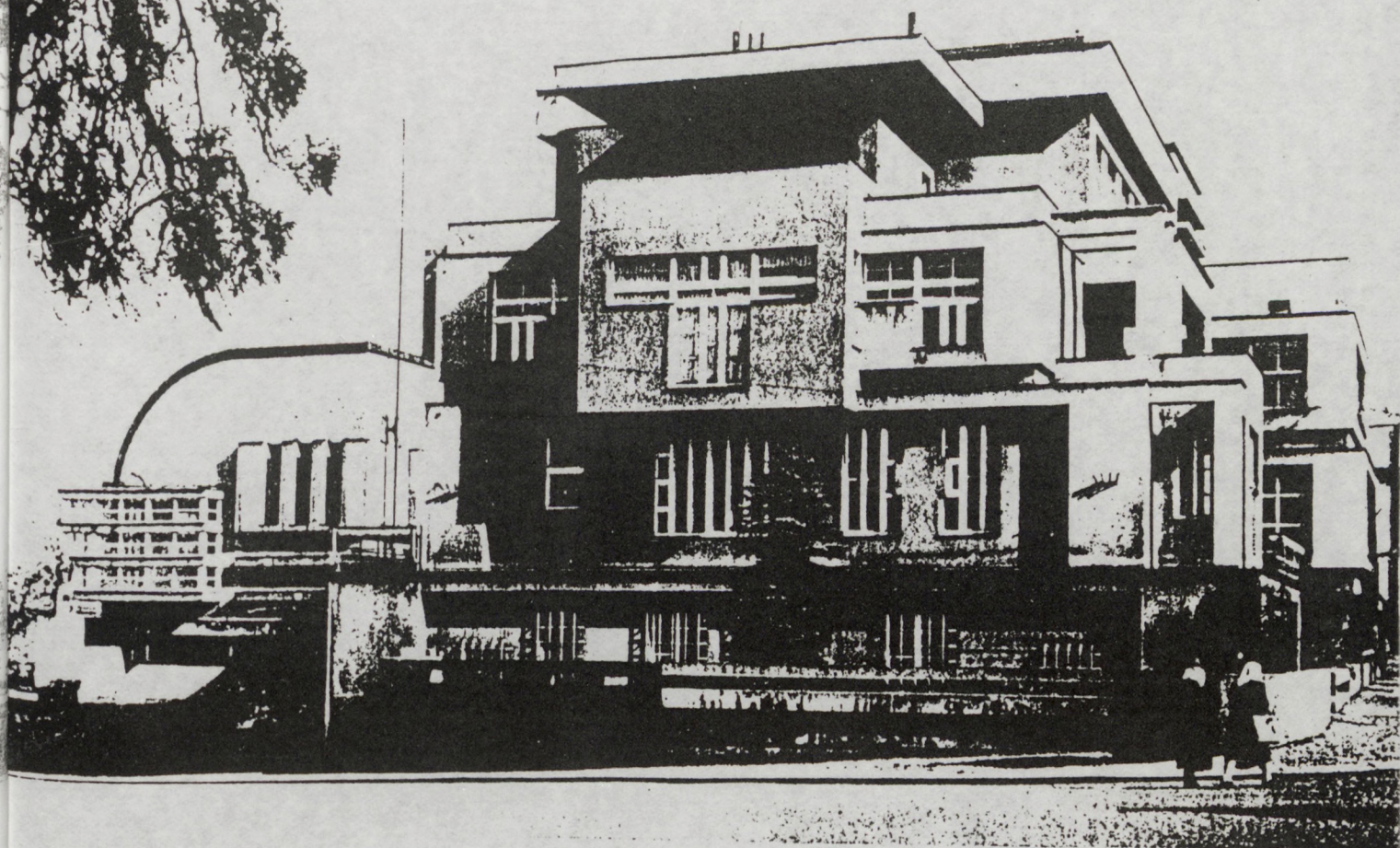
B. FEUERSTEIN: Etude, 1920



J. FRÁGNER, 1921

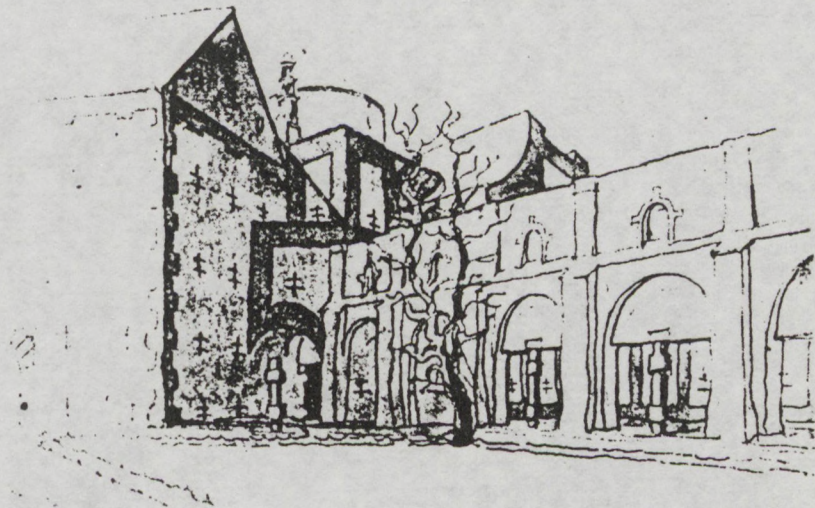
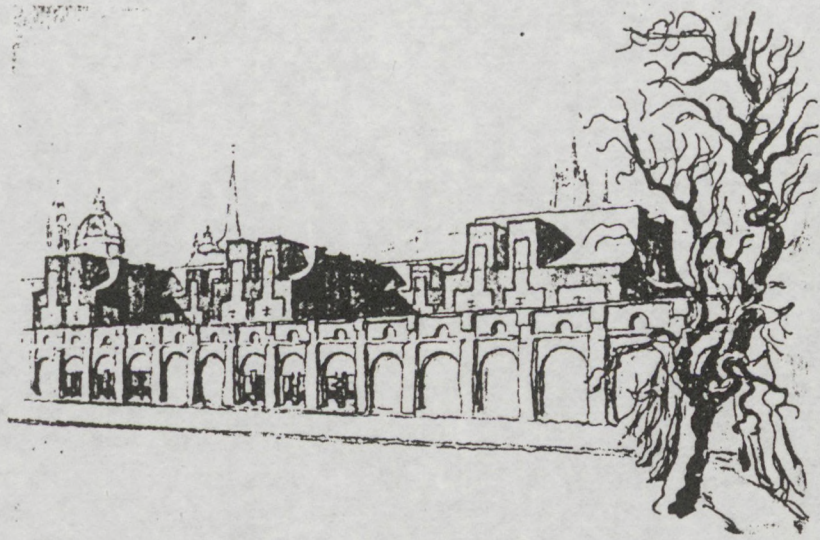


E. LINHART: Façade de maison particulière, 1921



Jiri KROHA: École

▲ 421
MLADÁ BOLESLAV, průmyslová škola, r. 1922
až 1923

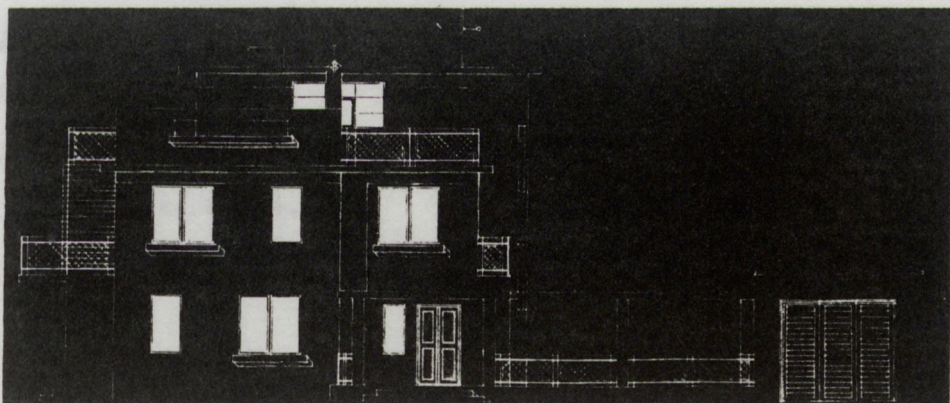


B. FUCHS, J. ŠTEPÁNEK, A. MOUDRÝ, Aménagement du
quai "Malá Strana" à Prague, 1922

"... Un jour en 1919, on a vu les dessins de J. CHOCHOL datant de 1914. On était émerveillés, écrit, K. HONZÍK, car il a osé dessiner les façades dépourvues de tout élément d'articulation. Les façades nues, quelle architecture ! Rien que des volumes de bow-window. Le cubisme dans le vrai sens du terme. On savait que B. FEURSTEIN suivait déjà cette voie." (15)

Sans aucun doute, c'est le cubisme qui, dans les années 20 a dynamisé la recherche d'une architecture "puriste", composée des formes élémentaires. Plus que le rationalisme de Jan KOTĚRA, dont l'importance ne s'affirmera que plus tard, au moment des formulations du constructivisme.

"Quelqu'un nous a parlé des réalisations de J. KOTĚRA", écrit encore Karel HONZÍK en évoquant ses premières références. "Certes, ses constructions étaient fondées sur une logique. Mais, pour nous les jeunes, ce rationalisme était peu révolutionnaire, peu
Construites en brique, il est vrai que ces façades ont montré la vérité de la construction. Mais la brique était pour nous le matériau du passé."



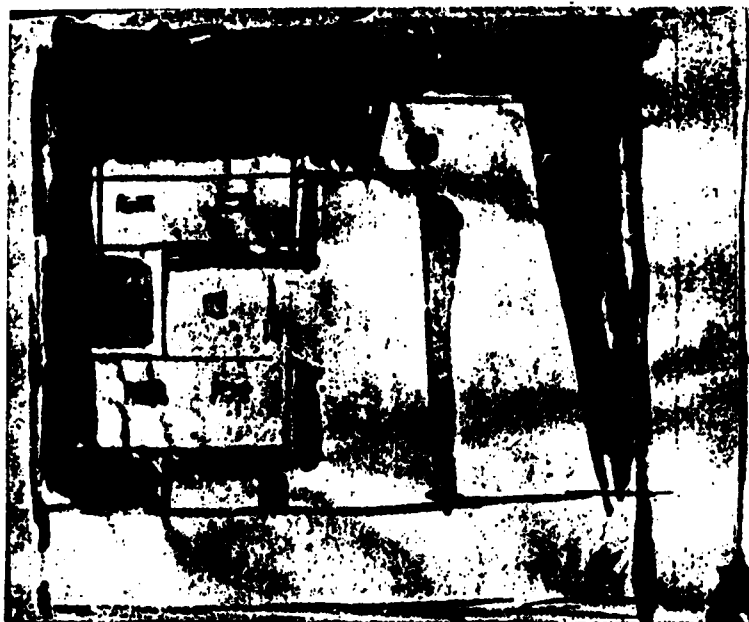
K. HONZÍK:

Návrh

Jozeł CHOCHOL

CE A QUOI JE M'EFFORCE

- . que la forme sois vivante et tende vers une individualité clairement définie ;
- . que le langage des formes soit précis et immédiatement compréhensible ;
- . que la forme soit l'expression matérialisée et utilitaire ;
- . qu'elle soit dépourvue de superflu ;
- . que sa simplicité se nourrisse de la richesse de la vie intérieure ;
- . que le raffinement classique de la simplicité ne soit pas entâché de rainures artificielles et de peintures sauvages rappelant le visage du chef de la tribu des IROQUOIS ;
- . que les surfaces calmes soient dominées par la pensée transcendante ou même mystique ;
- . que la forme soit enfin libérée de toutes les influences archaïques, d'éclectisme ;
- . qu'elle soit libérée de l'odeur des cadavres décomposés des styles passés ;
- . qu'elle soit l'expression la plus forte et la plus claire du courant mondial des idées.



JOSEF CHOCHOL

TOVÁRNÍ BUDOVA (SKIZZA)

JOSEF CHOCHOL : OČ USILUJI

Aby forma byla bytostí opravdu žijící a individualitou přesně vyhraněnou.

Aby mluvila řečí jasnou a ihned srozumitelnou.

Aby byla zmocněným výrazem účelu, jehož jest tvář.

Aby přestala na přesné funkci tohoto účelu a byla prostá všech zbytečností.

Aby prostota její vyvěrala z vědomí vnitřního života bohatého komplikovaným a rušným děním.

Aby klasická rafinovanost prostoty její nebyla křížena umělými rýhami a divokými malbami jako tvář náčelníka Irokézů.

Aby klidné plochy její podrobovaly se transcendentní a třeba mystické ideji a řadily se poslušně podle jejího zákona.

Aby osvobozena byla konečně ode všech vlivů archaismu, epigonství a eklekticismu a aby nedotkl se jí nikdy otravný zápach z rozkládajících se mrtvol věčejších slohů.

Aby byla nejsilnějším a nejčistším exponentem moderního duchového proudění světového.

LES ATELIERS ARTEL (1908-1934)

"SVAZ ČS DÍLA (1914-1948)"

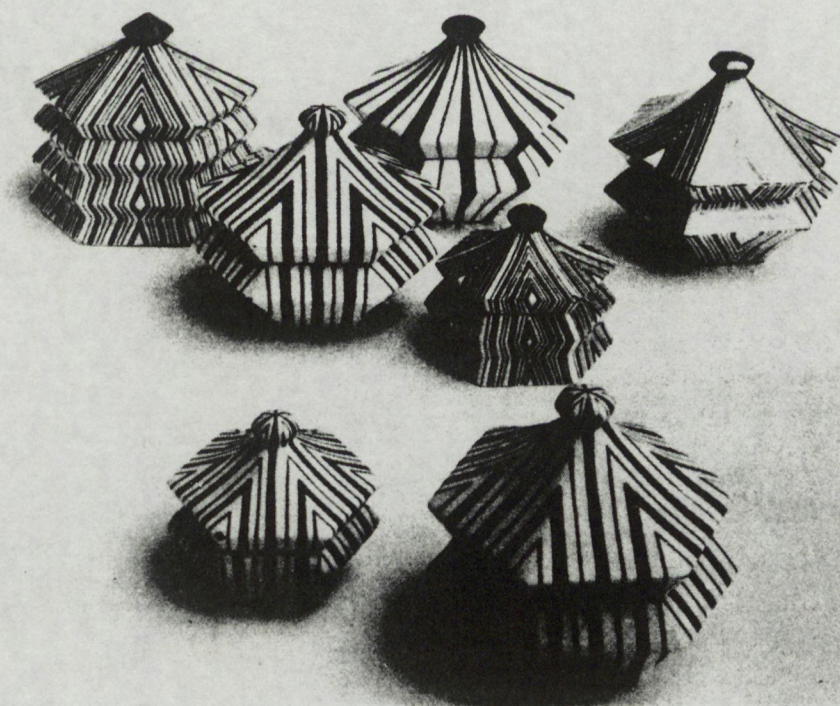
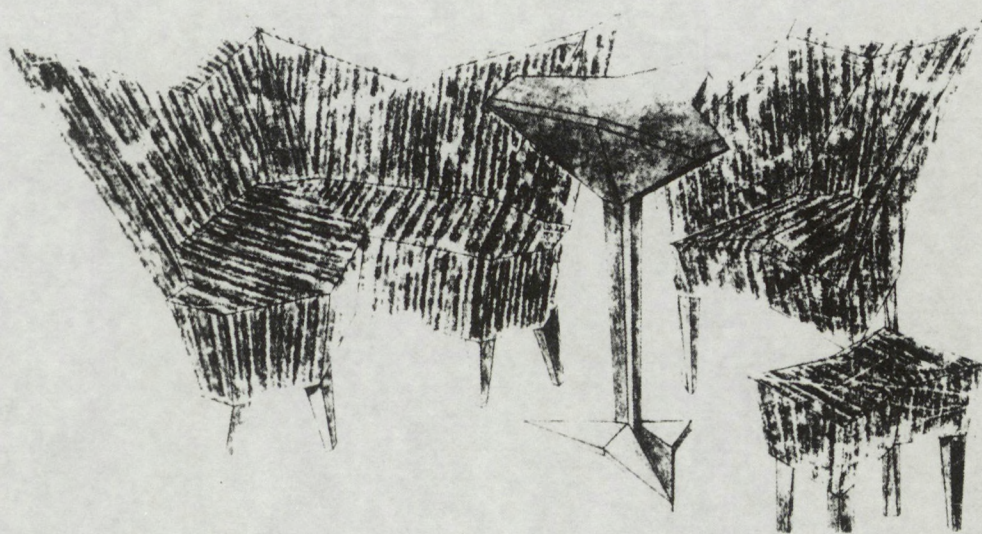
Dans les ateliers ARTÉL et dans ceux de "SVAZ ČS DÍLA", sont fabriqués la plupart des objets utilitaires, notamment des meubles conçus par les architectes cubistes. *"Développer les arts appliqués pour en faire une partie intégrante de la culture nationale est le but de "SVAZ ČS DÍLA", écrit l'un de ses fondateurs, Pavel JANÁK (1)*

SVAZ ČS DÍLA est fondé sur l'initiative de Jan KOTERA, et son activité se rapproche de l'activité du "WERKBUND" autrichien. En 1921-1925, il édite la revue "VÝTVARNÁ PRÁCE" (dirigée par P. JANÁK)

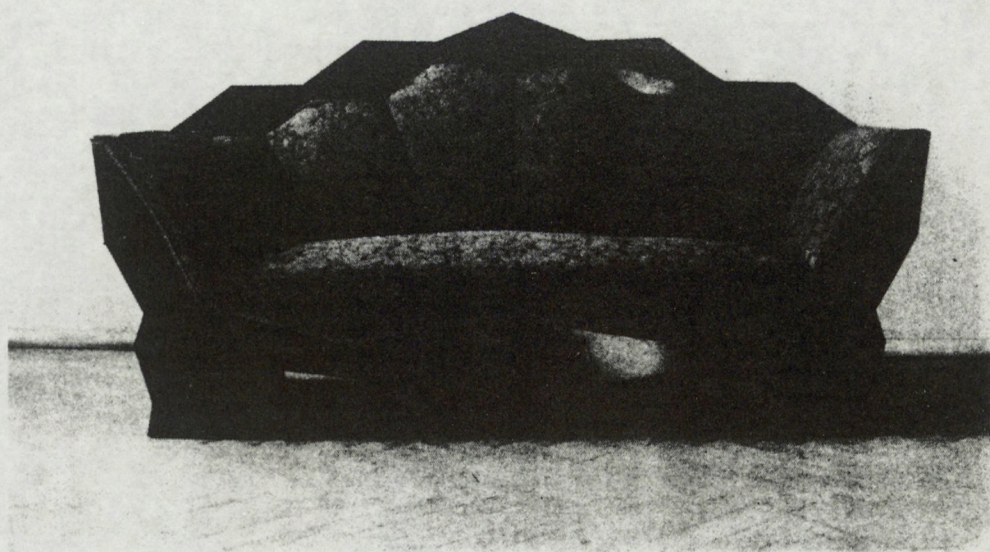
En 1929, SVAZ ČS DÍLA organise les actions importantes de l'avant-garde architecturale : construction de la cité "NOVÝ DŮM à BRNO" et de la cité BABA à Prague (terminée en 1932)

-AAAAAAA-

(1) Pavel JANAK : VČEM ŽIJEME dans la revue VÝTVARNÁ PRÁCE-
N° 1 (1921-1922)



Pavel JANÁK



Josef GOČÁR



Josef Gočár, lustr pro interiér bytu
hrce Bolešky, 1913

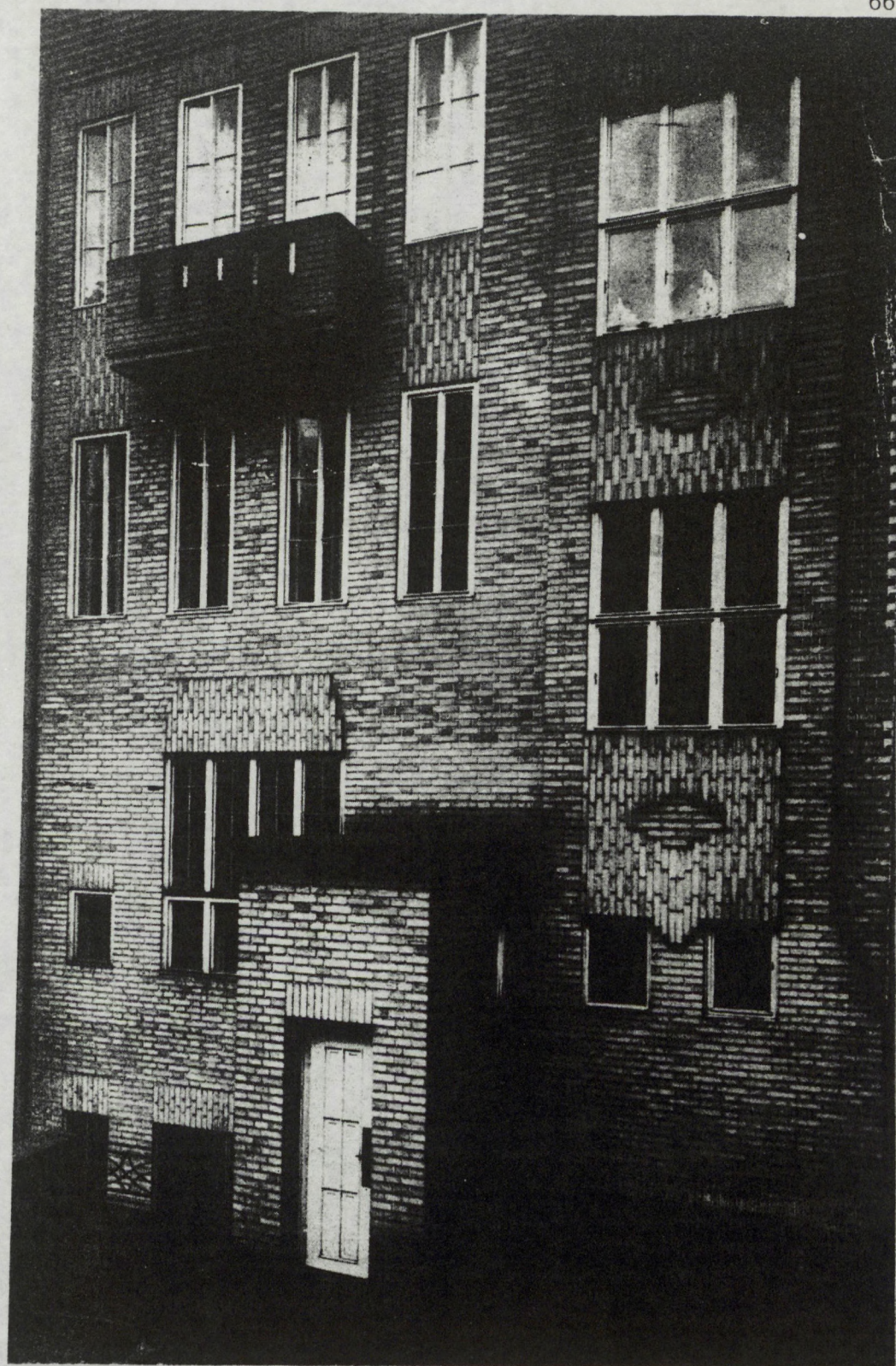
OTAKAR NOVOTNÝ (1880-1959)

Si Otakar NOVOTNÝ, élève et collaborateur de Ján KOTĚRA adhère aux idées propagées par les cubistes, toutefois, son oeuvre reste représentative d'une évolution du rationalisme.

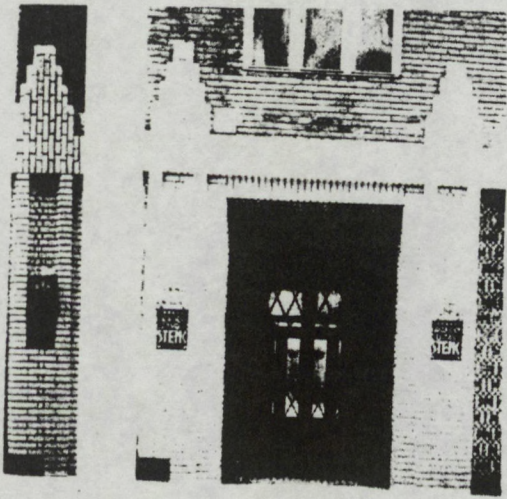
Fondée sur les principes prônés par J. KOTĚRA, la conception de O. NOVOTNÝ affirme la volonté d'édifier les valeurs d'une esthétique.

"D'une époque à l'autre, les valeurs esthétiques d'une architecture sont ou surévaluées ou sous-évaluées ; pourtant, leur constitution n'est pas automatique. Concevoir une forme qui a des valeurs esthétiques, c'est organiser le chaos entre des besoins utilitaires et des impératifs de la technique." (O. ARCHITEKTURE, page 382)

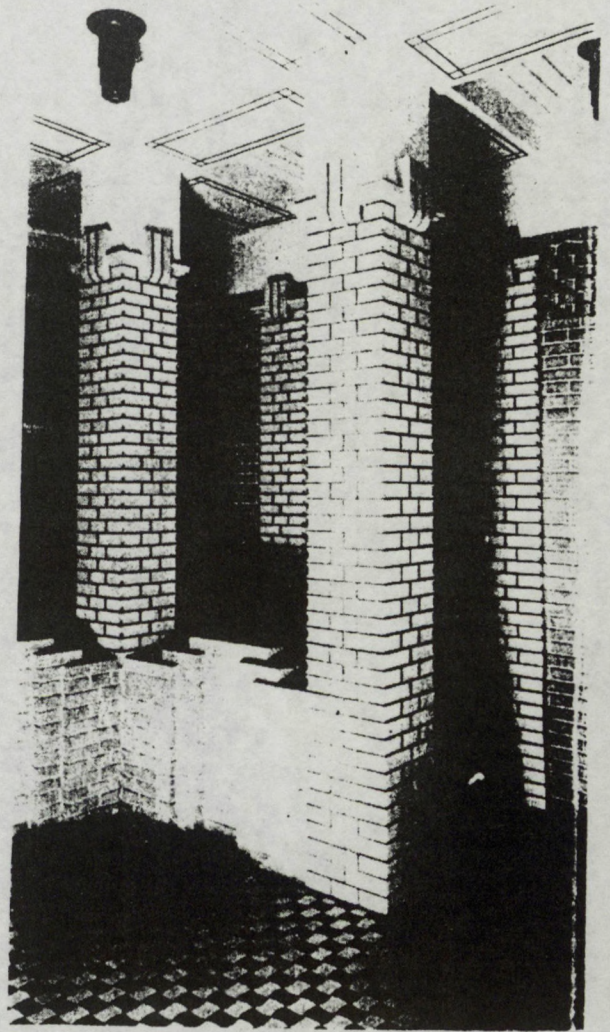
De l'architecture de O. NOVOTNÝ, on pourrait dire qu'elle assume la transition du rationalisme de J. KOTĚRA au constructivisme dominant la période entre les deux guerres.



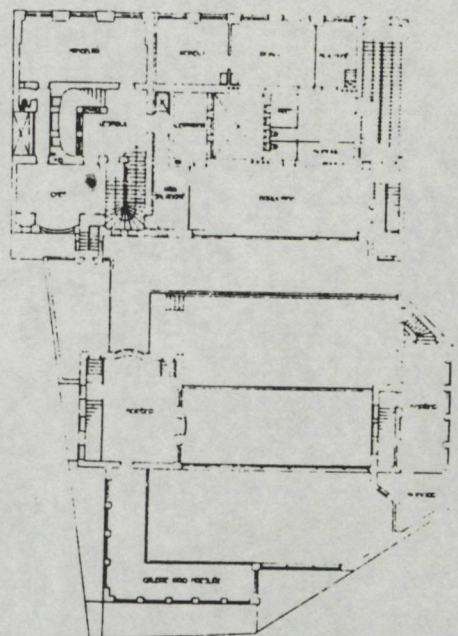
O. NOVOTNY: Maison Štenc à Prague, 1909-1911

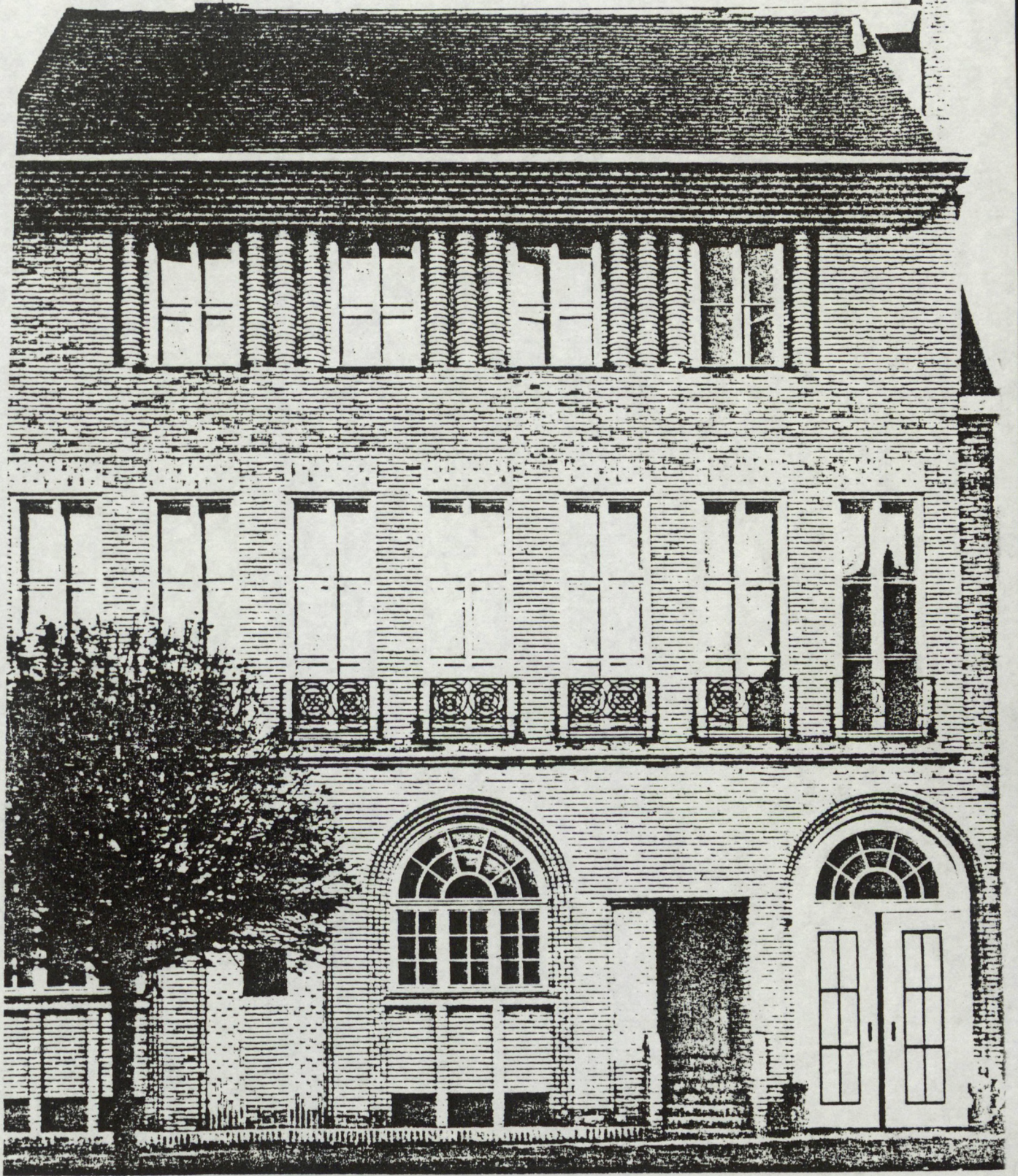


Maison Štenc, entrée



premier étage





Otakar NOVOTNÝ: Maison à Holice, 1911-12

Notes

1. Voir en français M. TAFURI: "Théories et histoire de l'architecture", éditions SADG, p. 56 et en italien François BURKHARDT, Milena LAMAROVÁ: "Cubismo Cecoslovacco, architettura e interni", Milan, Electa, 1982.

2. Les textes essentiels sont les suivants:

P. JANAK: "Hranol a pyramida" (Prisme et pyramide), dans Umelecký Měsíčník I, 1911-1912 et "Obnova prucele" (Le renouveau de la façade) dans Umelecký Mesicnik II, 1913.

V. HOFMAN: "Duch moderni tvorby v architekture" (L'esprit de la conception moderne en architecture) dans Umelecký Mesicnik I, 1911-1912.

3. V. HOFMAN: "Duch moderni tvorby v architekture" dans Umelecký Měsíčník I, 1911-1912, réédité dans "Programy české architektury" de J. PECHAR et P. URLICH, Praha, Odeon, 1981.

4. Idem ref. 3

5. Pavel JANÁK: "Ve tretine cesty" dans Volné Smery, XIX, 1918, p. 218.

6. Idem ref. 3

7. Théoricien important, V. ŠTECH, membre du groupe Skupina, fonde sa dissertation sur les idées de A. RIEGL et de W. WÖRRINGER. Écrit en 1909, ce travail porte le titre "L'expression artistique de la forme". En 1910 V. KRAMAR publie le texte essentiel sur l'Ecole Viennoise de l'histoire de l'art intitulé "O vídeňské škole dejín umení" dans Volné Smery, XIV, 1910.

L'orientation de l'Ecole Viennoise de l'histoire de l'art est évidente chez V. BIRNBAUM, chez L. MATEJČEK comme chez Z. WIRTH, les historiens dont l'œuvre détermine le nouveau point de vue sur l'histoire de l'art national. (V. BIRNBAUM et L. MATEJČEK ont fait leurs études à Vienne tandis que Z. WIRTH a fait ces études à Prague). Voir à ce sujet V. ŠTECH "Dohady a jistoty", Praha, 1967. L'année 1910 est pour lui l'année de l'arrivée des forces nouvelles.

8. P. JANÁK: "Hranol a pyramida", dans Umělecký Měsíčník I, 1911-1912, réédité dans J. PECHAR, P. URLICH: "Programy české architektury", Praha, 1981, p. 133

9. Idem ref. 3... p. 127

10. Cité dans J. PEČÍRKA: "Alois Wachsman", Praha 1963, p. 5

11. Idem ref 3... p. 121-125

12. Karel TEIGE: "Dílo Jozefa GOČÁRA" dans Stavba VIII, N° 11, p. 170

13. Idem ref. 12

14. Les études des façades datant de 1914 énoncent les recherches du purisme tchèque. L' aspect novateur de l' œuvre de J. CHOCHOL est souligné par K. HONZIK dans "Ze života avantgardy", p. 28

15. Idem ref. 14

3. Le groupe, les associations professionnelles; éléments constitutifs du mouvement progressiste

Il a été analysé précédemment, que de 1890 à 1914, le fonctionnement du mouvement moderne tchèque a été déterminé par des éléments spécifiques issus d'un contexte national et politique précis. Dans les années 20, les objectifs, les stratégies de développement et d'affirmation des avant-gardes sont marqués de ces éléments alors même que celles-ci présentent des caractéristiques communes avec ce qu'il est convenu d'appeler "avant-garde" : formation en marge du groupe, rapports avec l'institutionnel (enseignement officiel, associations professionnelles et leur presse).

Il est donc nécessaire, dans un premier temps, de faire le point sur la notion de "groupe" tel qu'on le conçoit à cette période en Tchécoslovaquie, puis dans un deuxième temps, d'exposer comment se présentent l'enseignement, les associations professionnelles et la presse.

Les avant-gardes tchèques, dont l'organisation repose sur l'initiative du groupe, sont des mouvements à caractère collectif. Le groupe est un élément capital, à la fois centre irradiant et noyau d'un plus vaste mouvement. Par conséquent, le schéma des rapports qui se jouent au sein de ce groupe et sa dynamique de fonctionnement définissent et maintiennent la cohérence du mouvement. Après l'exemple du groupe MÁNES - qui a contribué à la mise en place des premiers concepts de l'art moderne - l'avant-garde de l'entre-deux guerres offre l'image la plus convaincante de cette cohérence. Son champ d'activité est déterminé par les recherches du groupe DEVĚTSIL fondé en 1920. (1)

Par ailleurs, afin de mieux cerner le concept de "groupe" tel qu'il est envisagé ici, il est nécessaire de lever une ambiguïté. En effet, si l'on n'entre pas dans les détails, la tentation générale est d'associer une avancée dite "progressiste" et les agissements (supposés) d'une nouvelle génération prise comme une tranche démographique. S'il est vrai que la notion de "groupe" et celle de "mouvement progressiste" sont bien évidemment associées dans l'histoire de la culture moderne tchèque, il n'est pas pertinent de faire coïncider la fondation d'un groupe et l'émergence d'une génération. La critique de l'époque, en opérant cette confusion, suscite chez les initiateurs du DEVĚTSIL des réactions de mise au point comme en témoigne cette déclaration de Karel TEIGE, porte-parole du groupe :

"La notion de génération n'est que l'un des tiroirs d'un meuble de classement dans les archives des événements... L'appartenance à une génération n'a rien de commun avec l'appartenance à un groupe idéologique ; elle ne signifie ni collectivité, ni idée unificatrice, ni idéologie commune, pas plus qu'une position ou un programme. C'est une masse amorphe, née aux alentours d'une même date." (2)

Les écoles d'architecture

La formation des architectes et les associations professionnelles nourrissent et prolongent le débat. Elles interviennent de façon précise sur le plan organisationnel. Leurs caractéristiques - pluralisme et académisme des écoles, esprit corporatiste des associations - marquent l'histoire du mouvement architectural moderne tchèque.

Après le baccalauréat, le futur architecte a le choix entre trois types d'écoles :

1 - la Faculté d'Architecture : fondée en 1807, elle est représentative d'une longue tradition et sa notoriété s'étend à travers l'Europe. Elle est intégrée aux Hautes Etudes Techniques et dispense un enseignement où la technique est privilégiée. Le titre attribué à la fin de 5 à 6 années d'études est celui d'ingénieur-architecte. En outre, elle est un lieu de formation pour les architectes qui finissent ensuite leurs études à l'Académie des Beaux-Arts, ce qui lui confère le premier rôle. L'académisme régnant suscite des réactions productrices à plus long terme d'éléments se rattachant au mouvement de l'avant-garde. Issu de cette école et membre-fondateur de l'avant-garde, K. HONZÍK déclare : *"Les étudiants sont cherché leurs références justement en opposition avec l'école"*. (3). Les professeurs comptent parmi les architectes les plus importants du pays ; il importe de citer ici ceux dont le champ d'activité, l'oeuvre et l'enseignement ont été autant de jalons vers une modernité architecturale :

. Jozef ZITEK (1832-1909) : il a fait ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, chez WIESENFELD , suivies d'un séjour en Italie. Il est l'auteur du Théâtre National

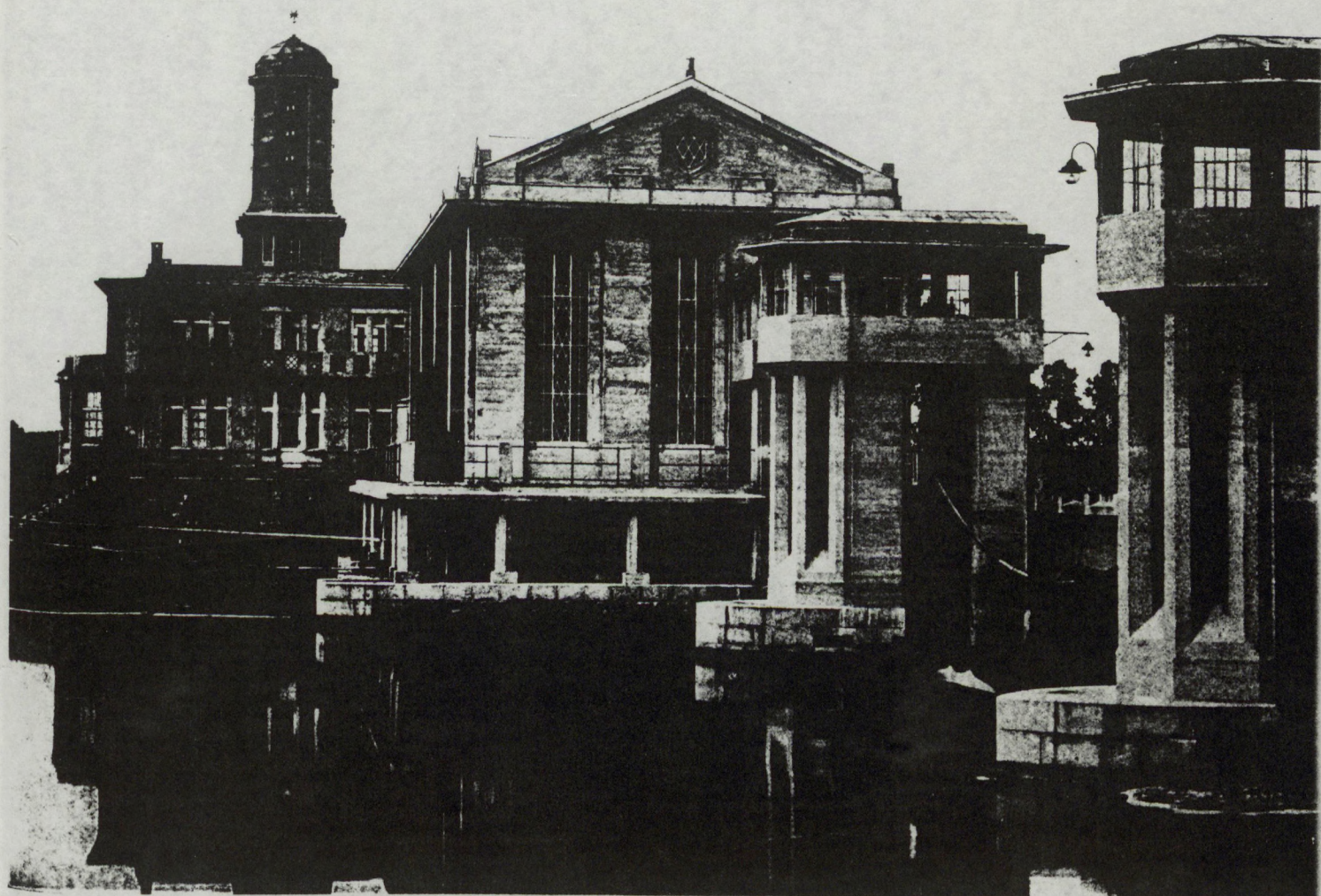
de Prague construit (1868-1883) en style néo-renaissance. C'est un acte marquant dans l'histoire de la nation, un évènement culturel et idéologique.

Le XIXe siècle finissant voit s'élever de nombreux bâtiments publics de ce style à la suite du Théâtre National : le Musée de la ville de Prague, notamment, dont l'auteur, Jozef FANTA (autre nom important de la Faculté d'Architecture) a été l'assistant de J. SCHULZ et Antonin BALŠANEK (1865-1921). Jozef ZÍTEK connaît également très bien l'oeuvre de Gotfried SEMPER.

. Jan KOULA (1855-1919) : élève de Th. HANSEN à Vienne, et dès 1880, professeur. Il est à l'origine d'importantes manifestations, notamment "L'Exposition Ethnologique" (NARODOPISINÍ VÝSTAVA) en 1895. Celle-ci a un impact considérable sur l'évolution architecturale : il y a assimilation de l'architecture populaire, qui fournit les éléments formels du nouveau langage développé, avec les concepts de l'"Art Nouveau". Le but de l'activité de Jan KOULA est en accord avec l'effort d'élaboration des concepts nationalistes qui détermineront les bases de la culture moderne tchèque. Son fils, J.E. KOULA, sera l'un des protagonistes de l'avant-garde des années 20.

. Antonín ENGEL (1874-1958) : élève de Jozef SCHULZ et d'Otto WAGNER. On peut le considérer comme l'initiateur de l'enseignement de l'urbanisme. Il a signé des projets importants, notamment celui de l'aménagement du quartier DEJVICE à Prague.

En 1921, la première impulsion vers l'ouverture d'un débat investit la Faculté d'Architecture. Contestant l'académisme de l'école, les étudiants donnent à voir les



ANTONÍN ENGEL, La station d'électricité à Poděbrady

Dans "L' architecture contemporaine en Tchécoslovaquie", recueil
publié sous la direction de J. KREJCAR en 1928 à Prague.

fruits d'une recherche de conception très différente. Cette exposition organisée par l'Association des étudiants soulève un énorme intérêt. Auparavant, ils avaient porté une pétition au Président de la République exigeant la nomination de professeurs représentatifs de la nouvelle architecture :

"Comment pourrait-on être dévoué à une école d'où sont sortis les architectes qui sont à l'origine de la grisaille architecturale des villes tchèques, alors que c'est à l'étranger qu'on peut admirer les oeuvres d'un Jan KOTĚRA, d'un J. PLEČNÍK ou d'un J. GOČÁR." (4)

Telle est la question posée par le représentant des étudiants au Président de la République le 8 Novembre 1920. Cependant, malgré l'effort de contestation des étudiants, la réforme de l'enseignement n'a pas lieu. Nommé en 1928, Antonín MENDL sera le seul professeur à promouvoir les principes du fonctionnalisme.

"A la Faculté d'architecture, les idées nouvelles étaient refusées, l'enseignement était juste bon pour préparer des architectes-"employés de bureaux" ou des professeurs de lycées techniques.

Au début des années 20, la tradition de la néo-renaissance persiste encore ; l'époque triomphale du Théâtre National n'étant pas oubliée. Deux de ses fondateurs, J. ZÍTEK et J. SCHULZ sont encore vivants ; SCHULZ enseigne toujours à la Faculté. Le style dit "néo-renaissance tchèque", cultivé par A. WIEHL et J. KOUĽA, connaît un large succès. Par ailleurs, ce sont ces deux professeurs qui sont les seuls à admettre la nouveauté."

Les adeptes de J. KOTĚRA, groupés dans le MĀNES n'ont guère que tourner en ridicule la Faculté et ses méthodes anachroniques", dira B. KOZAK, ancien élève de la Faculté, dans ses mémoires sur les années 20.

2 - l'Ecole de Jan KOTĚRA : cette école est intégrée à l'Académie des Beaux-Arts dont on peut dire qu'elle représente l'aile moderniste. Jan KOTĚRA a d'abord enseigné à l'Ecole des Arts Appliqués jusqu'en 1911. Jusqu'à sa mort, en 1923, il enseigne à l'Académie des Beaux-Arts. La citation suivante de Jaromír KREJCAR, qui est son élève, nous renseigne sur les nouveaux principes pédagogiques du Directeur, et sur l'esprit de ce lieu :



Autoportrait de Jan KOTĚRA

"Enseigne-t-il ? Non, il éduque l'homme moderne ; c'est le secret de son école qui l'empêche de produire des épigones. / ... L'atmosphère de l'école, une villa au milieu des jardins est créée par la grande personnalité du professeur gentleman distingué dont la face véritable est source de vérité. Elle est tout le contraire de l'atmosphère de l'académie où, dans des salles obscures, traînent les statues en plâtre, les modèles que l'on impose jusqu'à en être dégoûté." (4)

Les élèves de J. KOTĚRA comptent parmi les noms les plus illustres de l'architecture tchèque. Il faut citer, en particulier, Jozef GOČAR, Otakar NOVOTNY, Jaroslav FRÁGNER, Jozef HAVLIČEK, Adolf BENŠ, Jozef MAREK, Jindřich MERGANČ, Klement ŠILINGER, Jaromir KREJČAR. Jan KOTĚRA a pour successeur son élève Jozef GOČAR, initiateur du cubisme tchèque, et l'école continuera à être ouverte aux idées de la modernité. En quittant Prague, capitale du pays, pour s'installer en Slovaquie, ils diffusent les nouveaux principes dans cette région. Toutefois, cette expansion géographique ne s'accompagne pas de la création d'autres centres actifs.

3 - l'Ecole des Arts Appliqués : l'admission à cette école requiert déjà une certaine base de connaissances techniques (acquises par exemple à la Faculté d'Architecture durant trois ans). De 1911 à 1922, elle doit son importance à la personnalité de Josip PLEČNIK qui est le successeur de Jan KOTĚRA. D'origine slovène, J. PLEČNIK quitte Prague en 1922 pour Lubliana en Yougoslavie. Par le biais de ses textes paraissant dans "VOLNÉ SMĚRY", il contribue, comme KOTĚRA, au débat sur l'architecture moderne.

"J. PLEČNIK savait dépasser les directives de l'enseignement limité aux exercices de composition ornementale ; il a transmis à ses étudiants deux qualités de sa conception : le sens du matériau et le sens du travail bien fait. Même si à l'époque actuelle, on se sent éloigné des valeurs prônées par J. PLEČNIK, on ne peut pas nier la qualité de son oeuvre, fondée sur le souci du détail, sur la finesse du travail artisanal." (5)

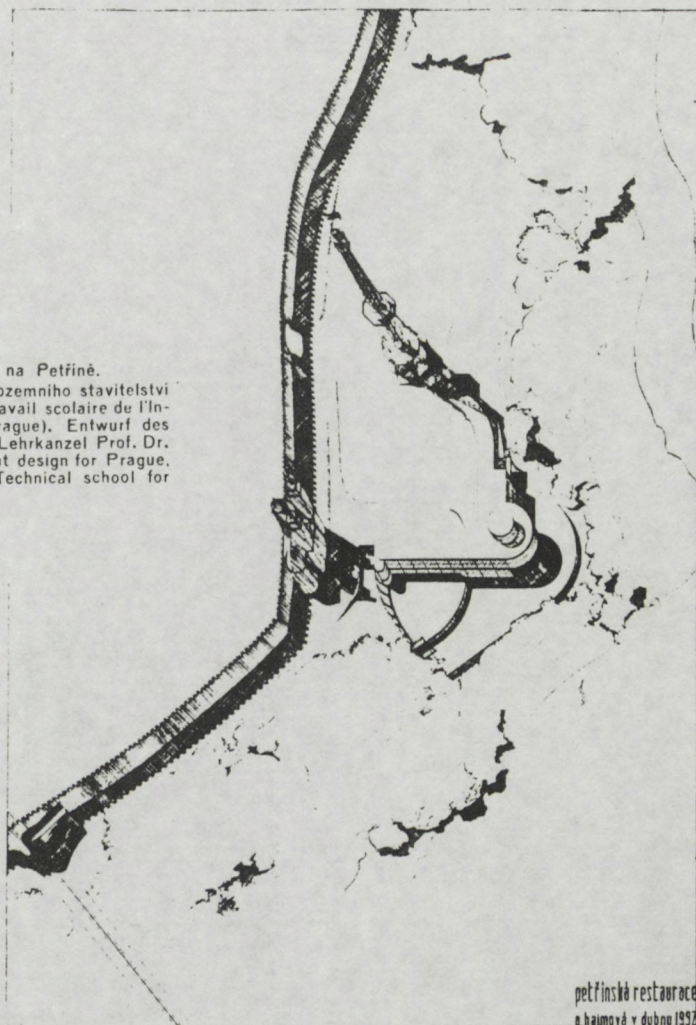
Dans les années 20, l'enseignement de J. PLEČNIK suscite l'intérêt particulier : ses élèves, comme ceux de Jan KOTĚRA recueillent d'importantes commandes d'Etat. "La plupart des projets de bâtiments monumentaux étaient confiés aux architectes-artistes ; on leur faisait plus confiance qu'aux architectes-ingénieurs." (6), écrit O. NOVÝ dans son livre portant sur l'histoire de Prague.

De l'école de PLEČNIK sont issus : Bohumil HYPŠMAN, Kamil ROŠKOT, Max URBAN, Frantisek ROITH, L. KYSELA, Jan ZÁZVORKA, Alois MEZERA, Milan BABUŠKA...

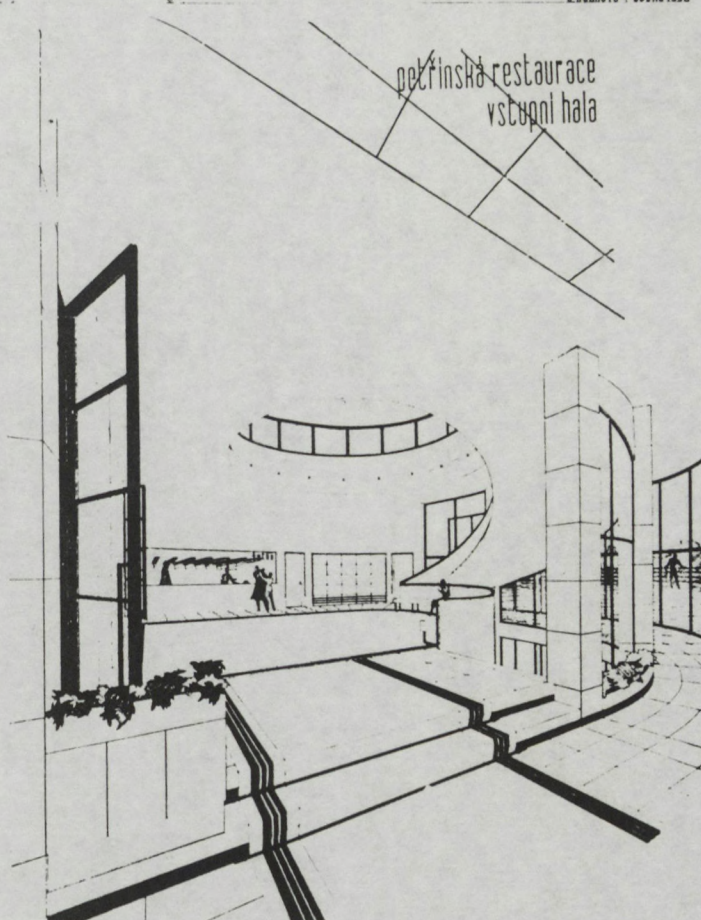
Après le départ de J. PLEČNIK, c'est Pavel JANÁK, élève de WAGNER et autre initiateur du cubisme, qui prend la direction de l'école. La section architecturale de l'Ecole des Arts Appliqués intervient alors d'une manière constante dans le débat sur la modernité architecturale.

Anny Haimová: Návrh vzhledkové restaurace v Praze na Petříně.
 (Práce z ústavu prof. Dra Mendla na vysoké škole architektury a pozemního stavitelství v Praze). Projet du restaurant en belvédère à Prague-Petřín. (Travail scolaire de l'Institut du Prof. Dr. Mendl, de la Hte Ecole d'Architecture de Prague). Entwurf des Aussichtsréaurants in Prag, Laurenziberg. (Schularbeit von der Lehrkanzel Prof. Dr. Mendl, aus der Architekturhochschule in Prag). Look-out restaurant design for Prague, Petřín (School work from the Institute Professor Dr. Mendl, Technical school for architecture).

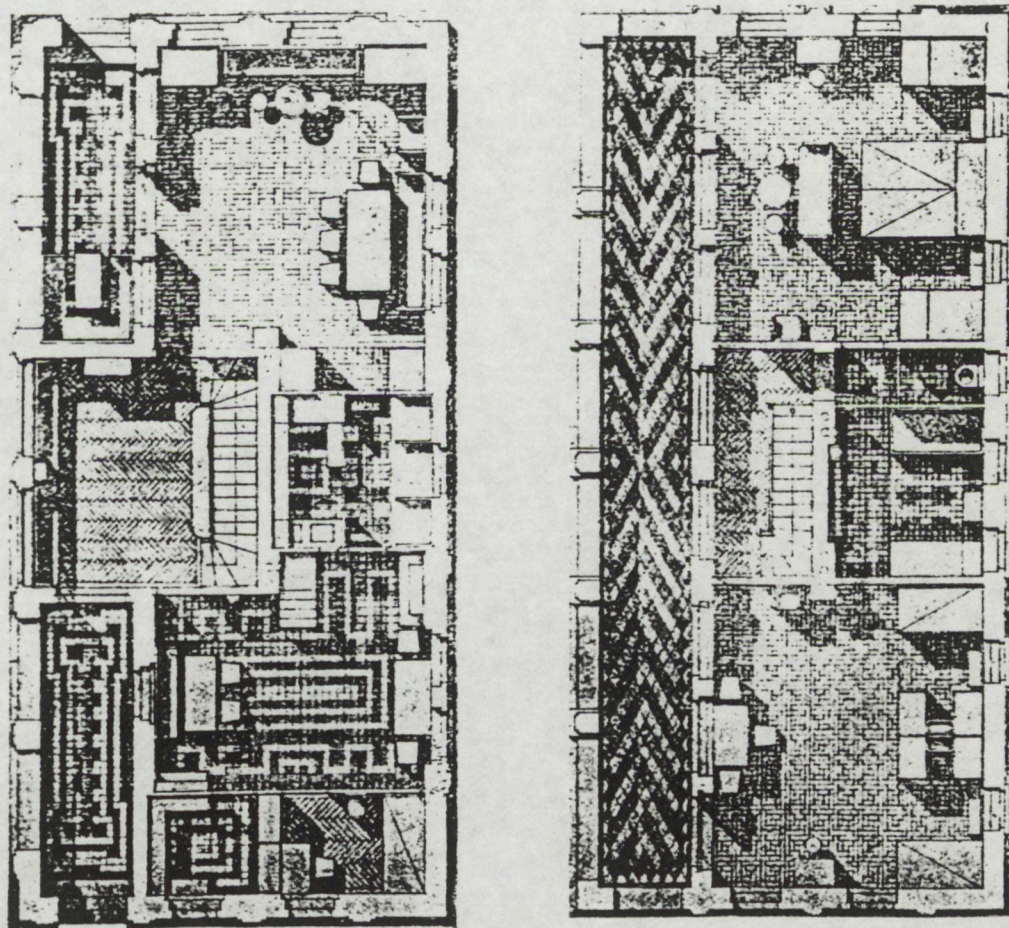
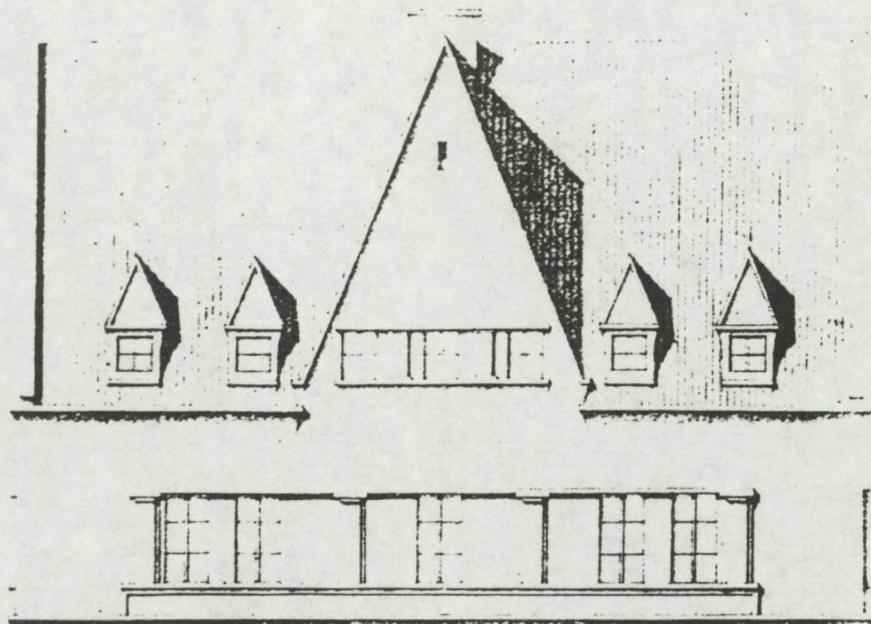
Stavba X, 1932



petřínská restaurace
 a. haimová v dubnu 1932



petřínská restaurace
 vstupní hala

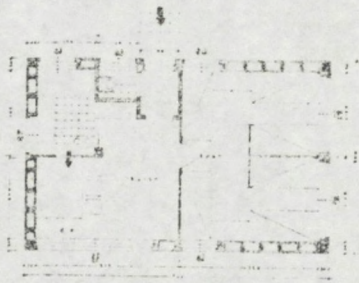
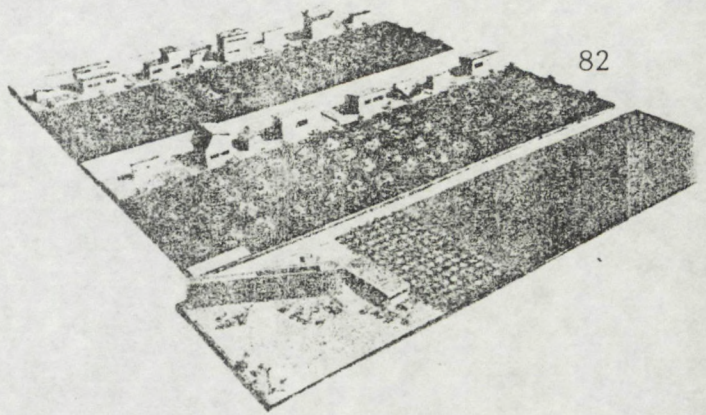


Umělecko-průmyslová škola v Praze. Speciální škola prof. P. Janáka.
 Josef Polášek: Návrh rodinného domu. 1923.

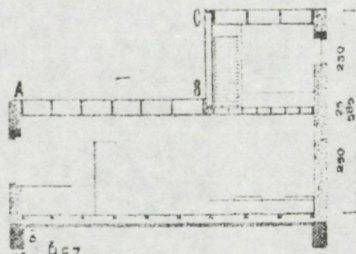
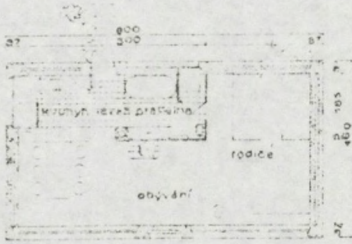
Josef POLÁSEK (élève de Pavel JANÁK): Projet de maison familiale

Společná práce školy prof. P. Janáka na Uměl. 344

prům. škole: Srovnávací studie mezi osídlením domky s přidělenou půdou a kolektivním bydlením; domky Travail collectif de l'école d'architecture du Prof. P. Janák à l'École des arts et métiers à Prague. Comparaisons entre la colonisation communautaire l'habitation collective et celle comprenant l'habitation dans les petites maisons avec des terres de culture particulières. Gemeinsame Arbeit der Schule Prof. P. Janák aus der Kunstgewerbeschule in Prag. Vergleichende Studie zwischen der Besiedlung mit Einzeihäusern mit zugewiesenen Böden und dem kollektiven Wohnsein.

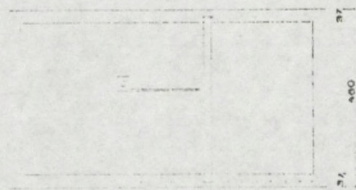
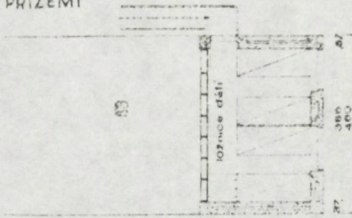


345 F. Růžička: Domek konstruktivního a existenčního minima. La plus petite maison par rapport à la construction et à l'habitation. Haus von kleinsten Ausmassen für das Existenzminimum.



PŘÍZEMÍ

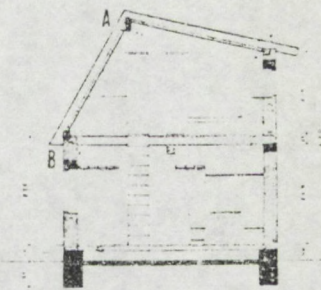
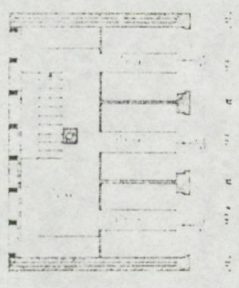
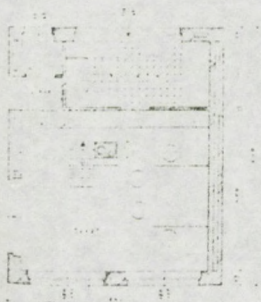
ŘEZ



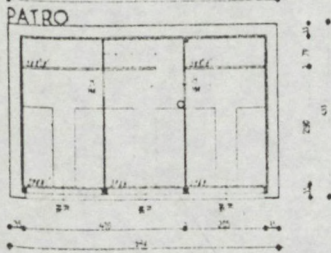
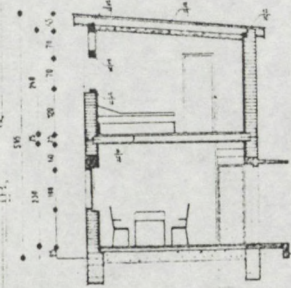
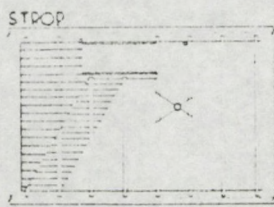
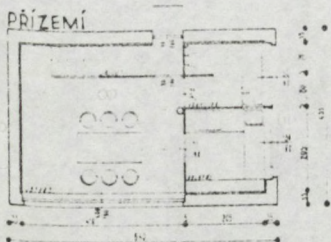
PATRO

KONSTRUKCE STROPU

346 Rob. Podzemný: Domek konstruktivního a existenčního minima. La plus petite maison par rapport à la construction et à l'habitation. Haus von kleinsten Ausmassen für das Existenzminimum.



347 Vladimír Kubečka: Domek konstruktivního a existenčního minima. La plus petite maison par rapport à la construction et à l'habitation. Haus von kleinsten Ausmassen für das Existenzminimum.



ŘEZ

348 K. Nerad: Domek konstruktivního a existenčního minima. La plus petite maison par rapport à la construction et à l'habitation. Haus von kleinsten Ausmassen für das Existenzminimum.

Travaux des étudiants de Pavel JANÁK à l'École des Arts Appliqués dans les années 1930.

ASSOCIATIONS

En dehors de la formation, l'accès aux associations est considéré également comme élément structurant la profession. Parmi celles-ci figurent :

1 - le CLUB DES ARCHITECTES (KLUB ARCHITEKTU) : c'est la plus importante; fondée dès 1913 par A. ŠPALEK, O. TYL, et L. KYSELA qui se veulent rationalistes. (7)

"Cette génération a mené les premières luttes pour la modernité ; elle s'est enflammée pour l'idée du progrès auquel ses professeurs et son environnement étaient hostiles. Elle est la première à prôner la nouvelle vision de l'architecte : plus qu'un spécialiste limité par la routine professionnelle, il est un artiste dont le champ culturel et professionnel très large se fonde sur les bases solides de connaissance scientifique.", écrit, en 1922, le Président du Club, O. STARÝ. (8)

Leurs oeuvres, situées dans une période de transition, témoignent de l'évolution de ce concept architectural aboutissant à la définition de l'architecture constructiviste des années 20. Seuls sont acceptés comme membres les jeunes architectes issus de la Faculté d'Architecture des Hautes Etudes Techniques. Le corporatisme sous-jacent à l'association de ces "détenteurs de la pensée rationaliste moderne" va intervenir de manière importante dans la formation du mouvement d'avant-garde, d'autant que le Club domine le débat entre les deux guerres. Il est à l'origine des manifestations les plus marquantes, notamment d'un cycle de conférences organisé en 1924 par les protagonistes européens de l'architecture moderne. Les discriminations entraînées par les critères de sélection suscitent de vives protestations au sein même du Club.

La plus marquante reste celle de B.FEUERSTEIN qui ne conçoit pas la non-admission d'architectes-protagonistes de l'avant-garde ou de ceux qui proviennent d'autres écoles. Malgré ses règles discriminatoires et limitatives, le "Club des Architectes" gardera sa position privilégiée : un lien étroit existe entre son activité et la recherche d'avant-garde du groupe DEVĚTSIL. Certains architectes sont à la fois membres du DEVĚTSIL et du Club. De plus, si le noyau de l'avant-garde se constitue de ces deux groupements, il n'est pas exclu que d'autres associations y participent.

Au sein du débat, une question provoque, de façon particulièrement aiguë, un clivage, un démarquage des positions face à la problématique d'une architecture moderne : l'architecture, art ou science ? Cette dichotomie renvoie aussi à l'hétérogénéité de l'enseignement de l'architecture en Tchécoslovaquie : scientifique et technique à la Faculté, plus axée sur la création dans les écoles, insérée aux "Beaux Arts" et aux "Arts Appliqués".

Le Club édite la revue la plus importante parmi les supports du mouvement : "STAVBA" (construction, édifice)

2 - S.A. : les architectes formés à l'Académie des Beaux-Arts et de l'Ecole des Arts Appliqués se réunissent en une "Association des Architectes" (SDRUŽENÍ ARCHITEKTU). Fondée en 1923, son activité est centrée sur les problèmes pratiques de la profession. Toutefois, la revue "STAVITEL" éditée par S.A. dès 1924 (avant 1924 : autres éditeurs), participe activement aux problématiques de l'avant-garde.

3 - A.A.A. : fondée en 1928 par d'anciens élèves de l'Académie des Beaux-Arts, c'est l'"Association des Architectes Académiques". Cette nouvelle organisation a cependant des objectifs proches de ceux de S.A. Elle se démarque de la position du Club des Architectes en défendant la face créative du fait architectural. Leur désaccord sur les questions esthétiques dynamise la recherche. K. ROSKOT et d'autres architectes de sensibilité commune accordent beaucoup d'attention aux valeurs esthétiques.

Les membres : A. BENŠ, J. GRUS, B. HUBSCHMANN, V. HAVLÍČEK, J. CHOMUTOVSKÝ, B. FUCHS, V. KABEŠ, J. KREJCAR (secrétaire), M. LORENZ, K. ROŠKOT, P. SMETANA, J. SVOBODA, F. ŠRÁMEK, J. ŠTEPANEK, V. VANICKÝ.

4 - la Section architecturale du Groupe MĀNES : fondée en 1901, elle ne se définit pas comme une association corporatiste ; toutefois, l'entrée est sélective. Progressiste au début du siècle, elle reste sur ses positions dans les années 20. Ce conservatisme explique qu'elle intervient peu dans la constitution du mouvement de l'architecture moderne à cette époque.

-EEEEEE-

Les revues

Outils d'information et d'expression indispensables à chaque association, les revues d'architecture ont un rôle fondamental et deviennent tribunes des nouvelles idées lorsque les limites de l'esprit corporatiste sont

dépassées. Trois revues paraissent sans interruption entre les deux guerres :

1. STYL (1909-1938) : éditée par le groupe MANES pendant les 2 premières années, elle cesse de paraître entre 1914 et 1919. Elle devient alors la revue de la Société des Architectes de Prague dont les membres sont J. KOTĚRA, J. PLEČNÍK et la plupart de leurs élèves. La Société des Architectes et le groupe MĀNES témoignent d'un même esprit conservateur. Ainsi, progressiste à ses débuts, "STYL" se caractérise par une réticence pour une nouvelle architecture au moment où l'avant-garde commence à développer ses principes.

Le rédacteur, WIRTH, a une grande influence. En introduisant les idées de DVORAK et de RIEGL, il insère dans la pratique les conceptions nouvelles de protection des monuments historiques. Mais trop axée sur la problématique du passé, sur la conservation des oeuvres, la thématique de la revue s'ouvre peu aux problèmes de l'architecture nouvelle. Conservatrice au milieu des années 20, "STYL" se polarise trop sur le problème tchèque, avec pour corollaire l'incapacité de s'adapter à une problématique moderne qui se veut à dimension internationale. Si, par la suite, on constate une évolution, ce sont surtout les questions d'esthétique architecturale qui requièrent son attention.

2. STAVBA (1922-1938) : éditée par le CLUB DES ARCHITECTES, son importance est capitale :

"L'historien de la modernité architecturale qui cherche à déterminer le point de départ de l'architecture vers le purisme et le constructivisme, doit consulter les premiers

Obálka časopisu *Styl*,
7. číslo II. ročníku,
1910

STYLE



CASOPIS PRO ARCHITEKTURU
REMESLA A ÚPRAVU
M. S. V. U. MANES. R. II. BREŠLA

STAVBA

Architektura-Konstrukce-Nové umění
Stavba měst.

Rídí (s redakčním kruhem) KAREL TEIGE.

Ročník II.

1. číslo II. roč. vyjde
začátkem února.

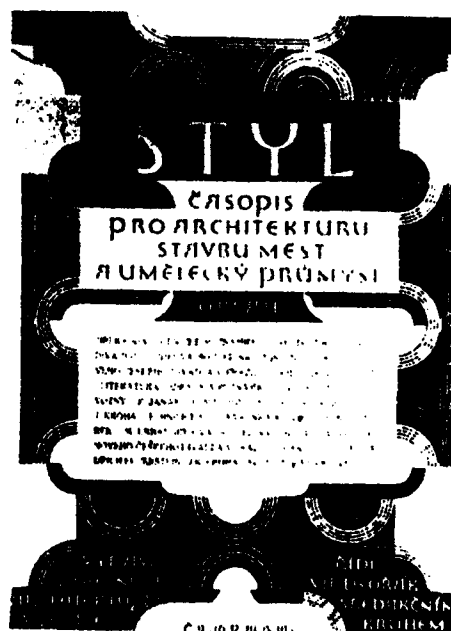
Redakce a administrace: Praha II. Jungmannova ul. č. 59.
(Místnosti Umělecké Besedy.) -- Vydává „Klub architektů“ v Praze.

Au début des années 1920 Stavba est la seule revue d'architecture qui diffuse les idées de l'avant-garde

ČASOPIS:
• ČSL •
ARCHITEKTŮ



ČÍSLO: 1
ROČNÍK XXII • 1923
LEDEN



numéros de la revue "STAVBA", écrit Karel HONZIK dans ses mémoires. (10)

Elle a eu pour directeur, Oldřich STARÝ, et un comité de rédaction réunissant les noms représentatifs du rationalisme architectural : O. TYL, L. KYSELA... "STAVBA" est la première revue à publier les projets de l'architecture puriste tels ceux de K. HONZÍK, E. LINHART et V. OBRTTEL. Elle est successivement le support du constructivisme puis du fonctionnalisme tchèque. Les textes de O. STARÝ -"Les idées sur la nouvelle architecture", "L'évolution de l'architecture moderne"- sont significatifs des préoccupations communes que la revue entretient avec l'avant-garde : s'efforcer d'avoir une base théorique, idéologique et d'en forger les concepts.

Dès la deuxième année de parution, K. TEIGE (initiateur du groupe DEVĚTSIL) devient rédacteur. Son arrivée précise l'orientation idéologique de la revue : l'architecture moderne est mise en rapport avec la problématique sociale ; l'effort d'ouverture vers l'Europe s'accroît avec la parution systématique de textes sur l'étranger. Le programme de la deuxième année de la revue répond clairement à la volonté de dialoguer.

"STAVBA" est la première revue en Europe à consacrer un numéro au groupe DE STIJL, avant même que celui-ci soit présenté à Paris à la Galerie "L'effort Moderne" (1924), et que des textes le concernant soient publiés dans "L'architecture vivante". L'architecture soviétique, belge, suédoise y est présentée. Un numéro spécial est consacré aux frères PERRET et un autre au "Bauhaus". "STAVBA" publie les textes de LE CORBUSIER, GROPIUS, OUD, Th. van DOESBURG, RIETVELD, LISSITZKI, WESTHEIM, BOURGEOIS, STAM, LURCAT...

Son orientation progressiste apparaît nettement aux côtés de revues, essentielles à cette époque, comme "Wasmuth's Monatshefte" considérée en Tchécoslovaquie comme une revue ouverte à la modernité (12)

"... A l'époque de ses premiers numéros, "STAVBA" était, en Tchécoslovaquie, mais aussi sur le forum international, la première revue du fonctionnalisme et du constructivisme architectural - la revue russe, "ARCHITECTURAL" ne paraîtra qu'en 1926, "L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI" encore plus tard - les autres revues étant éclectiques à la manière de "WASTMUTH'S MONATSHEFTE", "STAVBA" occupera très vite de ce fait une position prépondérante dans le contexte international. Tandis que l'indifférence règne chez nous, les parutions des nouveaux numéros de "STAVBA" sont suivies avec intérêt à l'étranger. Les protagonistes de l'architecture soviétique, VESNIN, GINSBURG, LISSITZKI m'ont confirmé plus d'une fois l'influence décisive de "STAVBA" sur l'architecture soviétique dans les années 1923-1929.

"STAVBA", où sont reproduits les premiers travaux de O. STARY, O. TYL, J.E. KOULA, J. KREJCAR, J. FRAGNER, K. HONZIK, J. GILLAR considérés comme n'étant pas représentatifs d'une partie officielle de l'architecture, se heurtait au mutisme du milieu professionnel. Néanmoins, elle savait imposer la conception de la nouvelle architecture avec une telle force, que les autres revues allaient changer, entre 1924 et 1928, leur orientation, sous son influence." (14)

LA REDACTION : J.E. KOULA, L. KYSELA, O. STARY,
K. TEIGE, O. TYL.

Dans les années 20, A. BEHNE, participe régulièrement à "STAVBA" ainsi que Théo van DOESBURG, et J.J.P. OUD. La revue publie les résumés d'articles d'autres périodiques de l'avant-garde européenne. A son 10ème anniversaire, "STAVBA" reçoit les félicitations de R. NEUTRA. Ouverte sur l'Europe, elle est la cible de la critique dont les arguments sont l'expression d'un nationalisme étroit. Si, dans les premières années de son existence, son impact est limité, elle s'impose avec force entre 1924 et 1938. Les principes d'architecture moderne qu'elle propage gagnent du terrain. Les revues "STAVITEL" et "STYL" s'allient avec "STAVBA". Cette alliance témoigne de la force du mouvement d'avant-garde en Tchécoslovaquie qui dispose ainsi de trois revues à la fin des années 20.

Dans les années 30, les textes publiés révèlent l'importance de la recherche de l'avant-garde tchèque autour d'une thématique prégnante à l'époque : l'habitat minimal.

3. STAVITEL ("constructeur") (1924-1938) : éditée par S.A. Elle se rapproche très vite par sa problématique de "STAVBA". Au début des années 20, "STAVITEL" est l'organe de la section tchécoslovaque du groupe C.I.A.M.

En dehors de ces trois revues, d'autres périodiques, dont l'existence fut plus éphémère sont intervenus dans le débat sur l'architecture moderne. C'est le cas de la revue "BYTOVA KULTURA" ("La culture de l'habitat") éditée à Brno par Jan VANEK et rédigée par B. MARKALOUS, ami proche de A. LOOS. La revue propage les nouvelles tendances, notamment dans le domaine de l'architecture intérieure. Elle n'est parue que deux ans (1924 et 1925), avec une reprise durant l'année 1934.

"HORIZONT" (1927-1931) et "INDEX" (1929-1930) éditées également à BRNO, partagent les positions idéologiques de l'avant-garde.

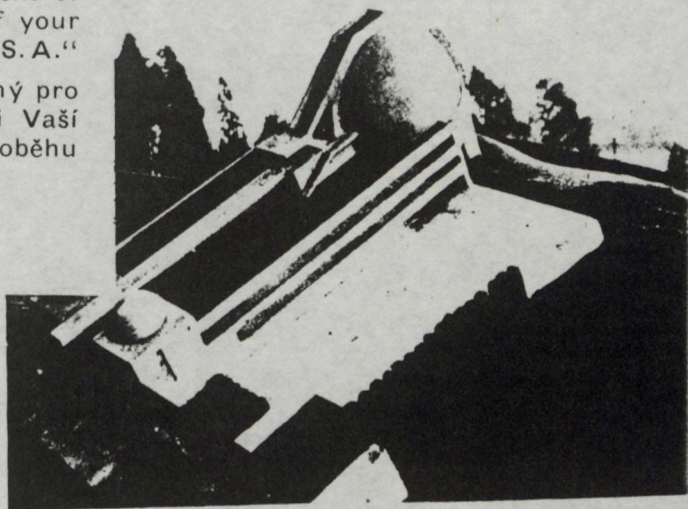
Rozhled

R. J. Neutra blahopřeje Stavbě k X. ročníku.

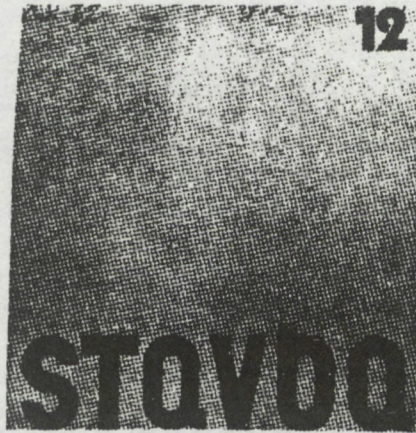
„It has been the most courageous periodical and has been immersurably effective for the advencement of rational building far beyond the bounderies of your country. I wish we could circulate it widely in U. S. A.“

„Byl to nejodvážnější časopis a nesmírně účinný pro pokrok racionální stavby daleko za hranicemi Vaší země. Přál bych si, abychom jej mohli dáti do oběhu daleko-široko v U. S. A.“

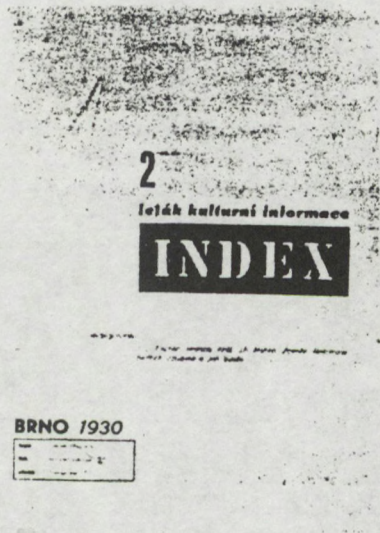
Félicitations de R.J. NEUTRA à l'occasion des dix ans de Stavba



182 R. J. Neutra, spolupracovníci (collaborateurs): Harwell Harris, Addison Hehr: Heliospektroskop, lidová observatoř a planetarium, Hollywood (nadace col Griffithe). Heliospectroscop, observatoire public et planetarium, Hollywood. Heliospektroskop, Volks-Observatorium und Planetarium, Hollywood. Heliospectroscop, Public Observatory and Planetarium, Mount Hollywood. (Foundation col. Griffithe)



Stavdo - měsíčník o architektuře, výtce a hudební architektuře v Praze - rok 10 a. 12 sv. 191-192



Les revues dans les années 1930

Notes

1. Voir chapitre IV
2. Karel TEIGE II, p. 648. K. TEIGE prend ici position sur la question de méthode de classement, question située au cœur du débat tchèque. Protagoniste du nouveau courant, K. TEIGE réfute les idées de l'allemand Wilhelm PINDER, dont l'écho est large dans le milieu des intellectuels pragois. W. PINDER a publié à Berlin en 1926 le livre "Das Problem des Generation in der Kunstgeschichte Europas".
3. Karel HONZÍK: "Ze života avantgardy", Praha, 1963
4. Jaromír KREJCAR, dans Stavba II, N° 2, p. 6
5. "60 let od J. PLEČNIKA" (60 ans de J. PLEČNIK), dans Volné Smery XXIX, 1932, p. 114, signé "sa".
6. Otakar Nový dans "Praha našeho věku", (Prague de notre époque) p. 118
7. L'activité du club s'arrêtera en 1945
8. O. STARÝ dans Stavba I, p. 14. O. STARÝ est le président du Club de 1920 à 1945. Avant O. STARÝ cette fonction était accomplie par O. TYL, un des fondateurs du Club.
9. Stavitel, 1919-1938. (Avant 1924 autres éditeurs que SA).
10. idem ref. 3...p. 31
11. Stavba III, N° 2
12. idem ref. 3... p. 10
13. Stavba N° 9, 1923

14. Karel TEIGE, texte écrit à l'occasion de l'anniversaire du rédacteur en chef de Stavba, O. STARÝ, réédité dans Karel TEIGE II, p. 558.

Les années 20

"Notre tradition, ce n'est pas seulement la lutte pour l'existence nationale, mais aussi la volonté et la capacité d'être partie intégrante d'un ordre politique international.

Etre européen, c'est une idée propre à notre histoire"

K. ČAPEK

Le 28 Octobre 1918, la République Tchèque slovaque (1) est proclamée. Les traités de Versailles définissent la constitution de l'Etat fondé sur la réunion de deux nations : slovaque et tchèque, auxquelles s'ajoutent de nombreuses minorités. Proches par leur langue, les deux nations connaissent un développement historique différent ; leur économie et leur culture divergent.

"Si cette guerre terrible, absurde, devait avoir un sens, je n'en vois qu'un : l'émancipation des petites nations européennes".

Ces mots sont prononcés en 1915 par le philosophe Th. G. MASARYK²⁾ en exil à Londres. En 1918, il deviendra le premier Président de la République.

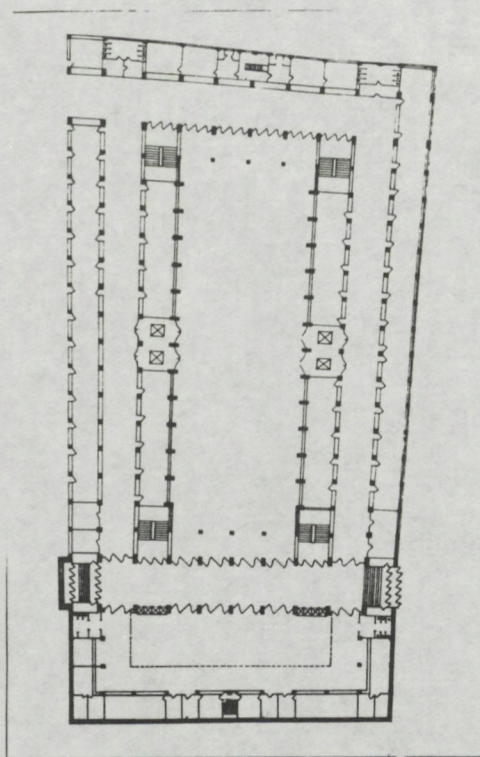
L'image d'une "Europe nouvelle" a hanté les intellectuels tchèques au point de voir dans la guerre de 1914-1918 la lutte pour l'indépendance ; il est vrai qu'au fil des jours, les déserteurs de l'armée autrichienne ont formé les bataillons tchèques combattant du côté russe. Toutefois, aux premières heures de l'indépendance, la coexistence de deux nations pose un problème. L'économie et la culture slovaques vont être dirigées de Prague ; le centralisme, sous une forme nouvelle, s'instaure. Les

Slovaques, qui ne représentent qu'un tiers de la population "tchécoslovaque", sont dominés par les Tchèques. Mais la démocratie politique prônée par Th. G. MASARYK amoindrit les conflits latents.

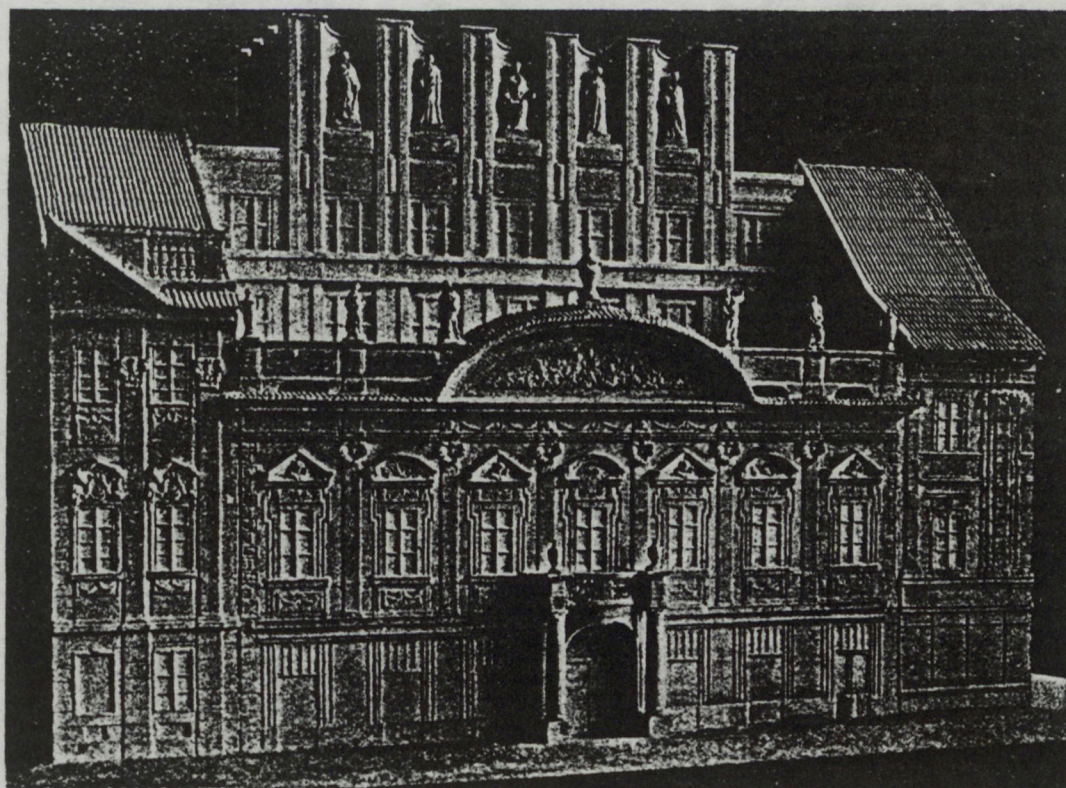
En 1918, tous les espoirs sont encore permis. La fin de la guerre et l'instauration d'un Etat indépendant et démocratique provoque une explosion de créativité sur tous les plans. Dans la conception politique de l'intellectuel Th. G. MASARYK⁽³⁾, la culture occupe une place prépondérante ; les réunions régulières du Président avec les intellectuels, notamment avec les frères CAPEK, écrivains, sont légendaires.

Si, avant la guerre, la définition d'un art tchèque mobilise l'effort des artistes, en 1918, on s'efforce d'exprimer la nouvelle situation nationale. En architecture, le cubisme s'y prête le mieux : la volonté des cubistes de "dominer la matière par l'idée"⁽⁴⁾ ouvre la voie à une architecture chargée de sens idéologique. Le cubisme rentre dans sa nouvelle phase ; ce sera la dernière. Le concept s'épuise dans la recherche formelle : le mouvement idéologique porte le cubisme vers la géométrisation des formes issues de l'art populaire.

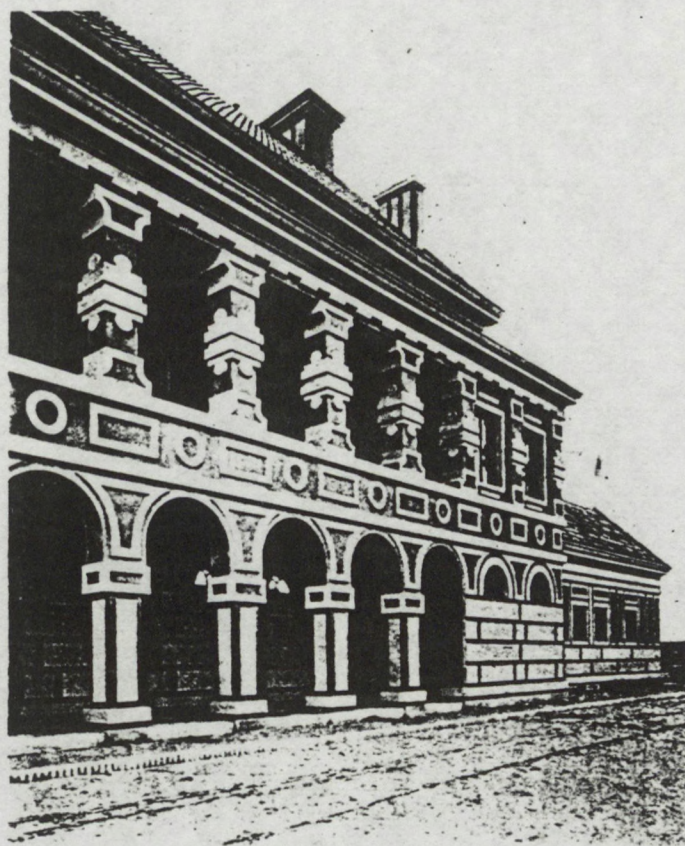
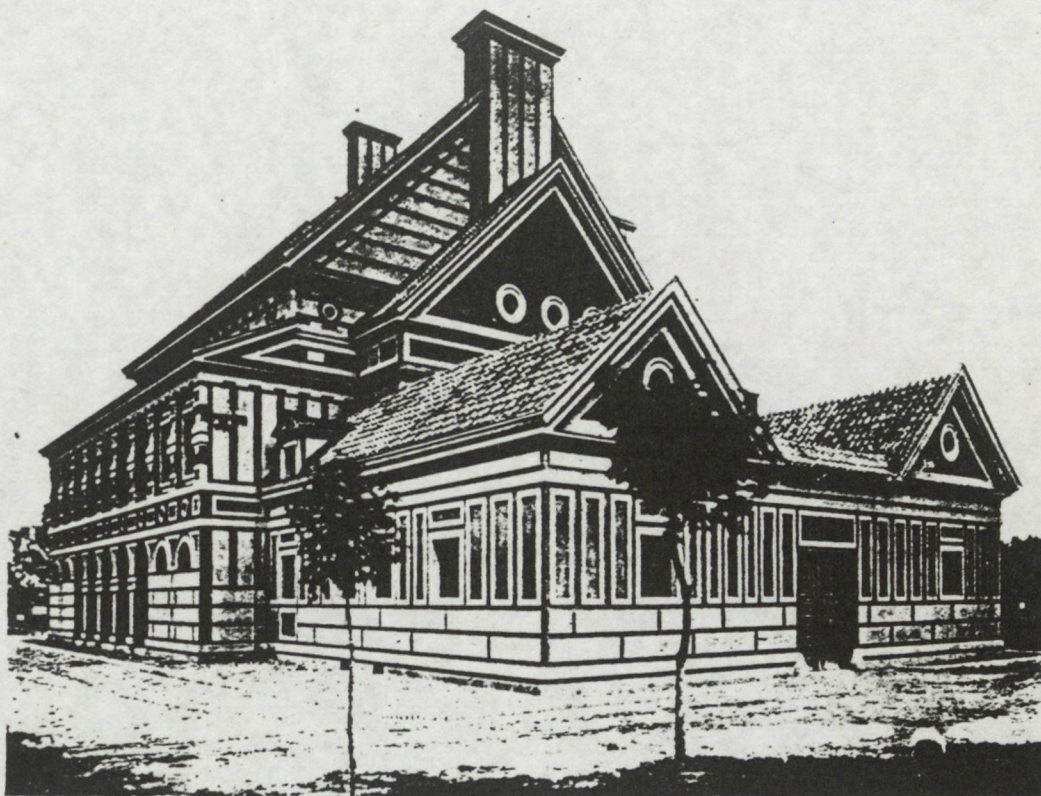
La possibilité offerte par le cubisme, de célébrer l'identité nationale est désormais largement explorée. Dans les années 1918-1924, le cubisme est considéré comme le style national. Son application marque la réalisation des bâtiments représentatifs de l'Etat nouvellement créé, comme les sièges (administratifs) de la bourgeoisie tchèque. Quant à la production de l'habitat, issue de la politique sociale de l'Etat, elle confirme l'importance du style national. Pour des raisons idéologiques, la conception de façades devance la recherche typologique.



J. GOČAR, "Legio"-Banque, 1921-1923

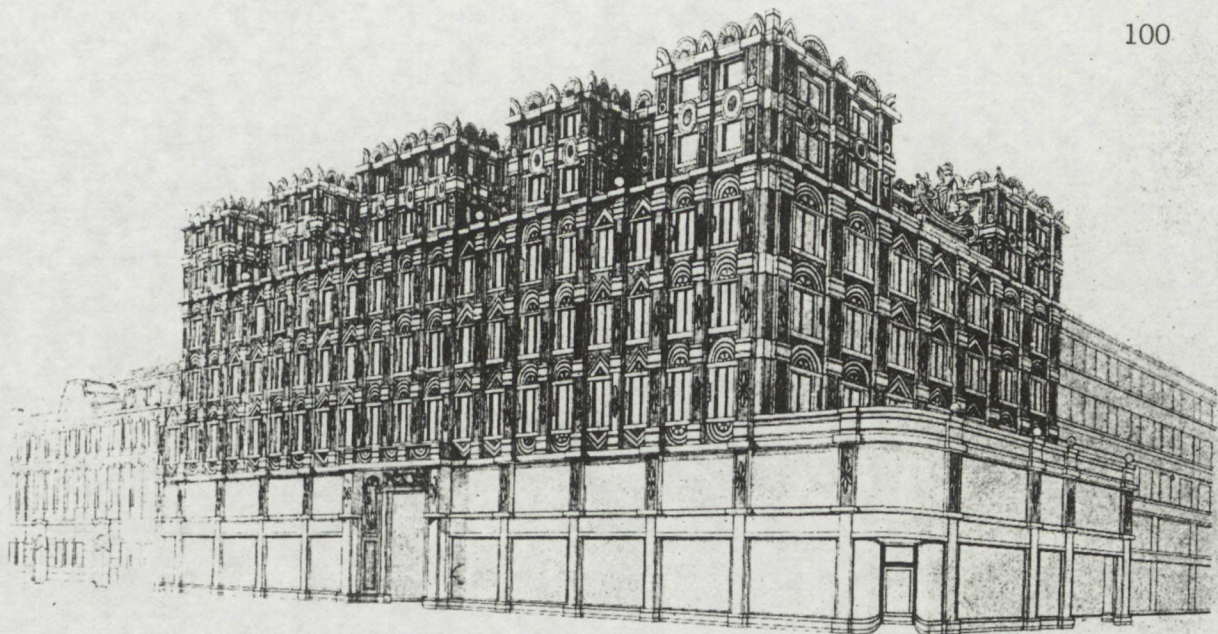


J. GOČAR, Banque Anglaise - Agrandissement, 1923



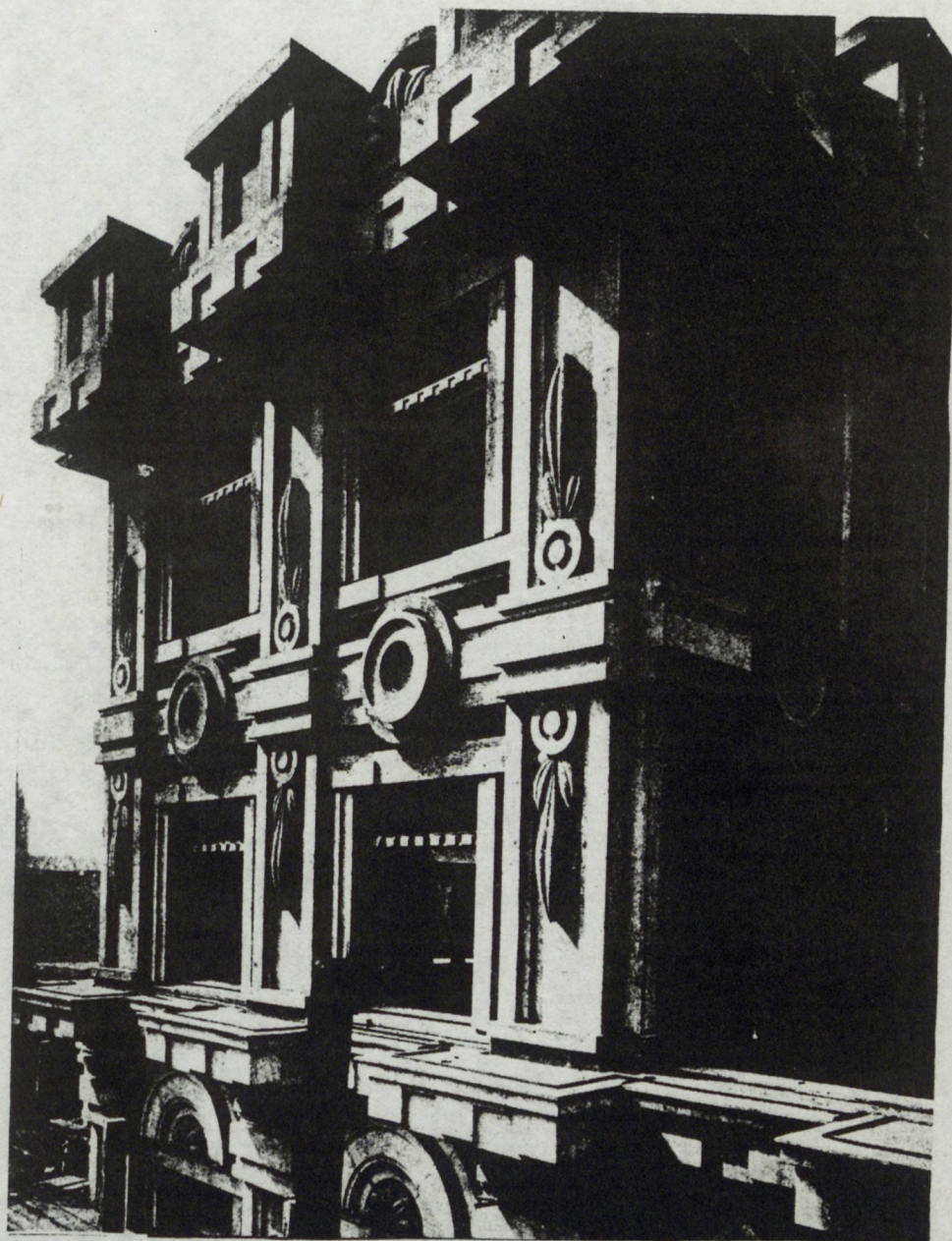
Pavel Janák: Krematorium v Pardubicích.
Zadní pohled a kolumbarium.

Pavel JANÁK: Crématoire à Pardubice

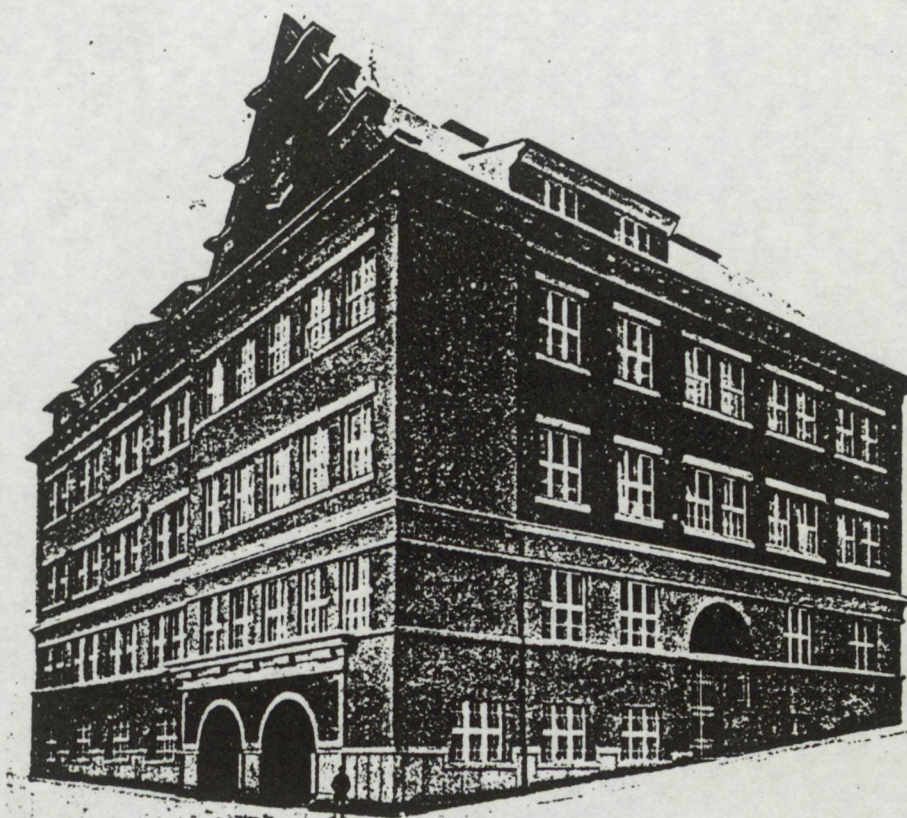


22 - Návrh průčeli budovy pojišťovny Riunione Adriatica di Sicurtà

Pavel JANÁK, bâtiment de Riunione Adriatica di Sicurtà à Prague



Détail



Ladislav MACHOŇ: L' école communale à Rybáře, 1923



Ladislav MACHOŇ: L' école à Postoloprty, 1923

L'année 1920 est l'année où une autre génération se manifeste avec force ; les premières oeuvres de la nouvelle avant-garde tchèque sont publiées :

- . Jaroslav SEIFERT : "Mesto v slzách" (La ville en larmes)
- . Jiří HOREJŠÍ : "Hudba na namesti" (La musique sur la place)
- . Jiří WOLKER : "Host do domu" (L'invité dans la maison)
- . Vitezslav NEZVAL : "Most" (Pont)

L'attitude nationaliste ne prévaut pas chez les jeunes pour lesquels la réalisation de l'autonomie s'associe tout d'abord à l'ouverture vers l'Europe. De plus, le changement politique devait impliquer, comme pensent la plupart des protagonistes de la modernité artistique, le changement social. La recherche dans une perspective sociale caractérise davantage la jeune génération. Son radicalisme idéologique prend des formes précises au fil des années 20.

Cette génération s'attend à une percée internationale, ce qui l'oblige à reconsidérer le nationalisme avec plus de réalisme idéologique. Adhérer à l'avant-garde internationale sera l'objectif du mouvement qui se forme dès 1920. Ceci s'avère décisif pour la définition de l'art moderne tchèque.

Plusieurs groupes artistiques se sont créés aux premiers temps de l'indépendance. Mais seul le groupe DEVETSIL imposera avec force la recherche de la modernité artistique sur des bases nouvelles. Leurs concepts feront partie intégrante de l'idéologie progressiste prônée par les membres du mouvement de l'avant-garde tchèque.



Couverture et illustrations de Karel TEIGE, 1921
Introduction de V. VANČURA

Cette publication est considérée comme une des
premières manifestations du groupe DEVÉTSIL.



Couverture de Josef ČAPEK, 1921

Troisième évènement capital dans le contexte de l'après-guerre : la révolution d'Octobre marque la nouvelle génération sensibilisée par les problèmes sociaux. Reconnaître le rôle social de l'art oblige à chercher des nouvelles références philosophiques.

"L'avant-garde est le lieu de rencontre, le croisement de destins individuels où les premières conceptions sont développées pour aboutir à la libération de la poésie, de conventions esthétiques et sociales..."

L'avant-garde n'est pas le marché où la concurrence fait la loi, mais un laboratoire où le travail systématique est collectif, ce qui exclut l'avancement des intérêts individualistes et la pose égocentrique de primadones, les caractéristiques "des grosses têtes" de l'académisme." (5)

K. TEIGE

Notes

1. Voir fiche dans le dictionnaire "Larousse".

2. Discours prononcé à l' Université de Londres le 19 octobre 1915 sur "Le problème des petites nations dans la crise actuelle en Europe". Voir J. WERSTADT dans Orientace N° 5, 1968, p. 37.

3. Le philosophe Th.G. MASARYK est un élève de F. BRENTANO(1838-1917) comme par ailleurs E. HUSSERL.

K. CAPEK, un des écrivains les plus importants de l' époque de l' entre-deux-guerres est un ami proche du président. Les réunions régulières des intellectuels tchèques, auxquelles participe le Chef de l' Etat, ont lieu dans la maison de l' écrivain. Il est significatif pour la volonté de démocratie du débat que des intellectuels de différentes tendances y sont invités. Néanmoins les participants -tous les noms prestigieux de la vie sociale et culturelle tchèque- sont liés par amitié, ce qui détermine le caractère de ces rencontres. Parmi ces noms on pourrait citer V. VANCURA, F. LANGER, F. JRAMEK, K. POLACEK, A. HOFMEISTER, F. MATHESIUS, J. SUSTA, F. KUBKA, A. LAURIN, A. FUCHS, le frère de K. CAPEK Josef etc.

Th. G. MASARYK porte un intérêt vif aux travaux développés au sein du Cercle Linguistique de Prague. Voir Ladislav MATEJKA: "Semiotics of Art Prague School", Contributions, The M.I.T. Press, 1976, second printing 1977, p. 265.

4. P. JANAK: "Hranol a pyramída".

5. K. TEIGE: "Otázka avantgardy a nástupu nové generace" (La question de l' avantgarde et de l' arrivée de la nouvelle génération), dans K. TEIGE II, p. 388.

4. Devetsil - Association de la culture moderne

Noyau de l'avant-garde tchèque

Fondé le 5 Octobre 1920, le groupe DEVĚTSIL est représentatif de l'activité de la génération née aux alentours des années 1900. *"On pourrait dire sans exagération que DEVĚTSIL a réuni tous les membres actifs et énergiques de la génération de l'après-guerre"*, dira, dans les années 30, un de ses fondateurs, Karel TEIGE. (1)

Sous le nom "DEVĚTSIL - association pour la culture moderne", (2) les peintres, les écrivains, les poètes, les architectes tenteront collectivement d'ouvrir la voie à la modernité. L'effort collectif ne pouvait qu'inciter à l'élaboration d'une plateforme idéologique commune. Elle tiendra compte du contexte international, et l'agencement de la réflexion au sein du groupe assurera sa cohérence. Ainsi le groupe DEVETSIL prendra le rôle d'initiateur du mouvement de l'avant-garde tchèque.

La volonté d'un changement plus large définit le sens de l'activité du mouvement. Si l'on trouve parfois que le travail intellectuel y tient une trop grande place, il y a un rapport étroit entre l'élaboration du concept et sa mise en pratique. En effet, dans les conditions spécifiques à l'évolution de l'art moderne tchèque, ce rapport est capital. En sous-estimant le rôle de la théorie, on risque de ne pas saisir le parcours intellectuel des artistes et des architectes de l'avant-garde tchèque, qui est à l'origine de leurs propositions de la modernité.

LES MEMBRES DU GROUPE

Des lycéens sont à l'initiative du groupe, en particulier ceux de la rue Křemencova au centre de Prague.

Les fondateurs : Karel TEIGE, L. SÜSS, Adolf HOFMEISTER, Karel VANĚK, Vladimír VANČURA, ont à peine 19 ans. La plupart d'entre eux sont issus de la bourgeoisie et de l'intelligentsia pragoise, d'un milieu social privilégiant, par son éthique, les valeurs culturelles.

Si l'humanisme de la Renaissance prédomine dans la culture tchèque enseignée au lycée (3), ses principes, toutefois, ne se précisent qu'au contact de l'expérience de la guerre. Jaroslav SEIFERT l'exprime ainsi : *"qu'est-ce qui nous touche le plus ? ces milliers de soldats grecs morts, avec Eschyle en tête, ou le soldat mutilé de la guerre, que l'on voyait chaque jour monter l'escalier de notre maison avec la seule jambe qui lui restait, et qui laissait derrière des traces de sang."* (4) L'humanisme compris entre la guerre et la situation déjà menaçante de conflits sociaux évoluera chez la jeune génération vers une forme nouvelle.

Associé aux idées des socialistes allemands et russes, l'humanisme et sa prise de conscience sociale détermine la vision de l'art moderne avant l'adoption du marxisme comme idéologie dominante chez tous les membres du groupe.

"L'esprit révolutionnaire communiste était plus une profession de foi qu'un savoir" (5) Plus tard, il sera alors clairement défini comme plateforme idéologique.

Les membres du groupe veulent être à la fois des peintres, des écrivains, des musiciens, des poètes, des étudiants en architecture. Les amitiés créées au lycée organiseront la structure du groupe. Ainsi, les différents

domaines de la recherche se superposent. Ce qui caractérisera l'activité du groupe : "Le groupe a tenté d'établir les relations entre les chercheurs dans les différents domaines scientifiques et artistiques, et d'évaluer les possibilités de recherche commune." (6)

Les membres du Devetsil en mai 1923 sont:

ČERNÍK A., FRÁGNER J., HONZÍK K., HONZL J., HOREJŠÍ J., KREJCAR J., LINHART E., MRKVIČKA O., NEZVAL V., OBRTTEL V., REMO J., SCHULZ K., SEIFERT J., SVOBODA J., SVRČEK J.B., ŠÍMA J., ŠTÝRSKY J., ŠTULC V., TEIGE K., TOYEN M., VANČURA V.

Collaborateurs: JÍRA J., KISCH E.E., PÍSEK F.D., WEISSKOPF F.C.

B. FEUERSTEIN et J. CHOČHOL sont des membres d' honneur.



Il est clair que le groupe DEVĚTSIL cherche à dépasser les champs d'activité réservés aux groupes artistiques. *"Animé par l'esprit communiste révolutionnaire, le groupe avait créé des liens étroits entre tous les intellectuels de gauche."* (7) écrit en 1933, Karel TEIGE, en faisant le bilan de l'activité de l'avant-garde tchèque. La recherche d'une idéologie nouvelle sur laquelle se greffent leurs concepts artistiques, prime avant tout.

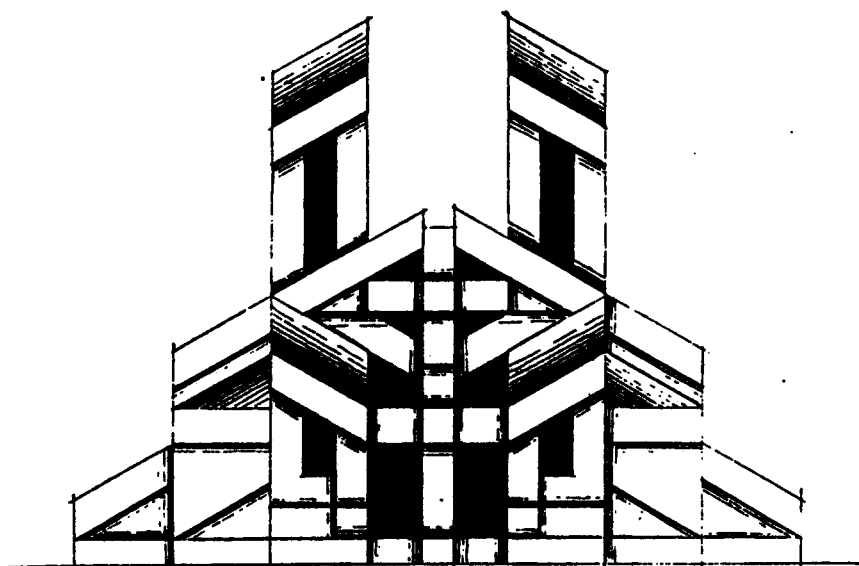
Formulé en 1924 par les membres du DEVĚTSIL, ce texte s'adresse à l'avant-garde soviétique. (8)

"Le DEVĚTSIL est créé en 1920 pour regrouper les artistes révolutionnaires et les travailleurs culturels. Orienté à gauche dès le début, son programme se base sur les théories marxistes, ce qui n'est pas sans conséquence sur le travail artistique. Le groupe refuse fermement la morale individualiste de la bourgeoisie et son idéologie. Les artistes socialistes et les travailleurs culturels ont en commun le même intérêt : le progrès de la technique. Pour eux, le fondement de la vie sociale est dans cette vie ainsi que dans la production industrielle organisée par la pensée socialiste."

Prendre position pour les événements sociaux qui se produisent au début de 1921 est le premier souci des fondateurs du groupe. (9) Pour eux : *"la modernité ne consiste pas dans leur nouvelle façon de s'exprimer, mais dans la manière de penser et d'agir"*, écrit Vladimir VANČURA, un des fondateurs (10) de DEVĚTSIL. En 1921, le groupe participa à l'action d'aide à l'Union Soviétique ravagée par la famine, en éditant le recueil de poèmes et de prose intitulé *"A la Russie Soviétique"* (8) prise de position éloquente dans le contexte politique de la République Tchécoslovaque hostile au premier Etat communiste.

DÉPART DU POINT ZÉRO

"EN 1918, la guerre terminée et l'indépendance proclamée, on a pensé que tout serait délaissé, que tout serait abandonné et que le monde repartirait à zéro",^(II) écrit l'architecte Karel HONZÍK. On fait table rase de l'histoire de l'art, ou du moins, on cherche à rompre avec les concepts précédents.



BEDŘICH FEUERSTEIN

NÁVRH NA PRŮČELÍ KOSTELA

KAREL TEIGE: OBRAZY A PŘEDOBRAZY

Všechno se bude muset udělat! Tak dobrá, udělá se to. Dům? Je ten tam. Zahrada? Je pryč. Nu dobrá, postaví se znovu dům. Udělá se zahrada. Čím méně toho zbude, tím více se toho postaví. Konec konců, je to život a jsme tu proto, abychom stavěli znovu, no ne? *Postavíme také znovu společný život a štěstí, uděláme znovu dny a znovu noci* — vykládá Barbusseův Poterloo v „Ohni“. Tak stojí veškerá tvůrčí práce člověka dnes před ohromným úkolem znovu vybudovati svět, lépe řečeno: vybudovati nový svět. Nepřichází také již nikdo s návrhy na moderní umění, ale s plány nového života, nové organizace světa a jeho posvěcení. V spojitosti jest práce výtvarníková, básníková s prací rolníka a dělníka, myslitel a vědec stojí vedle vojáka revoluce: jejich úkol jest týž. Nerealisují teorii, avšak tvoří nový svět. Jediná jest cesta, jež vede k zítřku.

En 1921, K. TEIGE publie le texte intitulé "OBRAZY a PREDOBRAZY (Images et Préfigurations)".⁽¹²⁾ Edité par Karel ČAPEK dans la revue MUSAION 1921, la revue culturelle la plus progressiste de l'époque, ce texte est compris comme le programme de la nouvelle génération : construire un monde nouveau d'après la guerre catastrophique, tel est le sens que K. TEIGE donne à la conception artistique.

IMAGES et PREFIGURATIONS : extraits

"Tout est à refaire ! D'accord, on va le faire. Plus de maison, de jardin ? D'accord, on va reconstruire la maison, on va refaire le jardin. Moins il en reste, plus il faut construire ; enfin, c'est la vie et nous sommes là pour construire. Nous construisons à nouveau la vie en communauté, le bonheur, nous allons refaire les nuits et puis les jours."

K. TEIGE cite la phrase de H. BARBUSSE dans "Feu".

"Ainsi, l'homme avec sa capacité de créer, se voit chargé de reconstruire le monde, mieux encore, de construire un monde nouveau. Plus personne ne va proposer de projets pour un art moderne ; il va s'agir de projets pour une vie nouvelle, pour une nouvelle organisation du monde. Peintre, poète, paysan, ouvrier, intellectuel, chercheur, les rôles deviennent identiques. Ils ne font pas de théorie, mais ils construisent le monde nouveau, le seul chemin qui mène vers demain."

Le nouveau rapport à la réalité, revendiqué par TEIGE, engendrera en effet la vision d'un monde à venir. Préfigurer ce monde, c'est la volonté sur laquelle l'avant-garde se fonde.

"Avant même de connaître le vainqueur de la guerre, il était clair que celle-ci allait enterrer dans ses ruines ce monde qui l'a provoquée, ou tout au moins décomposer ses bases. Le monde industriel et technique, ce monde de la civilisation des usines, des paquebots et des avions, ce monde qui nous a tant enchantés et exaltés, nous l'avons vécu sous les jours d'un carnage européen jusqu'à l'impossible, jusqu'à la décomposition. Un monde qui a pris le visage d'une civilisation destructrice de gaz, de sous-marins, de projecteurs, de mines, le monde de la technique de la guerre."

"Le malheur profond, l'angoisse et l'espoir humains ont engendré une image floue d'un monde nouveau conciliant, préfigurant aujourd'hui l'effort créatif.

De l'angoisse, mais aussi de l'espoir d'un bonheur futur sont nées les oeuvres de G. DUHAMEL. Parmi ses oeuvres, "La possession du monde" s'avère primordiale ; sur les ruines du monde, sur la tombe de la société d'hier, de la culture, de la civilisation, la vie, le rêve éblouissant, chaleureux du royaume du coeur. Aujourd'hui l'âme de l'homme est brûlée par la passion de le réaliser ; l'homme ne peut plus croire si aveuglément à la force destructrice de la vie qu'était la civilisation de machines et de technique ; il ne peut plus croire à l'art encenseur des réalisations matérielles et du progrès du monde d'hier, un monde pour qui la guerre était la seule hygiène. Les futuristes, ceux qui ont désiré et prôné la guerre, étaient des prêtres sacrant les canons.

Cet art d'esthète, même s'il a craché avec verve sur l'Autel de l'art, cet art formaliste, si vide de sens, si inconscient, n'a pas saisi, comme on dit, l'âme des choses. Même en regardant les objets de tous côtés, il s'est arrêté à l'existence matérielle des choses.

Cet art ne voulait être que l'hymne à la vie optimiste, comme l'est "le salut du monde" de W. WHITMAN. Et s'il salue son époque, il n'a pas pressenti pour autant qu'il glorifierait les destructeurs et qu'il abuserait de la vie. Si cet art a célébré la Bourse, c'est qu'il était attiré par l'agitation, par le tumulte, et donc par les aspects extérieurs. Cette perception d'un mouvement plein de nervosité, lui importait plus que le contenu moral non remis en cause. Il y avait là-dedans quelque chose d'impressionniste, où les mouvements des taches de couleurs, le tumulte de la Bourse, ont pu toucher les yeux et les nerfs. L'art d'hier, - qu'il se nomme cubisme, futurisme, orphisme ou expressionnisme - trouvait tous les objets beaux en soi ; c'était alors suffisant. Ils n'ont pas été évalués du point de vue moral, ni du point de vue de leur contenu ; je dirais même que le sens moral leur échappe puisqu'ils n'ont pas été associés au travail de l'homme et à son bonheur de vivre.

Sans cette évaluation, l'art d'hier restait enfermé dans un formalisme et un esthétisme. J'en prends pour exemple Fernand LEGER qui, enchanté par les formes de l'industrie actuelle, s'inspire de sujets tels que la mitrailleuse ou le canon.

Cet art est sans idée. Seul le rapport avec l'homme peut déterminer son contenu, car il lui donne un sens moral, ayant ses drames intérieurs, son besoin infini de bonheur et d'harmonie.

A cette époque de crise et de lutte finale, alors que le monde se transforme, cet art d'hier qui était un jeu inventif de formes, d'une beauté superficielle, ne peut plus être pour l'homme la référence de la sécurité dont il a besoin. En même temps que la société qui l'a engendré, cet art tombe dans l'agonie. Comme la civilisation de faillite dont nous sommes témoins, cet art a conduit à l'absurdité, à l'expressionnisme, au dadaïsme ; et ne sont-ils pas déjà les consé-

quences de l'art du passé ? L'art glorifiant la machine s'est achevé dans le vide, il est devenu désert et ennui."

En parlant de l'art d'hier, il s'agit pour TEIGE de mettre en évidence le nouveau rapport entre l'homme et l'objet, ce qui crée les prémisses de leur engagement social

"Les tableaux peints aujourd'hui, c'est le raccourci pictural de la complexité de demain, ils sont le demain qui existe déjà en nous. Les poèmes de notre vie, nos rêves de notre vie en commun et nos convictions de sa réalisation.

Les aurores rouges à l'horizon émergent d noir. Puisqu'il s'agit de l'homme, de son bonheur, de son environnement, nous metton l'accent sur le contenu des tableaux plutôt que sur la forme. L'art à venir est trop préoccupé par le futur. Il ne faut pas oublier que tout art nouveau est une réaction contre l'art du passé, car on n'a plus le temps de faire autrement, ce qui peut être injuste."

Karel TEIGE.

SBORNÍK
DEVĚTSIL

Redaktoři = J. Seifert + K. Teige = Directeurs.

NOVÉ UMĚNÍ, KINO, PROLETÁRSKÁ KULTURA, MARXISMUS, MODERNÍ ŽIVOT, FILOSOFIE, REVOLUCE.

Vydává: Publié par:

„DEVĚTSIL“
„ДЕВЕТСИЛ“

union internationale des artistes d'avant-garde révolutionnaire.

Zastoupení jsou básněmi, prósou, články a reprodukce tito autoři: A. Archipenko, Roger Bissière, A. Čechůlek, J. Čecháček, Jean Cocteau, Ilja Erenburg, Douglas Fairbanks, Ivan Goll, Georg Grosz, J. Honzl, J. Hůlka, Marc Chagall, Charlie Chaplin, Georg Kaiser, M. Kisling, J. Krejcar, Per Krohg, Fernand Léger, Jacques Lipchitz, Amadeo Modigliani, V. Nezval, A. M. Piša, F. Pišek, Henri Rousseau, J. Seifert, Georges Seurat, K. Schulz, L. Survage, Šterenberg, Vl. Štulc, J. B. Svrček, K. Teige, Maurice Utrillo, Jiří Wolker, Osip Zadkine, etc.

TENTO SBORNÍK „DEVĚTSILU“ JEST, JAK ZŘEJMO, DOPLŇKEM
A IDEOVĚ I SMĚROVĚ PARALELNÍM PODNIKEM „ŽIVOTA“.

Stran 202.

Vyobrazení 50.

Cena 60 Kč.

Vyšlo jako první svazek „EDICE DEVĚTSILU“.

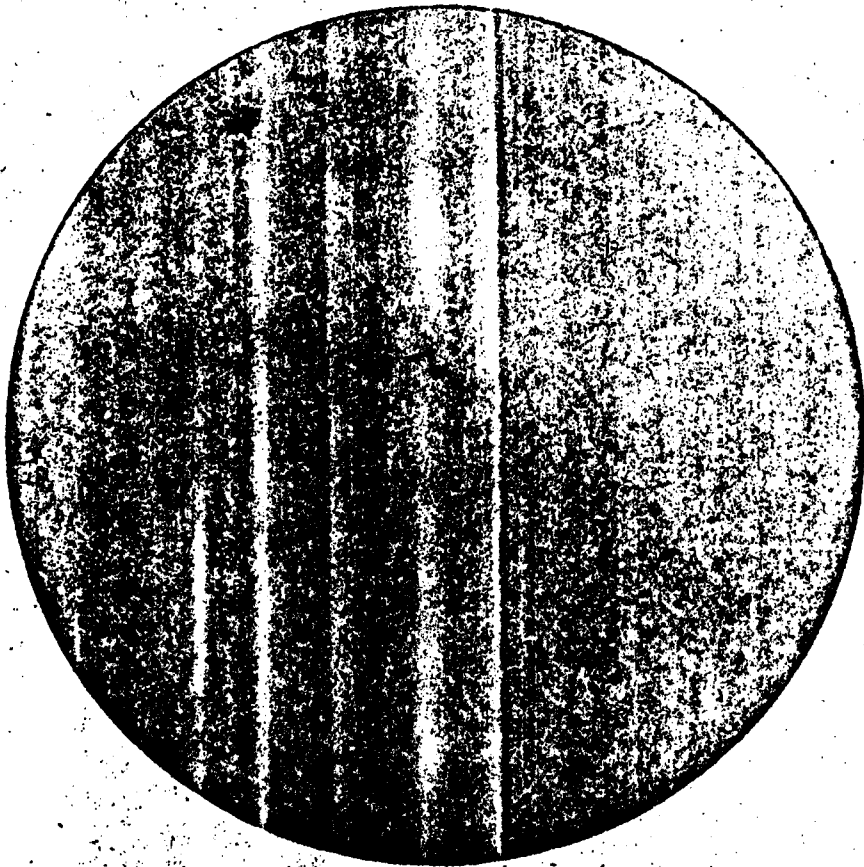
V lednu 1923 vyjde

1. DISK 1.

internacionální revue vydávaná „DEVĚTSILEM“.

NAKLADATELSTVÍ „VEČERNICE“ (V. VORTEL), PRAHA I.,
MALÉ NÁM. Č. 9/III., TCHÉCO-SLOVAQUIE.

Pro další svazky „Edice Devětsilu“ je připraveno: Ivan Goll: CHAPLIN BÁSNÍKEM (Chapliniade), kresby: Fernand Léger, překlad: V. Kalista. Ilja Erenburg: ZKAZENÝ FILM, překlad F. Piška. Guillaume Apollinaire: ANTHOLOGIE, překlad kolektivní a j.



DISK

PRAGUE—PARIS

internacionální moderní revue
 LE DISQUE, revue internationale d'avant-garde
 DER DISKUS, internationale moderne Zeitschrift
 П.ДИСКО, rivista internazionale d'avanguardia
 ДИСК, международная ревью
 THE DISC, international review

Redigují KREJČAR + SEIFERT + TEIGE: Directeurs

Redakční zástupce pro Paříž a Německo: IVAN GOLL, PARIS: Directeur délégué pour la France
 et l'Allemagne

**NOVÉ UMĚNÍ • KINO • PROLETÁŘSKÁ KULTURA
 REVOLUCE • SOUDOBÁ INTELEKTUELNÍ AKTIVITA
 FILOSOFIE • SOCIOLOGIE • MARXISMUS • TECHNICKÁ
 KULTURA • MODERNÍ ŽIVOT • UDÁLOSTI A OBRAZY
 ZE SVĚTA • SLAVNOSTI • SPORT • CIRKUS • VARIÉTÉ
 NOVÁ ESTETIKA**

Notes

1. K. HONZÍK cite K. TEIGE dans "Ze života avantgardy", p. 49.
2. En tchèque le sigle est US DEVETSIL.
3. Voir "Antika a Ceska kultura", ouvrage collectif édité par Academia, Praha, 1978.
4. Cité par J. PEČÍRKA dans "A. WACHSMAN", édition Nakladatelství Československých výtvarných umelcu, Praha, 1963.
5. K. TEIGE: "Svaz moderní kultury Devětsil", écrit en 1933, réédité dans "Poetizmus", recueil de textes réalisé par K. CHVATIK et Z. PESAT, Odeon, Praha, 1967, p. 358-359.
6. Idem ref. 5.
7. Idem ref. 5.
8. Voir "Rok 1921", recueil de poèmes avec introduction de M. BLAHYNKA, Odeon, Praha, 1981.
9. A. HOFMEISTER: "Předobrazy", Čs. Spisovatel, Praha, 1962, p. 41.
10. V. VANČURA: "Nové umění", 1924, réédité dans "Poetizmus" de K. CHVATIK et Z. PESAT, p. 10.
11. K. HONZÍK: "Ze života avantgardy", p. 8.
12. Musaion, jaro 1921 (printemps 1921), p. 52-58.

L'ART PROLÉTARIEN

"L'art est l'organisation du travail. Par art, on entend toute l'activité créatrice. Dans la société actuelle, hormis la créativité de la classe ouvrière, hormis celle du prolétariat, il n'y a pas de valeurs. Au lieu de travailler, on fait des affaires, on profite. On pourrait alors dire que la société actuelle est décédente. Seul le prolétariat, avec son travail, est en dehors du processus terrible de dégradation..."

... La classe du prolétariat, à elle seule, représente l'humanité, la vie et le monde. C'est pour cela que la majorité des jeunes artistes s'est décidée pour le communisme. S'ils prononcent "communisme-socialisme", c'est qu'ils pensent ces termes en fonction de leurs recherches de style." (1)

V. VANČURA

L'idée d'un art prolétarien est pour la première fois présentée dans le recueil du groupe DEVETSIL publié en 1922 (2). Sa mise en place est la caractéristique des premières phases de recherches où les problèmes idéologiques prédominent. L'image de l'ouvrier radieux construisant le monde nouveau est pensée en opposition à celle de l'ouvrier misérable et exploité diffusée par la presse communiste afin de susciter la charité. Une image jugée comme trop larmoyante, qui dénigre la classe ouvrière. (3)

"L'ouvrier radieux, dans sa beauté nouvelle, édifiera victorieusement le monde nouveau qui sera étincelant." (4)

L'humanisme, en prenant comme référence l'ouvrier, prend un nouveau sens. Et à travers cette référence, est développée toute une conception artistique.

Actualiser l'humanisme, c'est donner à la rupture avec les dogmes esthétiques d'académisme les limites philosophiques. "Vouloir absolu, c'est de la folie. Par des paroles absolues, vous pouvez justifier tout ou plutôt rien. Le langage le plus pathétique n'est pas celui des hommes ; et pourtant, l'homme est le centre du nouveau système de pensée, l'homme est l'unité de mesure. C'est alors qu'il s'agit pour nous d'un humanisme nouveau, un humanisme avec des méthodes opérationnelles." (5)

Cette façon de penser exclut les valeurs absolues prônées par l'académisme.

L'art prolétarien comme concept importera en fait peu pour les réalisations d'une modernité artistique. (Seuls les poèmes de J. WOLKER s'en inspirent). Mais, on peut dire que l'idée d'homme nouveau - l'ouvrier - restera la référence essentielle de l'avant-garde tchèque. Vladimir VANČURA affirme avec force : "L'homme est l'unité de mesure" ; l'homme, en occurrence l'ouvrier, est le centre du nouveau système de pensée qui reste à élaborer. Les notions esthétiques deviennent relatives en raison de l'intérêt porté à l'homme, ou autrement dit, l'idée de la modernité est déterminée par le rôle social de l'art.

"Nous considérons que le marxisme est la seule pensée possible, la seule capable d'influencer la réflexion théorique dans tous les domaines où il est nécessaire de la substituer aux théories d'un BERGSON, d'un CROCE, pour instituer la nouvelle théorie esthétique. Si l'on se fonde sur la pensée de MARX, le concept de l'art prolétarien n'est pas pour nous un problème à formuler, mais un fait, même si cet art ne se réalise que dans les décennies suivantes." (6)

CLIVAGE

La constitution d'une plateforme idéologique ne remporte pas l'unanimité pendant les premières années de l'existence du groupe. Le radicalisme de K. TEIGE n'est pas partagé par tous les membres.

En Mars 1921, G. DUHAMEL et C. VILDRAC (7) se rendent à Prague. Leurs oeuvres constituent les premières références de l'humanisme nouveau prôné par la jeune génération à l'issue de la guerre. Au moment de leur visite, ces références provoquent un éclaircissement de position politique.

K. TEIGE attaque le libéralisme de DUHAMEL et de VILDRAC celui là même qui est le fondement de la démocratie réalisée par le président Th. G. MASARYK : *"la philosophie idéaliste, anarchiste prônant l'indépendance politique n'est qu'un amusement pour la bourgeoisie asservie aux idées de la démocratie à l'américaine. L'homme qui se veut absolument indépendant est la marionette dirigée par la bourgeoisie, alors que l'homme attaché aux idées révolutionnaires y trouve beaucoup de forces nécessaires au travail et à la révolte."* (8)

En relevant une fois de plus l'importance décisive du marxisme, K. TEIGE porte un coup au mouvement ; le groupe DEVETSIL se scinde en deux camps dès 1921 : ceux qui refuseront le concept idéologique de la recherche artistique prôné par K. TEIGE, V. NEZVAL, A. HOFMEISTER, V. VANČURA forment le groupe "NOVÁ SKUPINA" (Groupe Nouveau). Toutefois, la distance idéologique ne les empêchera pas d'envisager des manifestations communes.

Une remarque importante : malgré leurs convictions marxistes les membres du DEVETSIL ne seront pas, au moins pour la plupart d'entre eux, membres du Parti Communiste Tchécoslovaque. La raison de cette réticence vis-à-vis de la discipline du Parti est la volonté du libre choix. *"Sur les questions culturelles, je préfère réfléchir tout seul, sans avoir de directives à subir."* V. NEZVAL . (9)



VANČURA par F. MUZIKA

RED

2



10

LET



sovětské
kulturní
práce
1917-1927

listopad 1927

Karel Teige

ODEON

6 Kč

ReD - mensuel de la culture moderne
La revue du groupe DEVĚTSIL

Notes

1. V. VANCURA: "Nove umeni", réédité dans "Poetizmus" de K.CHVATIK et Z. PESAT, p. 10.
2. "Sbornik Devetsil", fin 1922.
3. A. HOFMEISTER dans "Predobrazy", Praha, Cs. Spisovatel, p. 25 écrit: *"la culture héritée de Tvrdosijni"* (groupe progressiste de l'avant-guerre) *"nous a permis de refuser "l' art pour le peuple", présenté dans les pages de la revue Proletkult"*.
4. V. NEZVAL: "Z mého zivota", Odeon, Praha, p. 88.
5. Idem ref. 1.
6. K. TEIGE: "Nove umeni proletarske" dans Sbornik Devetsil, Praha, 1922.
7. Leur visite est commentée par tous les journaux importants.
8. Lettre de K. TEIGE à A. CERNIK, écrit en juillet 1921, cité dans K. TEIGE I, p. 584.
9. Orientace, 1968, N° 2, p. 22.

LES MANIFESTATIONS

Dès 1921, ont lieu les premières manifestations publiques du groupe. Au printemps, des conférences sont organisées sur les thèmes suivants :

- "Vers la nouvelle littérature tchèque" K. VANĚK
- "La poésie moderne française" - A. ČERNÍK
- "La crise actuelle dans la peinture" - K. TEIGE
- "L'ordre du monde du travail et celui de la création" - V. ŠULC

La première exposition importante date de 1921. Les tableaux exposés à la librairie "ZLATÝ KLAS" suscite l'intérêt de la critique. "Le réalisme magique" d'A. WACHSMAN, VANĚK A. HOFFMEISTER, B. PISKAČ est repéré comme un nouveau courant pictural. *"Sans détourner leur regard de la vision des formes, les peintres modernes ont trouvé quelque chose qui était presque oublié : le contenu. C'est comme si les objets de ce monde avaient pris une expression différente, une dignité qui leur soit propre. Ils portent les valeurs d'amour, de pitié, d'enthousiasme et de contemplation."*

Organisé en 1922, "JARNÍ VÝSTAVA" (exposition de printemps.) continue le succès du "Réalisme magique". L'appréhension de la modernité picturale est révélatrice de la naïveté avec laquelle la plupart des artistes du DEVETSIL forment leur position idéologique.

"Le rôle de l'art est de montrer aux autres toutes les beautés du monde afin que la vie devienne un poème." K. HONZÍK (1)



Adolf HOFMEISTER: Paradis, 1921-22



O. MRKVIČKA: Le marin, 1921



J. ŠTYŘSKÝ: Couverture, 1924

Quant à l'exposition de 1923, intitulée "BAZAR DE L'ART MODERNE" ("bazar" pour s'opposer au terme de "salon"), elle est la première à accueillir les projets d'architecture :

J. KREJCAR (Maison des étudiants)

J. CHOCHOL (L'école de TÁBOR)

B. FEURSTEIN (crématoire de Nymburk et projets de scène pour le Théâtre de Prague)

J. FRÁGNER et E. LINHART (Théâtre de OLOMOUC)

K. HONZÍK (les maisons de rapport)

Le rôle innovateur des projets est souligné dans le commentaire de STAVBA..

"L'architecture soumise à la loi des matériaux nouveaux de l'économie et de l'utilité, cherche, sans se référer aux formes traditionnelles, la beauté nouvelle. Elle sera caractérisée par la simplicité et la pureté des formes." (2)

Ces projets tentent de faire face à l'académisme qui domine à cette époque, l'enseignement de l'architecture. Les auteurs, pour la plupart encore étudiants, s'efforcent d'induire un changement de perception ; ils conçoivent une architecture de formes élémentaires, dépouillées de toute ornementation. Auparavant, les projets de cette architecture puriste prônée par K. HONZÍK, E. LINHART, J. FRAGNER, V. OBRTEL, sont présentés à l'exposition de 1921 organisée par la SPA (Association des étudiants en architecture à la Faculté des Hautes Etudes Techniques)

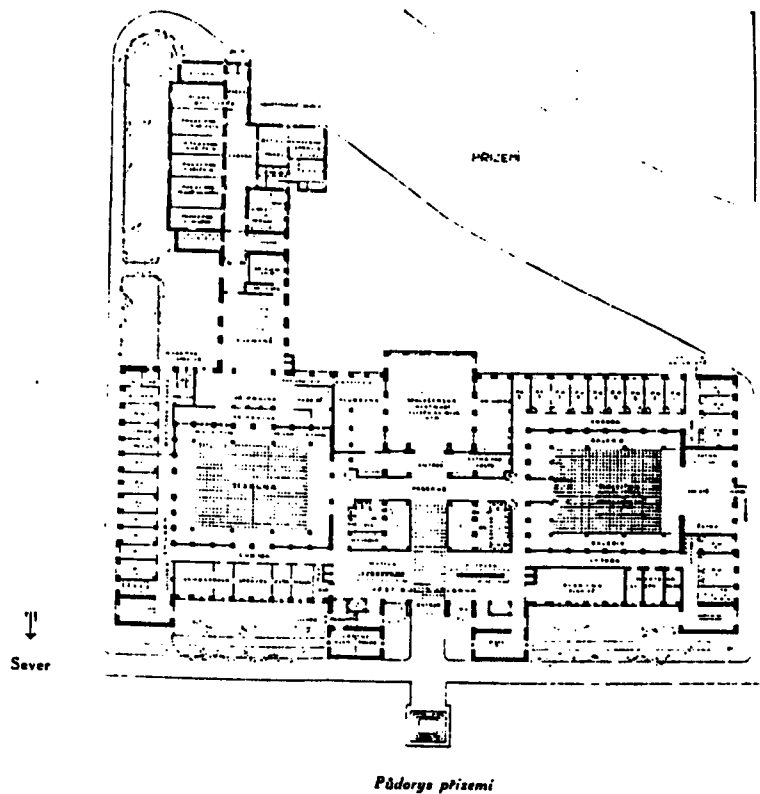


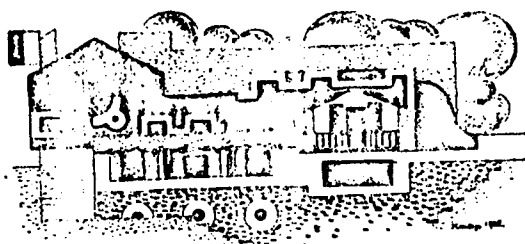
*JAROMÍR KREJCAR: Návrh Masarykových studentských kolejí
Perspektiva hlavního, severního průčelí*

MASARYKOVY STUDENTSKÉ KOLEJE

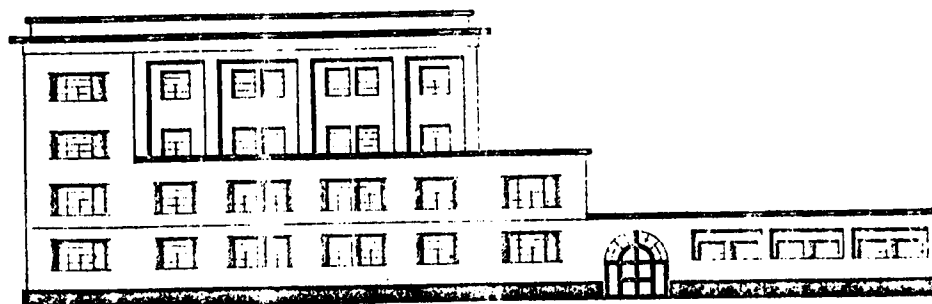
JAROMÍR KREJCAR

Jaromir KREJCAR: Maison des étudiants



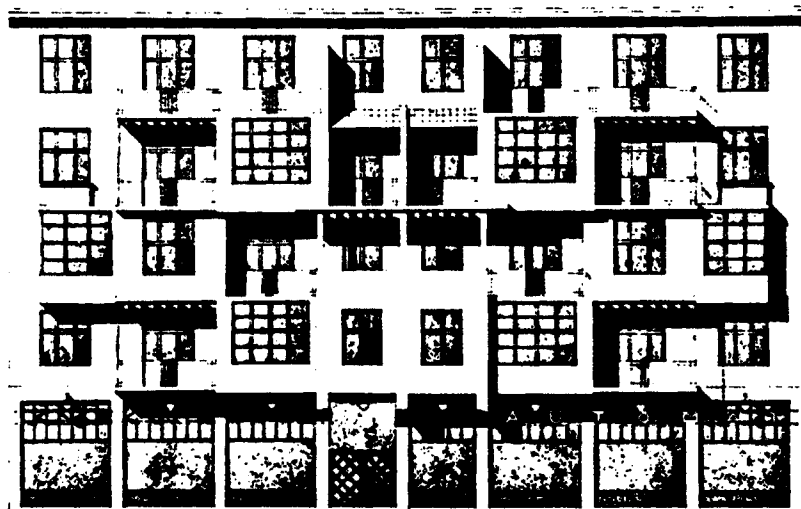


ARCH. FEUERSTEIN (Praha 1922)



ARCH. J. K. ŘÍHA (Praha 1922)

73

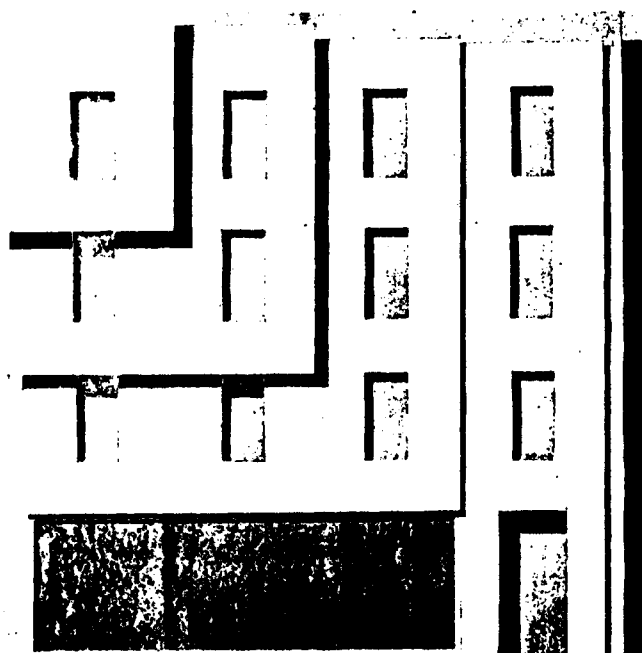


KAREL HONZÍK: *Návrh průčelí* 1923

(Stavba II)

Avant qu'ils soient membres du DEVETSIL, K. HONZÍK, E. LINHART, V. OBRTTEL, J. FRÁGNER fondent le "Quartet des puristes" (Puristická Čtyřka).

Promouvoir la purification de l'architecture, c'est pour les jeunes, inspirés par la démarche de J. CHOCHOL, fonder la nouvelle architecture.



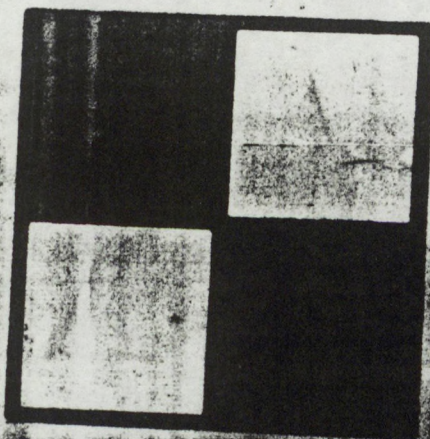
JOSEF CHOCHOL: Studie 1914

ŽIVOT II : LA PREMIÈRE PUBLICATION DE L'AVANT-GARDE

LA VIE

(ŽIVOT)

L'ART NOUVEAU - CONSTRUCTION
ACTIVITÉ INTELLECTUELLE
CONTEMPORAINE



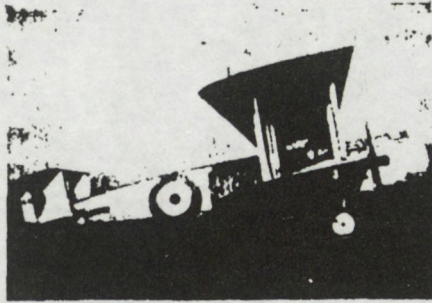
DIRECTEUR
J. KRÉJČAR

PUBLIÉ PAR UMĚLECKÁ BESÉDA (UNION D'ARTISTES)
SECTION DES ARTS PLASTIQUES
PRAGUE, TCHÉCO-SLOVAQUIE

En 1922, paraît la revue "ŽIVOT II" (La Vie II). Suivant la tendance naturelle à tout avant-garde, bouleverser les conventions établies, "ŽIVOT II" impose un nouveau regard sur l'art.

NOVÉ UMĚNÍ PŘE- STANE BÝTI UMĚNÍM

IIJA EHRENBURG



**PRÁCI, JASNOST,
ORGANISACI.**

snaží se je poznati. *Skončil mysticism* Maeterlinkův s „kdoš“ a „roš“. Nejen v Rusku, ale i na Západě je zaznamenávána tato skutečnost: *Kostely se prázdní*, místo miliónu věrných klientů přicházejí stovčky nových – v směsici velikých události zbloudivších inteligentů. Od jasnosti k *souladu*. Dům, člověkův den, motor – vše musí být souladné. Všechno se uklidňuje na nevyvratitelných matematických základech. Nejsou důležité nálady, nýbrž city. *Impresionismus není již myslitelný*. Vítěz písma *forma*.

Je vyloučena pathologie – zajímavá pouze pro odborníky. Člověk nehodnotí to, co jej od jiných odděluje, nýbrž co jej s nimi sblíží. *Ubohý individualismus!*

"L'art nouveau cessera d'être l'art. L'esprit nouveau, c'est l'esprit de la construction." I. EHRENBURG dans "ŽIVOT II".

Tout d'abord, il s'agit de reformuler le rapport de l'art à la nouvelle technique en prenant en compte les concepts proposés par les mouvements progressistes antérieurs à l'avant-garde des années 20. La technique, jusque là en marge de l'intérêt commun, deviendra le facteur déterminant la nouvelle conception artistique. C'est l'architecture qui en donne le meilleur exemple.

La majorité des textes recueillis dans "ŽIVOT II" concerne les questions d'architecture. Des auteurs étrangers sont invités : I. EHRENBURG, P. BEHRENS, E. FAURE ; LE CORBUSIER écrit un texte en exclusivité pour la revue. Les photos montrent les performances de la nouvelle technique : l'ossature métallique des gratte-ciel d'Amérique, la tour EIFFEL de Paris, le Transatlantique...

SPOLUPRACOVNÍCI:
COLLABORATEUR
MITARBEITER

- | | |
|--|--|
| ARCHIPENKO — Berlin | KROHG — Paris |
| BEHRENS PETER — Neubabelsberg bei
Berlin | KOTÍK — (Umělecká Beseda) Ml. Boleslav |
| BISSIÈRE — Paris | KOTĚRA JAN — (S. V. U. Manes) Praha |
| BLANCHARD MARIE — Paris | LAURENS — Paris |
| CLINTON & RUSSEL — New-York U. S. A. | LHOTE — Paris |
| ČERNÍK — (Devětsil) Brno | LIPCHITZ — Paris |
| DELIBRÉ — Praha | MAN RAY — Paris |
| DELLUC — (Cinéa) Paris | MOKRÝ — (Umělecká Beseda) Praha |
| DERAIN — Paris | MODIGLIANI † |
| ERENBURG — BELL, Berlin | MRKVIČKA — (Umělecká Beseda) Praha |
| EPSTEIN — Paris | NEZVAL — (Devětsil) Praha |
| FAIRBANKS — U. S. A. | OZENFANT — (L'Esprit Nouveau) Paris |
| FAURE — Paris | PEARL WHITE — U. S. A. |
| FEUERSTEIN — Praha | PERRET — Paris |
| FOUJITA — Paris | PICKFORD MARY — U. S. A. |
| FRINTA — (Umělecká Beseda) Praha | PRAMPOLINI — (Roma) |
| GARELL — Praha | REIMAN — Praha |
| GOLL CLAIRE — Paris | ŘÍHA — (Umělecká Beseda) Praha |
| HOLAN — (Umělecká Beseda) Praha | SEIFERT -- (Devětsil) Praha |
| HOLÝ — (Umělecká Beseda) Praha | SEURAT † |
| HONZL — (Devětsil) Praha | SCHNABLOVÁ — (Umělecká Beseda) Praha |
| CHAPLIN — U. S. A. Los Angeles | SCHULZ — (Devětsil) Praha |
| JÍRA — Praha | ŠÍMA — Paris |
| JEANNERET — (LE CORBUSIER SAUG-
NIER) „L'Esprit Nouveau“, Paris | ŠTULC — (Devětsil) Praha |
| KERHART — (Umělecká Beseda) Podě-
brady | SURVAGE — Paris |
| KISLING — Paris | TEIGE — (Devětsil) Praha |
| KREJCAR — (Umělecká Beseda) Praha | UTRILLO — Paris |
| | WRIGHT F. L. — U. S. A. |
| | VOSKOVEC — Dijon |
| | ZADKINE — Paris |



MADE IN AMERICA

KREJCAR

*Ó Janovane! Tvůj sen! Tvůj sen.
po staletích, kdy jsi byl v hrob svůj ulazen,
uskutečňuje země, již jsi objevil. Tvůj sen.*

WHITMAN

Bylo by nutno utvořit nové slovo, nahrazující akademický význam slova KRÁSA významem novým, neupomínajícím na klasické krásno, jak bylo a jest formulováno v „krásných uměních“, abychom tímto novým slovem mohli přesně determinovat estetický poměr moderního člověka k novým formám, zrozeným mimo „krásná umění“ a přece krásným. Říkejme NOVA KRÁSA.

Hledíme-li na dokonalý automobil, jenž svým tvarem nás upozorňuje na 150 HP svého stroje a 100 km rychlosti, aeroplan, stroj atd. vzbudí v nás též dojem jako třeba pohled na krásně dokonale vypěstěné tělo sportovce.

Jest to estetický pocit plynoucí ze

SOULADU ÚČELU A VNĚŠÍ FORMY.

Tento soulad jest podstatou estetických dojmů jaké poskytují modernímu člověku nové formy nových věcí, konstruovaných k určitým jeho účelům a potřebám. Věci, jimž existence dána byla docílenými požadavky, které nemají historické analogy. Forma těchto věcí, jež vyplynula z jejich konstrukce, funkce, účelu, říká vše o jejich vlastnostech, aniž by

— a chce-li se převést moderní doba v hudbu, nelze tu mít varšavské míry, které odpočívá tancům pravěku, jest nutno roztrhnout formu. Lokomotiva má svůj vlastní rytmus, ulice v Chicagu se zalézá v jiném tempu než luční pěšiny v Arkadii. Ale slunce nás také sotlí, vezměme to, co se hodí pro poesii a pokoušíme se sjednotit a pohybné, který je v tom. To je Whitmanův čin.

J. KREJCAR: „Kolo“

Que l'Amérique, "ce monde sans traditions artistiques" soit présentée comme exemple de la modernité, surprend peu : Jaromir KREJCAR signe le texte important intitulé "Made in America".

Promouvoir la performance constructive des gratte-ciel, c'est dénoncer les critères de la beauté académique. L'intérêt pour l'Amérique est fondé sur des raisons esthétiques. Mais, pour l'avant-garde tchèque qui prône le rôle social de l'architecture, le progrès technique à lui seul n'est pas suffisamment subversif. Ainsi, l'architecture de gratte-ciel est une référence trop affaiblie par l'importance accordée aux questions sociales et idéologiques. D'autant plus que les façades de gratte-ciel sont inconciliables avec le principe des formes dépouillées. Si J. KREJCAR propose de "gratter

les ornements plaqués sur les façades des gratte-ciel pour apprécier la beauté de leur construction" (3), c'est qu'en définitive cette architecture heurte les architectes tchèques qui ont déjà défini les principes esthétiques de la nouvelle tendance. Les gratte-ciel ne sont en fait que des exemples choisis pour illustrer le point de départ de la réflexion amorcée en 1920. "ZIVOT II" conclut la problématique d'une esthétique nouvelle de l'architecture qui avait ouvert le débat.

LE PURISME

Le progrès technique ne connaît donc pas de frontières géographiques ou culturelles quand il exerce son pouvoir sur les dogmes esthétiques. Si l'architecture s'y réfère, c'est pour rompre avec la tradition des styles historiques. On donne un nouveau sens à la création artistique. "*L'art de demain sera impersonnel et scientifique*". (4) Par cette citation de G. FLAUBERT, K. TEIGE commence sa réflexion sur les concepts artistiques de l'époque. Le purisme de LE CORBUSIER et d'OZENFANT polarise son attention :

"A partir de l'industrie moderne se développe la nouvelle esthétique... Le purisme comporte en soi la synthèse constructive, l'architecture des formes indépendantes, des hasards extérieurs ; elle est dotée d'un langage autonome." (4) Pour TEIGE, le purisme détermine le point de départ de la nouvelle architecture, dont les réformes doivent répondre aux besoins standard.

Les propos de K. TEIGE dominant d'emblée la théorie architecturale tchèque.

Les principes esthétiques du purisme énoncent la définition du constructivisme de 1924. "*L'architecture puriste est tout d'abord l'art de construire et non l'art de décorer.*" (4)

LE PURISME

Par

OZENFANT & JEANNERET.

I.

RECHERCHE DES BUTS ACTUELS DE LA PEINTURE.

*PEINTURE D'OPINION ET PEINTURE POETIQUE — LA RELIGION, L'OPINION,
LE DOCUMENT — GUTENBERG ET DAGUERRE — LA LOI D'ECONOMIE —
PEINTURE ET POESIE — LE CUBISME.*

LA PEINTURE a eu au commencement, un premier but utilitaire: c'était de parler aux hommes. L'homme a toujours eu besoin de fixer, puis de transmettre ses idées. Il a constitué l'histoire par le moyen des arts figurés parce que c'était le langage le plus expressif à sa disposition.

L'écriture s'est fixée petit à petit, mais on a constaté que l'écriture des arts figurés possédait une puissance d'objectivation rapide, puissante et universelle que ne possédaient pas les idiomes. Et on a conservé cette sorte de peinture et cette sorte de sculpture, de la peinture des cavernes aux peintres officiels de la Société des Artistes Français, et tant d'autres y compris ! Peinture idéologique.

Mais, dès le début aussi, la sensibilité de l'homme a toujours eu besoin de la délectation plastique. Fait physiologique d'abord qui finira par devenir un impérieux besoin de l'esprit et fera de la peinture une des plus importantes manifestations humaines.

La peinture-langage était d'ordre collectif, organisation sociale, etc..., avec utilité sociale pour mobile; en même temps pour sa joie, l'individu créait des faits plastiques pour ses sens, faits physiologiques.

Pour ordonnancer une société, les rois, les prêtres ont exploité la peinture idéologique, puissant moyen de propagande pour objectiver

leurs volontés. Une immense place était donc dévolue à la peinture littéraire, peinture-langage, d'autant plus qu'elle employait des éléments d'un entendement commun, compréhensibles pour les intelligences les plus obtuses.

Enfin et d'autre part, on a toujours eu besoin de documents. Les arts figuratifs, ici, encore, sont un moyen très sûr de transmission (Napoléon: „le plus court croquis m'en dit plus qu'un long rapport“).

Fatalement, il devait y avoir empiètement des genres par confusion des buts. Un homme quand il se taille une canne dans une branche s'arrange toujours pour la faire jolie et le mécanicien signole sa pièce plus qu'il n'est utile: l'homme aime „peloter“; ainsi le veulent ses sens; de là vient cette confusion entre l'utile et l'agréable que les esthéticiens commirent si souvent.

Cette confusion existe aujourd'hui également; confusion impardonnable puisque des faits nouveaux font la lumière sur ces questions: faits nouveaux d'une incalculable importance, fruits de quelques siècles seulement en face des millénaires: Gutenberg et Daguerre, le livre et la photographie (le cinéma). D'un coup, on dispose de moyens formidables et la puissance de diffusion qui en naît dépasse de beaucoup les ressources des arts figuratifs

8

Les architectes puristes ne sont pas les seuls à assimiler la question des formes nouvelles au problème de la civilisation marquée par le progrès de la technique. En 1923, Jozef ČAPEK, écrivain et peintre, publie un livre intitulé "MÁLO O MNOHÉM" (Peu sur beaucoup). La lutte contre l'ornement et la décoration est pour lui un élément dynamisant le progrès de la culture. "C'est un des moyens d'élever le niveau de la vie", écrit K. TEIGE. (5)

J O S E F Č A P E K

M Á L O
O
M N O H É M

II. V Y D Á N Í

1929

A V E N T I N U M

P R A H A

En 1923, K. TEIGE et V. NEZVAL formulent le "Manifeste du poétisme" dont l'idée prégnante est de faire de la création artistique la partie intégrante de la vie de chaque individu, et de donner un nouveau sens à l'art. Le poétisme n'est pas proclamé comme un courant artistique, mais comme un "nouveau mode de vie". La résonance sociale de l'art rend les questions esthétiques dépendantes de la nouvelle éthique de la création.

VÍTĚZSLAV NEZVAL

a

KAREL TEIGE

**manifesty
POETISMU**

ODEON

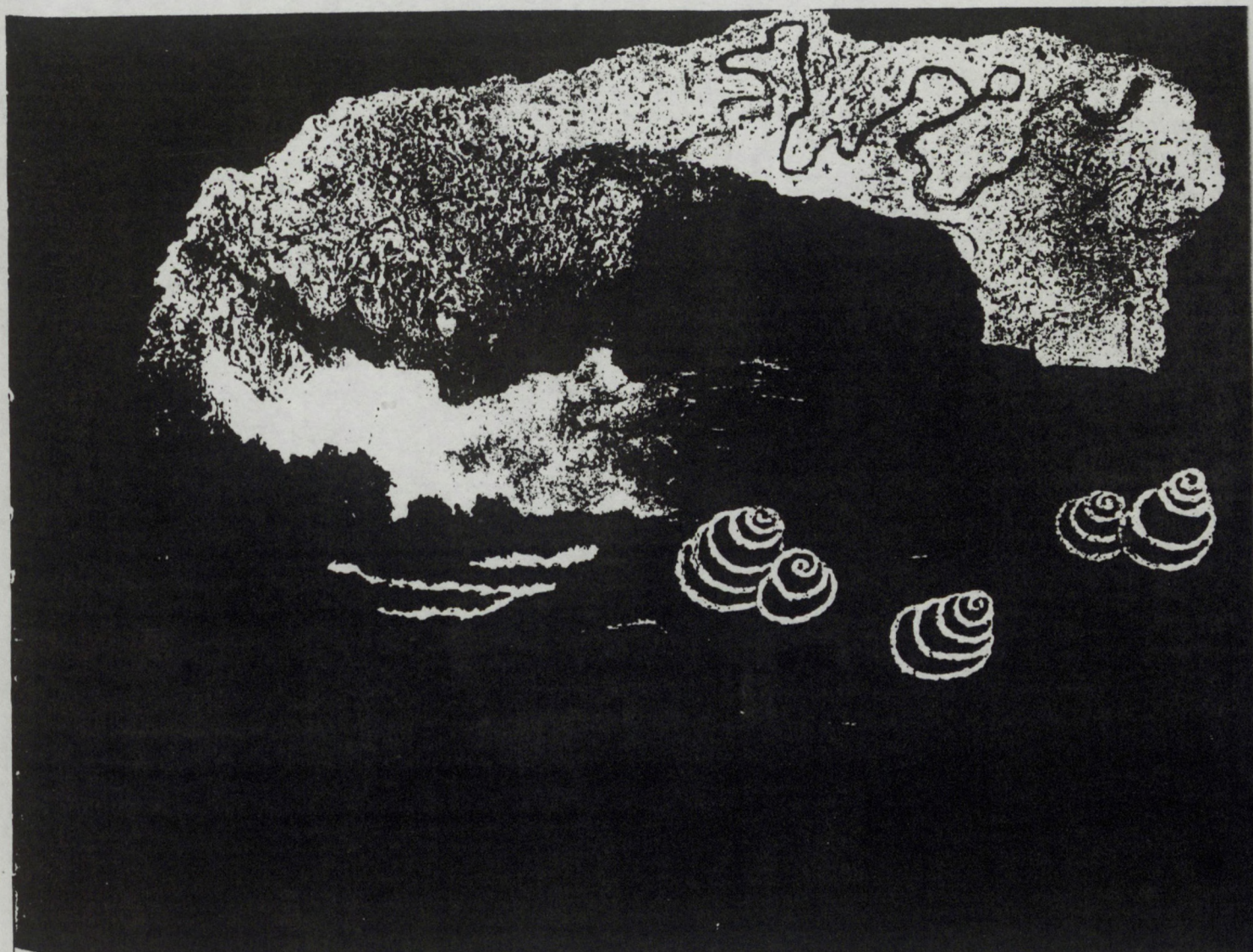
1 9 2 8

PRAHA

6 Kč

A partir de 1923, les tendances se cristallisent. Si l'architecture poursuit la voie vers le constructivisme, en définissant les facteurs de la forme moderne, la peinture résonne encore de "réalisme magique". Tout en prônant l'abstraction, elle n'opère pas avec les formes géométriques.

Le rapport manqué entre le constructivisme et les recherches picturales illustre une volonté de dialogue avec les autres mouvements européens. On verra de quel poids pèse cette absence de rapport en analysant les raisons de l'intérêt que l'avant-garde tchèque porte au groupe DE STIJL. (6)



ARDEV

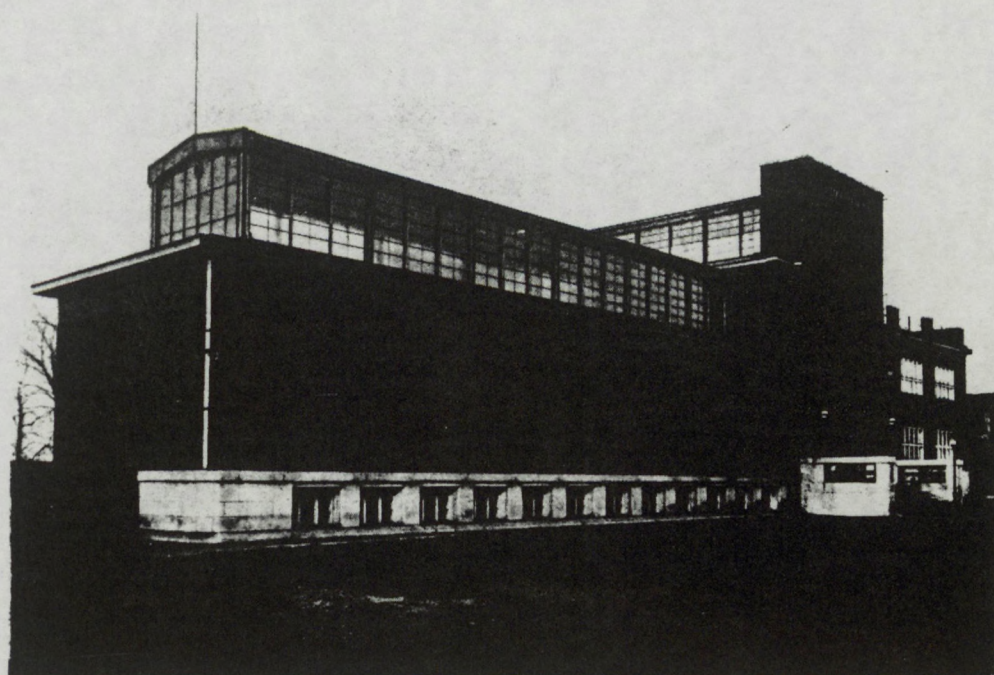
En 1926, est fondée ARDEV, la section architecturale du groupe DEVETSIL. De toute évidence, c'est l'architecture qui, à partir de 1923, définira le champ de la recherche menée au sein du DEVETSIL.

A l'exposition de 1926, les membres de l'ARDEV présentent les projets significatifs du nouveau courant amorcé par la théorie sous le nom de "constructivisme" :

- . J. KREJCAR, le projet du café "Olympic",
- . J. FRÁGNER, l'hôpital de Mukačevo,
- . F.M. ČERNÝ, le bâtiment des Assurances;

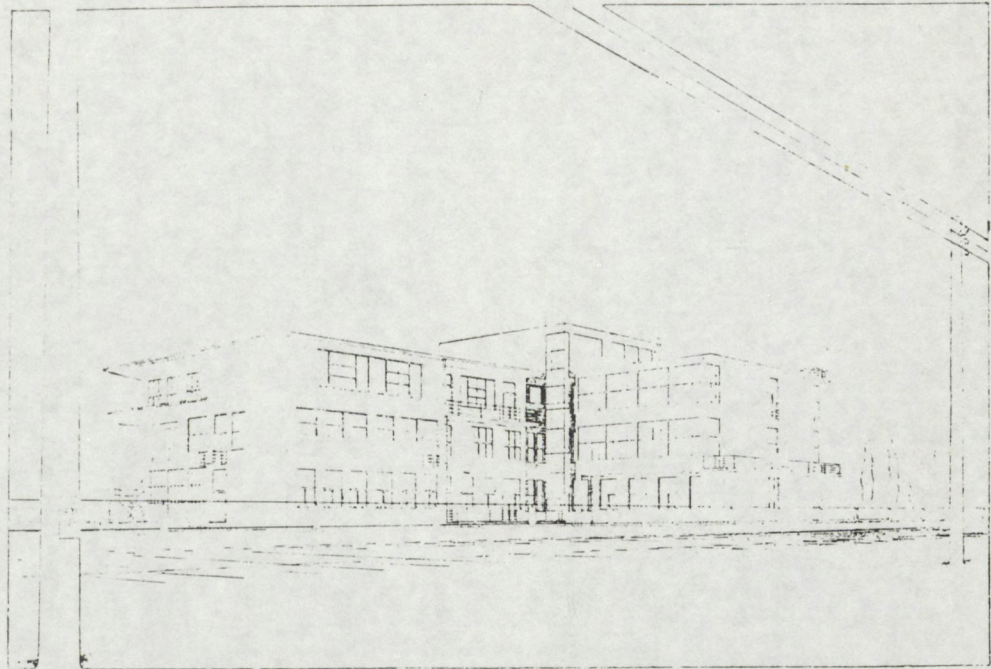
Les autres participants, K. HONZIK, K. STRÁNIK (dès son retour de chez Le Corbusier), J. HAVLÍČEK, E. LINHART, J. ROSŮLEK, J.E. KOULA, A. HEYTHUM, K. SEIFERT, P. SMETANA, V. OBRTTEL, J. CHOCHOL.

Les projets de mise en scène occupent une place importante. Comme auteurs, il faut citer : B. FEUERSTEIN, A. HEYTYŮM, V. OBRTTEL. Le théâtre est un des multiples aspects de l'activité du DEVETSIL. Les pièces de VOSKOVEC & WERICH, jouées par les acteurs du DEVETSIL connaissent un large succès.

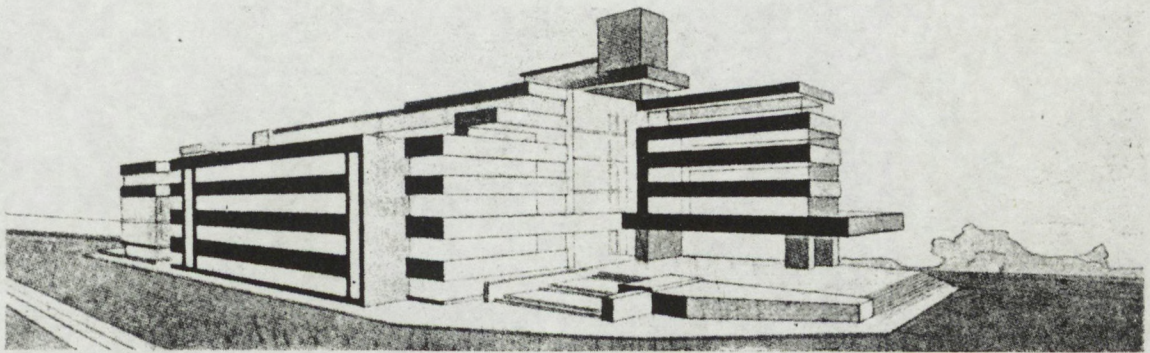


FIALA & WALLENFELS, Pavillon d'art à Moravská Ostrava

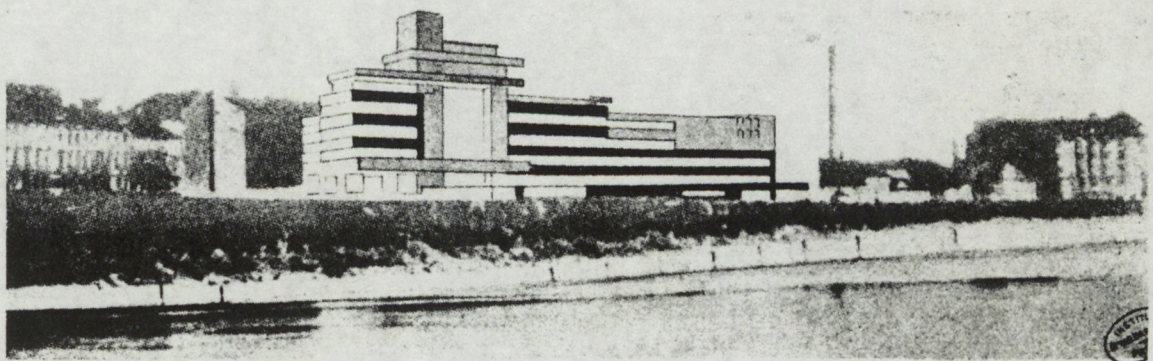
Dans "L' architecture contemporaine en Tchécoslovaquie", recueil
publié sous la direction de J. KREJCAR en 1928 à Prague.



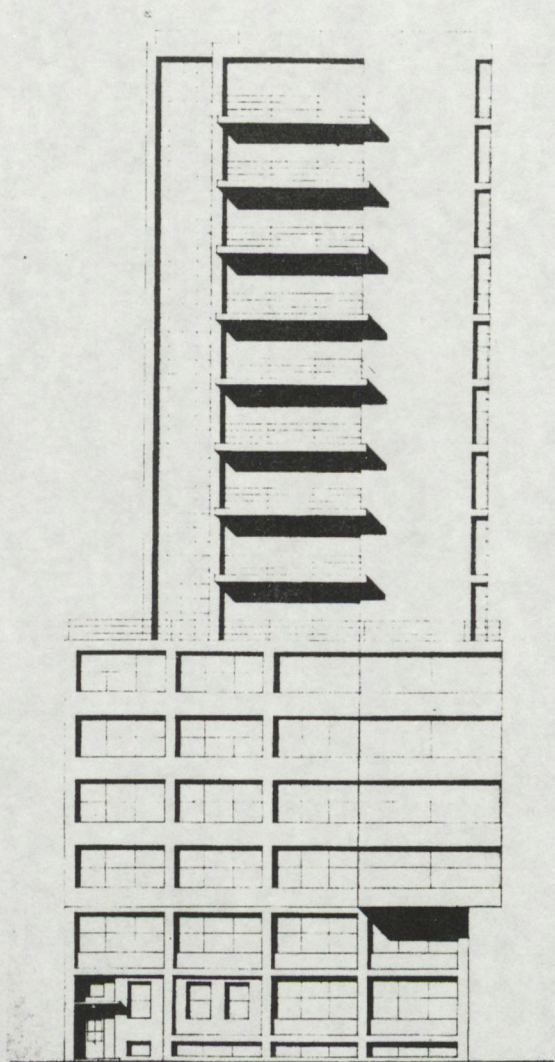
JAROSLAV FRAGNER, Sanatorium à Mukačevo (1923-24)



F. M. ČERNÝ, Immeuble de la Société d'Assurances ouvrières à Prague



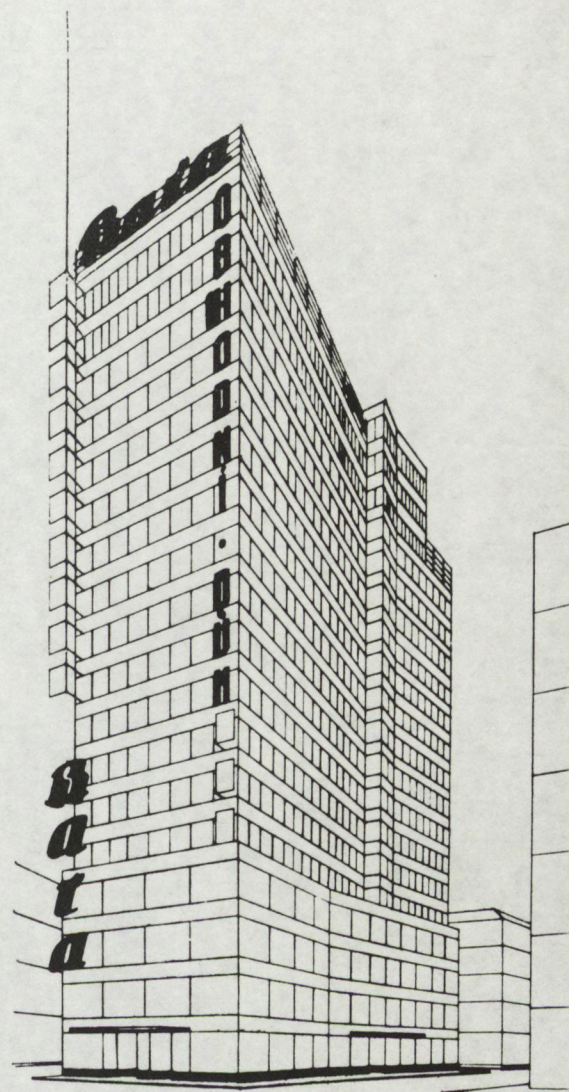
Dans "L' architecture contemporaine en Tchécoslovaquie", recueil publié sous la direction de J. KREJCAR en 1928 à Prague.



VÍT OBRTEL

Projet de gratte-ciel.

(Prague).

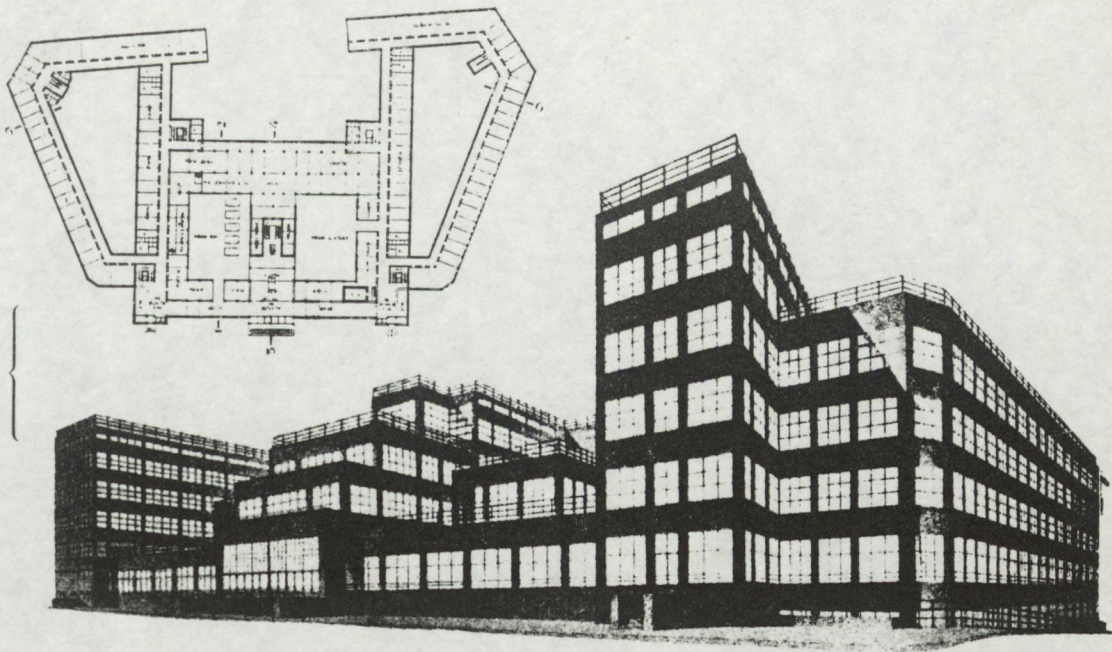


GAHURA

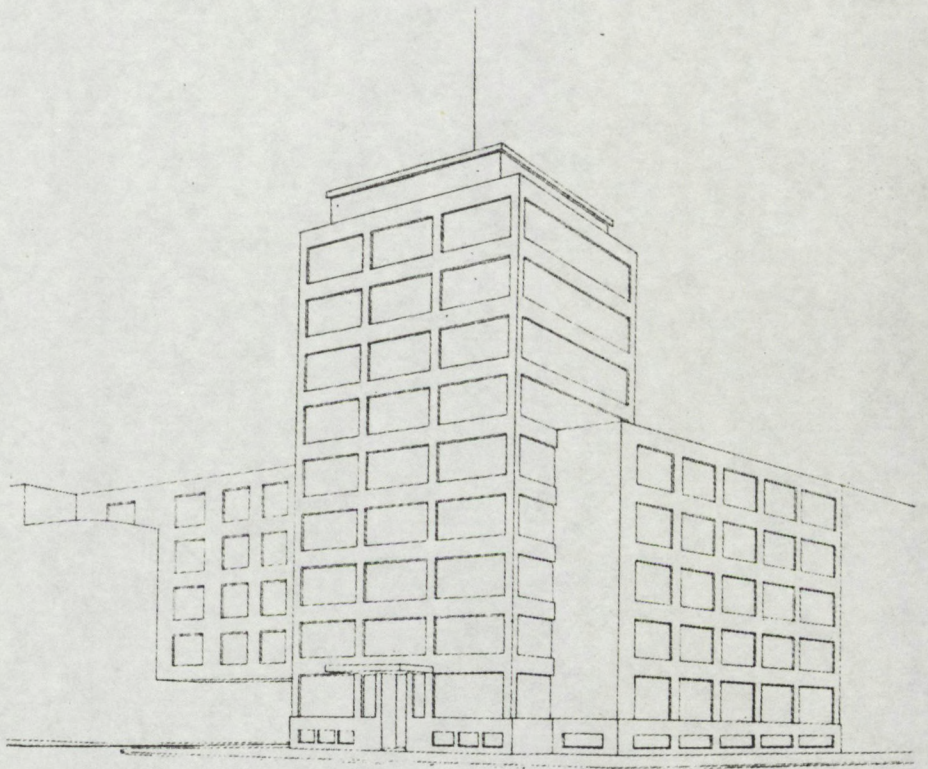
Projet de gratte-ciel.

(Brno)

Dans "L' architecture contemporaine en Tchécoslovaquie", recueil publié sous la direction de J. KREJCAR en 1928 à Prague.

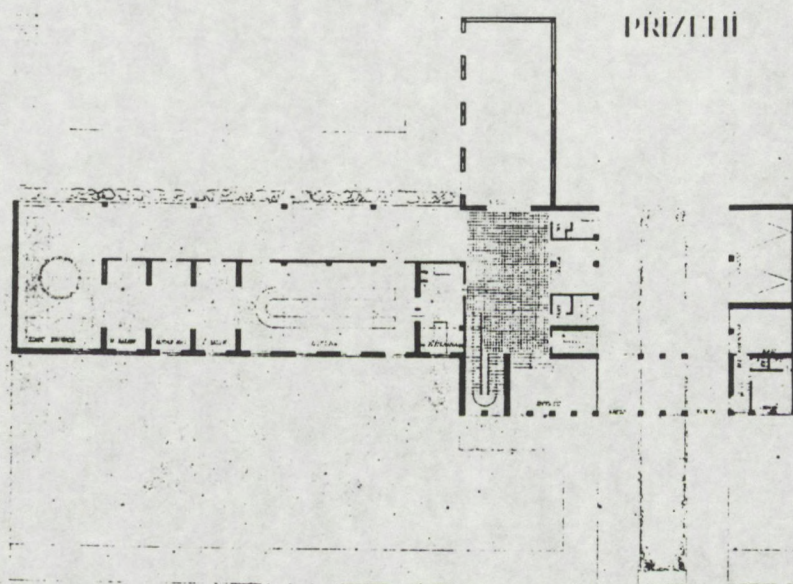
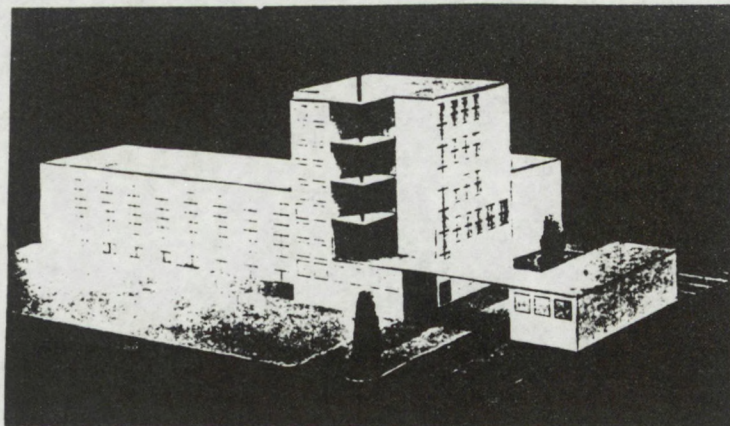


JOS. CHOCHOL, Immeuble de la Société de tramways électriques à Prague

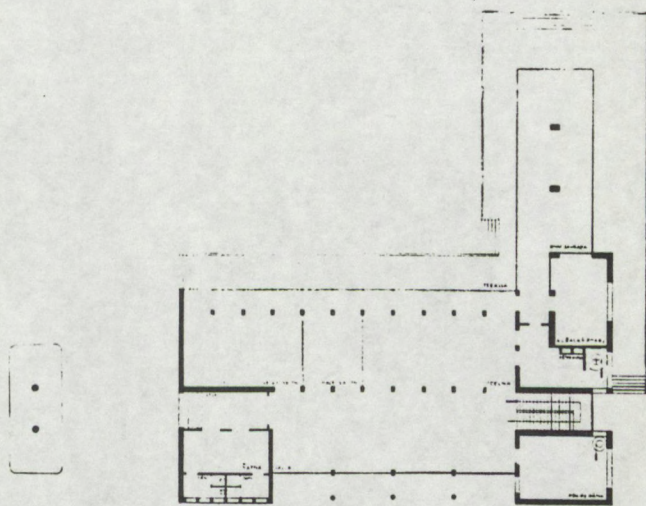
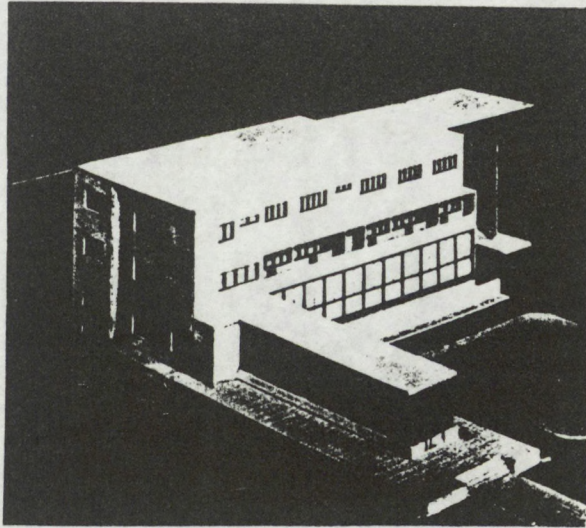


GILLAR, Immeuble à usage commercial à Prague

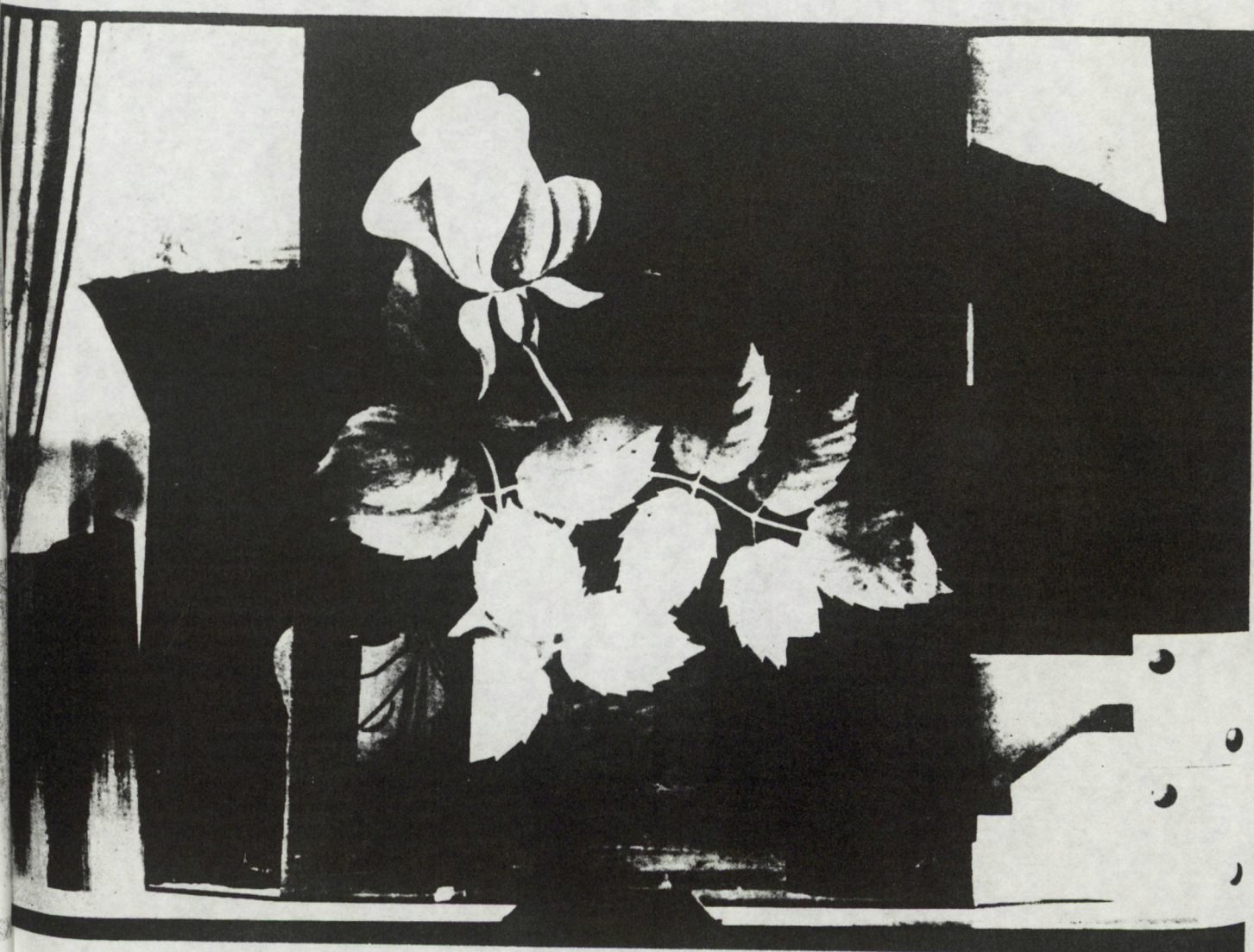
Dans "L' architecture contemporaine en Tchécoslovaquie", recueil publié sous la direction de J. KREJCAR en 1928 à Prague.



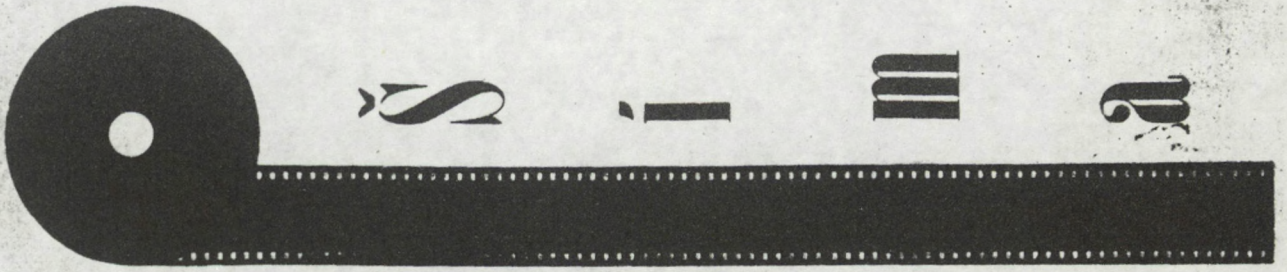
Josef Spálek: Návrh vyslanectví.



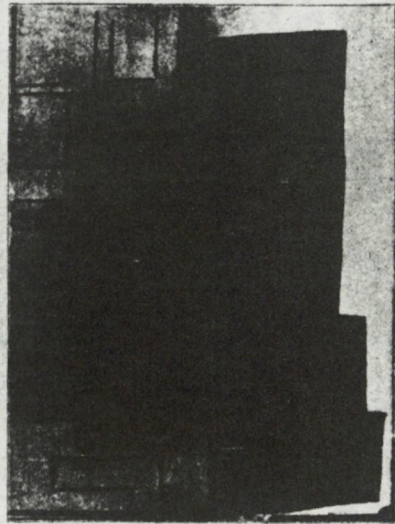
Alois Wachsmann: Návrh výstavnictví.



Décor de B. FEUERSTEIN pour une pièce de V. NEZVAL jouée à "Osvobozené Divadlo" en 1932.



P Á S M O



Ozenfant:
Drahý Šimol

Mal jsem rád, jak se rozvíjí v umění...
Drahý Šimol,
Mal jsem rád, jak se rozvíjí v umění...
Drahý Šimol,
Mal jsem rád, jak se rozvíjí v umění...
Drahý Šimol,

Mal jsem rád, jak se rozvíjí v umění...
Drahý Šimol,
Mal jsem rád, jak se rozvíjí v umění...
Drahý Šimol,
Mal jsem rád, jak se rozvíjí v umění...
Drahý Šimol,

Les publications du groupe se poursuivront : DISK,
RED, PÁSMO. Editées à intervalles peu réguliers, l'impact
de ces revues sur la formation de mouvement de l'avant-
garde est cependant considérable.

En outre, les membres du groupe écrivent dans des revues
dont la renommée est acquise : VOLNÉ SMĚRY, MUSAION,

L'intérêt pour les activités du DEVĚTSIL ne cesse pas de
grandir. En 1924, VERAIKON et PROLETKULT (l'hebdomadaire du
Parti Communiste) consacrent des numéros entiers au groupe.

DEVĚTSIL - BRNO

L'avant-garde tchèque a deux centres géographiques : Prague et Brno. Toutefois, dans les années 20, l'impulsion est donnée de Prague par le groupe DEVĚTSIL.

A Brno, la "filiale" du DEVĚTSIL se constitue le 15.12.1923. Ses membres sont : A. ČERNÍK, F. HALAS, C. HALUZA, A. HEYTHUM, A.A. HOCH, J. HRDINA, E.E. KISCH, M. KREJČÍ, E. MARKALOUS, R. MYZET (Los Angeles), M. PONC, Z. ROSSMAN, J. ŘEHÁK, J. SVOBODA, J.B. SVRČEK, V. VÁCLAVEK, J. VÁCLAVKOVA.

Le DEVĚTSIL de Brno édite la revue "PASMO" (17). Les rapports entre Brno et Prague sont très étroits : la plupart des concepts, dont les principes sont issus de la base idéologique marxiste commune aux deux groupes, sont élaborés en collaboration.

L'ABSENCE DES SLOVAQUES

Avec Bratislava, troisième ville importante de la République, les contacts sont très rares et limités. Une évolution culturelle divergente en est la raison essentielle. La problématique de la modernité sous l'angle idéologique proposé par le DEVĚTSIL n'intéresse guère les protagonistes slovaques.

Il est donc clair que, malgré l'existence de la République unissant Tchèques et Slovaques, on ne peut parler d'un mouvement de l'avant-garde tchécoslovaque.

X. rok

 année

 Jahr

Devět let již propagujeme a pevně hájíme ve „Stavbě“ novou architekturu. Když jsme začali, vše bylo jiné. Estétství a hra s formou v plném rozkvětu. V poválečném chaosu, který si líboval v romantismu a expresionismu, bylo odvahou hlásat účelnost, ekonomii, řád, až to bylo tak přirozené. Byli jsme tenkrát samotní. Dnes má i u nás nová stavební myšlenka široký proud vyznavačů, dnes jest i u nás realizováno již dost děl nové architektury evropské úrovně. Málo kdo však vzpomene, kde byly první výhledy do světa. Nejvýznamnější díla světové nové architektury, nejskvělejší jména prošla devíti ročníky „Stavby“. Svou nekompromisní přítomností i svou úrovní získala si „Stavba“ za těch devět let i za hranicemi pověst z nejlepších listů světových, jak často na různých místech bylo připomínáno. Jisté není však boj dobojován. Po prvním období pronáze, hesel a vznícené iniciativy nastává dlouhé období vytrvalé, vědecké práce. Nemáme dostatek vyhovujících moderních stavebních hmot a součástí, naše zkušební ústavy, ani náš průmysl se nezabývají dost intenzivně zmodernisováním výroby. Stavba není ještě zprůmyslněna. Nesmírně nepostavily se ještě bezvýhradně, jak doba žádá, do služeb nové stavební myšlenky a moderního urbanismu. Tak málo iniciativních pokusů se realizuje; nejlepší soutěže vyznívají na prázdno! Jsme teprve na začátku; zbývá ještě mnoho vykonat, aby si všechny kruhy naší společnosti uvědomily veliký sociální význam architektury v moderním životě a aby i u nás se plně uplatnila nová stavební myšlenka. Děkujeme všem, kdož šli s námi; vytrváme!

Il y a neuf ans déjà, que nous propagons et défendons l'architecture nouvelle dans la revue „Stavba“. Lorsque nous avons commencé, tout était autre. L'estétisme et le formalisme furent en pleine floraison. Dans le chaos des temps après la guerre, qui aimait le romantisme et l'expressiionisme, il était fort hardi de vouloir proclamer l'utilité, l'économie et l'ordre, quoique ces principes semblent être si naturel. Dans ce temps là nous étions les uniques. Aujourd'hui la nouvelle idée de construction a même chez nous un grand nombre de confesseurs, aujourd'hui on trouve réalistes aussi chez nous un nombre suffisant d'édifices de l'architecture moderne au niveau européen. Il y en a peu qui se rappellent d'où venaient les premières impulsions. Les oeuvres les plus célèbres de la nouvelle architecture universelle des plus grands auteurs ont été reproduits dans les neuf années de notre revue „Stavba“. Par son caractère direct sans compromis et par son niveau, la revue „Stavba“ gagne même à l'étranger pendant ces neuf ans un nom d'un des meilleurs journaux universels, comme plusieurs critiques en sont la preuve. Mais le combat n'est pas encore terminé. Après la première époque de la propagation, des dévies et d'une initiative pleine d'ardeur, suivra une longue époque, pleine de persévérant travail scientifique. Nous avons manqué de matériaux de construction modernes et d'éléments convenables, ni nos instituts expérimentaux, ni notre industrie ne s'occupent assez de leurs fabrication et de leurs perfection. Le bâtiment n'est pas encore industrialisé. Les immenses devoirs sociaux de la nouvelle architecture ne sont pas encore compris. L'état, les pays, les communes ne ce sont pas encore placés sans réserve au service de la nouvelle idée de construction et de l'urbanisme moderne, comme le temps le désirerait. Il y a peu d'essais initiatives qui se réalisent, les meilleurs concours restent sans effet. Nous ne sommes qu'au commencement, il nous attend encore beaucoup de travail jusqu'à ce que tous les cercles de notre société se rendent compte d'importance sociale de l'architecture dans la vie moderne, de son vrai devoir, et jusqu'à ce que la nouvelle idée de construction pénétrera aussi chez nous. Nous remercions tous, qui sont allés avec nous, nous résisterons!

Schon neun Jahre verkünden und verteidigen wir in der „Stavba“ die neue Architektur. Als wir angingen, war noch alles anders, das Aesthetisieren und das Spiel mit der Form in voller Blüte. Im Nachkriegschaos, das sich in Romantik und Expressionismus gefiel, war es verwegen Zweckmässigkeit, Oekonomie, Ordnung zu fordern, trotzdem es doch so selbstverständlich war. Damals waren wir allein. Heute hat der neue Baugedanke auch bei uns einen breiten Strom von Bekennern, auch bei uns sind heute genug Werke der neuen Architektur von europäischem Niveau realisiert. Kaum einer denkt daran, dass hier die ersten Ausblicke in die Welt waren. Die hervorragendsten Bauten der neuen Weltarchitektur, die bedeutendsten Namen defilierten durch die neun Jahrgänge der „Stavba“. Durch kompromislose Geradlinigkeit und durch ihr Niveau eroberte sich die „Stavba“ in diesen neun Jahren weit über die Grenzen der Heimat ihre Stellung unter den besten Weltblättern, worauf oft von verschiedensten Seiten hingewiesen wurde. Der Kampf ist aber noch nicht zu Ende. Nach dem ersten Abschnitt der Propagierung, der Schlagworte und der ersten Initiative beginnt die lange Periode ausdauernder wissenschaftlicher Arbeit. Uns mangelt es an entsprechenden modernen Baumaterialien und Bestandteilen. Weder unsere Forschungsinstitute noch unsere Industrie beschäftigen sich genügend intensiv mit deren Herstellung und Vervollkommnung. Der Bau ist noch nicht industrialisiert. Die ungeheuren sozialen Aufgaben der neuen Architektur sind noch nicht erfasst worden. Der Staat, das Land, die Gemeinden stellen sich nicht bedingungslos, wie es die Zeit fordert, in den Dienst des neuen Baugedankens und des modernen Urbanismus. So wenig initiative Versuche werden verwirklicht! Die besten Wettbewerbe verklingen ins Leerel! Wir sind erst am Anfang; es bleibt noch genug zu tun übrig, damit sich alle Kreise unserer Gesellschaft der grossen sozialen Bedeutung der Architektur im modernen Leben bewusst werden, ihrer wahren Sendung, und damit sich auch bei uns in vollem Umfange der neue Baugedanke durchsetzt. Wir danken Allen, die mit uns gegangen sind; wir harren aus!

„STAVBA“ : RELAIS DE L'AVANT-GARDE ARCHITECTURALE

Que dès 1923, K. TEIGE soit rédacteur de la revue architecturale "STAVBA" est sans doute fondamental. Or "STAVBA" sera le support de l'activité de l'avant-garde, formée au sein du groupe DEVETSIL. L'intervention de K. TEIGE vise à l'élaboration de concepts théoriques nouveaux qui solidifieront la vision de la modernité architecturale proposée dans les projets du purisme tchèque. Le travail intellectuel fait partie intégrante de la recherche architecturale. Faire du travail théorique le centre d'intérêt, comme l'a fait TEIGE, c'est donner une nouvelle dimension au rapport théorie/pratique. Les modalités de ce rapport sont l'une des caractéristiques de l'avant-garde tchèque.

Notes

1. K. HONZÍK: "Ze života avantgardy", p. 21.
2. J. JÍRA: "Bazár moderního umění", Stavba II.
3. J. KREJCAR dans Život II, p. 189.
4. K. TEIGE: "Umění přítomnosti" dans Život II, p. 119.
5. Stavba II, p. 175.
6. Voir chapitre VI.

PROZE

KAREL SCHULZ

Publié dans Pasmo I, 1924-25, N° 1.

"Il est le signe d'une tension productive forte si les limites disparaissent entre les domaines artistiques du Parnas réglementé.

La borne entre le langage rythmé et non rythmé tombe.

La nouvelle prose crée des valeurs utiles en densifiant la vie, elle est humaine et grandiosement lyrique, elle fait éclater les conventions littéraires et idéologiques. Elle remplace les perspectives du roman par celles du film, elle s'empare de l'émanation de la technique moderne de l'industrie, du cinéma.

Les exemples de mauvais prosateurs : Čapek-Chod, Šrámek, Rutte, Karásek de Lvovice, Olbracht...

et ceux qui écrivent pour PROLETKULT (hebdomadaire du parti communiste).

Les prédécesseurs de la nouvelle prose : Defoe, Rabelais, Cervantes, Ch. Louis Philippe, Jules Verne, Twain, Rimbaud, Bret Harte, J; London, Jerome Klapka.

La prose moderne : Vančura, Erenburg, Blaise Cendrars, Radiguet, Cocteau, Apollinaire, Marcel Fabri (l'Inconnu sur les villes)

Prose vit :

de sensations, de journalisme, d'aventures, de revues illustrées, d'exotisme, de publicité, d'abstraction, de vanité, du laconisme d'une affiche, de romans policiers, de découvertes. Son esthétique est cinématographique.

Non :

au réalisme, à l'idylle, au sentimentalisme, à l'individualisme, au scepticisme, au symbolisme,

Mais

P O E T I S M E

feuilleton ressuscité, les énormités du comique absurde, les hyperboles de l'humour et du savoir-vivre. L'humour anglo-saxon, savoir-vivre à la française, la productivité du travail à l'américaine.



Pages 156-157
manquantes sur le rapport

5. Poétisme et constructivisme

"Le poétisme est né en 1923 de la collaboration de quelques membres du groupe DEVÉTSIL. A son origine, il s'inscrit en réaction contre le courant dominant à l'époque de la poésie idéologique, refusant une esthétique du romantisme et du traditionalisme, et prônant l'abandon des formes littéraires existantes. Ce que nous n'avons pas trouvé dans la peinture et dans la poésie d'aujourd'hui, on est allé le chercher dans le cinéma, dans le cirque, dans le sport, dans les voyages, dans la vie enfin." (1)

En écrivant ceci, K. TEIGE définissait le poétisme comme un nouvel "art de vivre" plus que comme un courant artistique. Le poétisme veut être le *modus vivendi*, "l'épicurisme modernisé". (2)

Il s'agissait bien, par ce premier concept important né au sein du groupe DEVÉTSIL, de dépouiller la notion d'art des termes esthétiques établis, et d'instaurer les bases nouvelles d'une modernité artistique qui se voulait plus qu'un renouveau des formes.

La poésie, la peinture, l'architecture des années 20 en en tireraient leur raison d'être et les données de leur pratique.

S'interrogeant sur la fonction de l'art, K. TEIGE propose : "La fonction de l'art est d'affirmer, d'affûter et de saturer la sensibilité; ainsi, il permettra une perception optimale du monde. Cette fonction accomplie, l'art perdra alors ses formes traditionnelles."

Dans les définitions de l'art que K. TEIGE ou V. NEZVAL donnent, l'imagination occupe la place privilégiée. Or, les méthodes du poétisme reposent sur l'idée de fusion de la peinture avec la poésie, ce qui donnera les "poèmes-images", car on proclame que "l'art est unique et c'est la poésie."

Le terme "poème-image" (3) qualifiant le poétisme, comment s'est-il traduit dans la pratique ?

Tout d'abord, dans la poésie de V. NEZVAL, K. BIEBL et J. SEIFERT, revendiquant le droit à des associations d'images dont le jeu veut surprendre en démentelant la logique. La poésie monothématique narrative et l'idéologique si caractéristique de la production tchèque du XIXe siècle sont reléguées dans un passé révolu, par les oeuvres de V. NEZVAL comme "L'enchanteur magique" (4). Il s'agit là d'un changement radical dont les conséquences seront durables.

"Le langage comme "matériau de la poésie" revêt alors une importance capitale. On a senti que le mot seul, sans que le sujet du poème ne lui vienne en aide, pourrait se développer et produire des images multiples." (5)

"Le poétisme a conduit, chez les jeunes poètes tchèques, à la perfection du langage et à la maîtrise de l'imagination." écrira V. NEZVAL en 1937, dans son "Histoire de la poésie moderne".

Si le problème du langage se trouve posé à travers le concept du poétisme, on en peut cependant l'aborder que dans un cadre plus large ; il s'inscrit dans le champ de la recherche menée au sein du "Cercle linguistique de Prague".

Fondé en 1926, le Cercle sera bien connu des membres du groupe DEVETSIL. Mais, des liens d'amitié sont tissés déjà avant entre ces derniers : K. TEIGE, V. NEZVAL, J. KREJCAR d'une part, et R. JACOBSON, J. MUKAŘOVSKÝ, B. MATHESIUS d'autre part, comme en témoignent R. JACOBSON dans sa lettre, citée par ailleurs, et V. NEZVAL, dans ses mémoires.

En analysant les poèmes de V. NEZVAL ou les oeuvres de V. VANCURA, J. MUKAŘOVSKÝ⁽⁶⁾ met en évidence leur rapport avec le langage, rapport nouveau dans le contexte tchèque, et qui correspond tout à fait à l'idée que se font les structuralistes de la part essentielle qui revient au langage dans le processus créatif. Les aspects linguistiques du poétisme sont, en revanche, soulignés dans les textes que K. TEIGE publie (7)

Si nous ne pouvons, dans les limites de ce travail, analyser à fond l'impact du structuralisme sur le poétisme, néanmoins, nous tenterons de saisir le rapport entre la recherche du Cercle Linguistique de Prague et le mouvement d'avant-garde, en particulier de l'avant-garde architecturale

INTRODUCTION DES TECHNIQUES NOUVELLES

Les travaux des structuralistes, en particulier de J. MUKAŘOVSKÝ, aboutissent à une conception nouvelle de la poésie. Tout d'abord, le côté matériel, c'est-à-dire visuel du poème sera développé. Pour faire valoir ce point de vue, K. TEIGE se consacre à la recherche d'une typographie accentuant "sur le plan optique, l'effet du poème." (8) Photo-montage et collage caractérisent les oeuvres de A. HOFFMEISTER, de K. TEIGE, de V. NEZVAL dans ces années-là.

abcdefghi | abcdefghi
 jklmnopqr | jklmnopqr
 stuvwxyz | stuvwxyz

herbert bayer: návrh jednotného písma

k. teige: návrh reformy bayerova písma

Proposition de Karel TEIGE pour réformer les types de lettres

DOPIS MUKAŘOVSKÉMU

Vítězslav Nezval

Náš krok jde ruku v ruce s vědci
 Básnictví netvoří už svědci
 Věk pasionálů je pryč
 Odhodte flagelantský bič
 Dnes skočil básník z kazatelny
 Má měkký klobouk místo helmy
 Nepíše dávno při luně
 Dal sbohem už i tribuně
 Má fantazii místo citu
 Jak švec se vrací ke kopytu
 Tím kopytem je lidská řeč

Dik rýmu voní senoseč

Zázraky pověstí a ságy
 Koření děj jak kostka maggi
 Cit rybíz do palačinek
 Mravnost když zvýší účinek
 Žargon dá pistonovou barvu
 Sen zpestří svět jak fosfor larvu

U plyne I jsou špicatá
 Dva rýmy takřka dvojčata
 Otáčeji se po bratranci
 Je dobře zaklet v asonanci
 Dojde i na lidový kraj
 Běsň jde přesně jako stroj

351

Hodiny biji budík říká
 Pokaždé jiná mechanika
 Zkušenost svalů řídí hmat
 Uskočil v křovi syčí had
 První verš přitahuje druhý
 Z barev jsou rozrodivné duhy
 Dvě atletů se potýká
 Hraji v tom roli kritika

Reflektor padl přímo shora
 Ze židle bude metafora
 Židle jak staré řešeto
 Coś je náhle zakleto
 Tak stále prahnu po vzrušení
 Staříčkův fádni svět se mění

Používám všech prostředků
 Legenda začla v prostředku
 S rozkoší přechazuješ stránky
 Dvojitá dna a tajné schránky
 Hudelník pomoh malíři
 Všichni mistři jsou kejklíři

Mít vše co měli klasikové
 A přece je to všechno nové
 Malherbe má čapku pilota
 Fotograf zlepšil Corota
 Z propadliště jsou spodní dveře
 U mělé oči rty a keře
 Jamb žene mě jak vrtule
 Úl představ leti za úlem

Le poème "Lettre à Mukarovsky" de V. NEZVAL a été publié dans Spatecni Listek, 1932.

NEZVAL écrit aussi le poème intitulé "Roman Jacobson", publié dans Sklenený Havelok, 1932

Page 162
manquante sur le rapport

A

nazváno buď prostou chatrčí
 Ó paliny přenesťe svůj rovník nad Vltavu
 Šnek má svůj prostý dům z pějíž růžky vystřeí
 a člověk neví kam by složil hlavu



Poème de V. NEZVAL

Typographie: Karel TEIGE

L' effort de mettre en place les moyens nouveaux de la culture est considérable. K. TEIGE, F. MUZIKA, B. FEUERSTEIN assignent à la typographie une place importante. Outre la conception des affiches de théâtre, la mise en page des livres fait aussi partie intégrante du travail des architectes.



A. HEYTHUM: Poème imagé, 1927

"La reproduction par des machines rendra les originaux superflus." Ces techniques seront insérées également dans l'élaboration du projet architectural. (9)

CONSTRUCTIVISME

L'énoncé du poétisme est tout de suite complété par le constructivisme dont le concept s'attache surtout, dans son étymologie même, à l'architecture.

"L'adjectif 'constructiviste' s'identifie à 'constructif'". (10)

Suit l'exposé des objectifs du nouveau courant dans lequel est revendiquée la rupture avec les doctrines esthétiques. Et pourtant, si K. TEIGE souhaite que l'art qui se consacre à l'invention des formes est dépassé, il ne s'en efforce pas moins de situer le constructivisme par rapport à l'art.

Si le constructivisme est pour lui "le style de la contemporanéité" (11), il tente de donner au terme "style" un sens nouveau en substituant à la création de formes l'intérêt pour les fonctions. Sans pour autant que la notion de fonction soit autrement précisée, elle reste sous-jacente au constructivisme qui demeure pour lui "le concept déterminant tout le travail productif." (12)

Lorsque le sens "construire" est mis en évidence, on peut deviner qu'il s'agit d'une architecture dont la conception se distingue justement par sa rupture avec l'art.

"Le constructivisme est le début d'une architecture nouvelle annonçant l'avènement d'une nouvelle époque culturelle." (10)

et que TEIGE va plus loin en soulignant la position de la nouvelle architecture "annonçant la civilisation nouvelle." (10)

Si le constructivisme implique la liquidation de l'art, le terme de "beauté nouvelle" préoccupe cependant K. TEIGE.

"La beauté nouvelle est née du travail constructif qui, lui, est le fondement de la vie moderne. Le triomphe de la méthode constructive (disparition de la manufacture, élimination du décorativisme dans l'art, production en série, typisation, standardisation) est dû à l'hégémonie de l'intellect qui s'exprime par le matérialisme techniciste. Marxisme. Le principe constructif est alors le principe déterminant l'existence du monde nouveau." (10)

Pour définir la beauté, terme relevant pourtant de l'esthétique classique, K. TEIGE fait appel à la philosophie matérialiste qui, selon lui, doit permettre au constructivisme d'échapper à la catégorie esthétique de l'art, dont participe encore le constructivisme de TATLIN, GABO, PEVSNER. Par le biais de cette nouvelle référence idéologique, K. TEIGE réalise, ou du moins croit réaliser, une rupture définitive dans l'histoire de l'art.

Car si TEIGE ne publie "Le Constructivisme" qu'en 1924, il a déjà adopté auparavant la position définie en 1922 à Düsseldorf par LISSITZKY, H. RICHTER, et Th. van DOESBURG. "La méthode, la précision, la simplicité guident la recherche de la beauté nouvelle" (11), écrit-il dans STAVBA, en évoquant la scission provoquée à Düsseldorf par van DOESBURG, LISSITZKY et RICHTER.

La définition du constructivisme, telle qu'on la connaît à travers les textes, doit beaucoup à la volonté

de K. TEIGE d'insérer la recherche de l'avant-garde tchèque dans le contexte international. L'idée d'un "constructivisme international" issue du congrès de Düsseldorf, et développée au congrès de Weimar (1922) recèle beaucoup d'attrait pour K. TEIGE. En 1924, il rédige, avec van DOESBURG en visite à Prague, un "Appel" (12). Il s'agit de protester au nom du constructivisme international contre l'exposition des Arts Décoratifs qui devait avoir lieu à Paris en 1925.

Si les définitions du constructivisme privilégient les facteurs nouveaux comme le progrès technique et, dans la même logique, le rationalisme et le positivisme, la théorie de l'avant-garde tchèque tentera cependant de concilier le rationnel et l'irrationnel. Car l'irrationnel, fondement du poétisme, est pris comme dynamiseur des certitudes établies.

Comme El LISSITZKY, K. TEIGE s'appuie, pour définir cet irrationnel, sur la mathématique :

"Le poétisme est le couronnement de la vie, dont la base est le constructivisme. Nous sommes les relativistes convaincus de l'existence cachée d'une irrationalité échappant à la systématisation scientifique. C'est dans l'intérêt de la vie que les calculs des ingénieurs et des chercheurs, si rationnels soient-ils, contiennent un $\sqrt{7}$ ". (13)

La grande attention portée à la recherche scientifique et aux découvertes techniques, attitude caractéristique du milieu des avant-gardes européennes, favorise certainement une définition de l'architecture fondée sur le positivisme et le matérialisme philosophique.

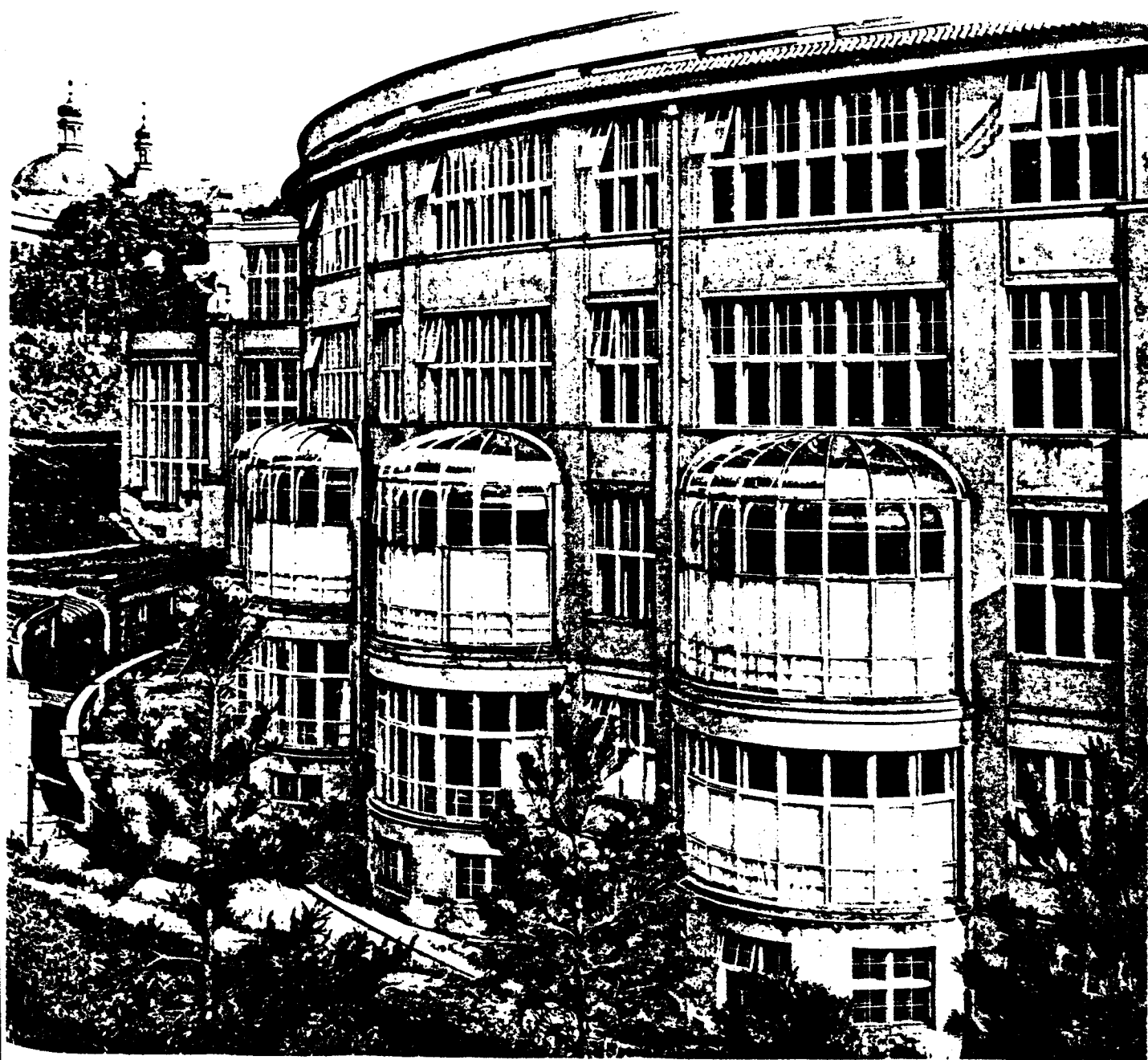
"Les découvertes d'un EDISON, d'un MORSINI, ou d'un MARCONI, comme celles d'EIFFEL et d'HENEBIQUE, ont pour l'architecture

nouvelle plus de sens que les proclamations esthétiques les plus connues." (14), écrit O. STARÝ dans un texte qui est une des contributions essentielles à la mise en place de la nouvelle tendance. Il poursuit :

"Rationalisme , positivisme, évolutionnisme fondent la nouvelle science. Et la science moderne est la condition préalable à la nouvelle architecture." (14)

Ceci sera vrai pour la théorie tchèque, centrée qu'elle est sur le concept d'une architecture scientifique. Mais plus que les autres courants européens de l'époque, la théorie tchèque insiste sur le fondement idéologique du concept de modernité architecturale. S'interrogeant sur le rôle social de la nouvelle architecture, elle s'appuiera sur le marxisme. La cohérence idéologique à laquelle la théorie aboutit au début des années 30, assure l'originalité des recherches de cette avant-garde. Les définitions du fonctionnalisme qui succèdent chronologiquement au constructivisme sont fondées sur une plateforme idéologique marxiste déjà clairement définie.

Si, dans les premiers temps, les postulats du constructivisme révèlent encore "un certain flou philosophique", le fonctionnalisme tchèque, lui, se caractérise justement par une orientation idéologique très précise, qui déterminera alors l'objet de la recherche. Il est significatif que, dès la fin des années 20, la thématique essentielle est l'habitat et même, plus précisément, l'habitat social. Le travail des années 30, comme on le verra dans le chapitre XIII, relève de la cohérence idéologique.



Alois ŠPALEK: Institut d' Anatomie, Prague, 1921

"En privilégiant l' utilitaire, la conception de Alois Spalek se rapprochait de notre tendance constructiviste".

K. HONZIK: "Ze zivota avantgardy", p. 38.

L'architecture est-elle

un ART OU une SCIENCE?

Es war einmal ein Lattenzaun,
mit Zwischenraum, hindurchzuschauen.
Ein Architekt, der dieses sah,
stand eines Abends plötzlich da —
und nahm den Zwischenraum heraus
und baute draus ein grosses Haus.

Christian Morgenstern.

« Le roi est mort, vive le roi! » — l'art est mort, vive l'art! La dernière génération d'architectes, dès son entrée en scène, envoya l'art aux gémonies. Je ne me figure pas commettre une hérésie en émettant le voeu que le mot « art », banni pour un temps du vocabulaire de l'architecture, soit repris dans le sens originel du terme pour désigner l'oeuvre de l'architecte. L'architecture, ou l'oeuvre de l'architecte, n'est pas une oeuvre scientifique, et la tendance à la marquer de ce caractère n'est qu'une simple conséquence de la lutte menée par la jeune génération contre l'art décoratif artiste, qu'elle avait à liquider dès son entrée en scène.

Mais l'art décoratif architectural était-il un art? En luttant contre cet « art », la génération en question combattait pour l'art pur, dont l'essence avait consisté, dans toutes les époques ayant produit un style, en une union indissoluble de la forme et du but, c'est-à-dire du but et de la forme, en un équilibre de la raison et du sentiment. Cet équilibre avait précisément été rompu par l'ère du décorativisme, et la lutte n'était pas menée pour simplement faire remonter les plateaux vers l'autre côté, et pousser le purisme jusqu'à l'absurde, jusqu'au puritanisme. A l'opposé de l'indépendance absolue de la forme extérieure vis-à-vis de la construction considérée dans son ossature, on revendiqua l'interdépendance des deux éléments, construction et forme. Ayant reçu une interprétation erronée, (et assez souvent un accueil erroné dans certains milieux d'ailleurs assez peu puissants au point de vue art), cette revendication produisit l'impression que la forme résultante était une chose absolument accessoire, et qu'il fallait résolument ignorer, sans la moindre sentimentalité artistique. Ainsi se trouvait nié le principe même pour ainsi dire de la création d'une forme quelconque, celle-ci naissant en somme toujours à la fois d'un instinct pratique autant que moral. Une belle forme est, et sera toujours le résultat d'un acte artistique; on ne saurait y arriver en la calculant

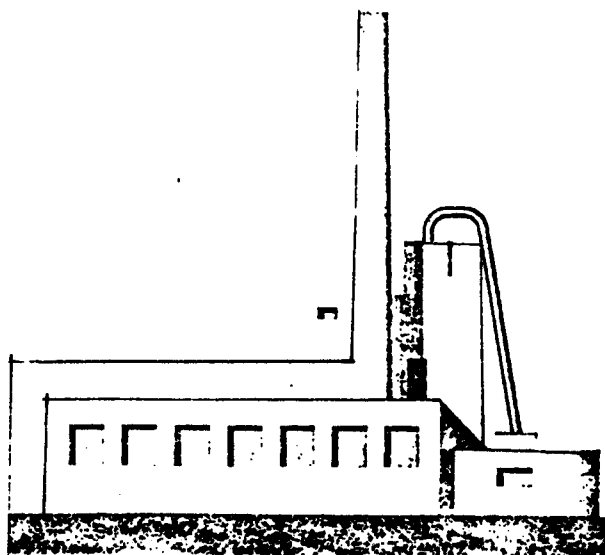
7

Dans "L'architecture contemporaine en Tchécoslovaquie", recueil publié sous la direction de J. KREJCAR en 1928 à Prague.

L'ARCHITECTURE EST-ELLE UN ART OU UNE SCIENCE ?

Les rapports que la théorie de l'avant-garde tchèque entretient, au début des années 20, avec le monde ne sont pas encore dépourvus d'une certaine ambiguïté. Si, au sein du groupe DEVÉTSIL, après 1922, le marxisme est prôné comme étant l'idéologie dominante, les formulations, notamment celles du constructivisme, restent encore équivoques. Comme on l'a remarqué, le plus grand problème reste posé par la définition de la nouvelle architecture sur le plan esthétique. Ceci n'est pas sans conséquences sur le rapport entre la théorie et la pratique. Soucieuse de changer la perception, la pratique fait les premiers pas vers la modernité. En refusant les schémas établis, on élabore les formes nouvelles. On est fasciné par la nouveauté des formes tout d'abord techniques :

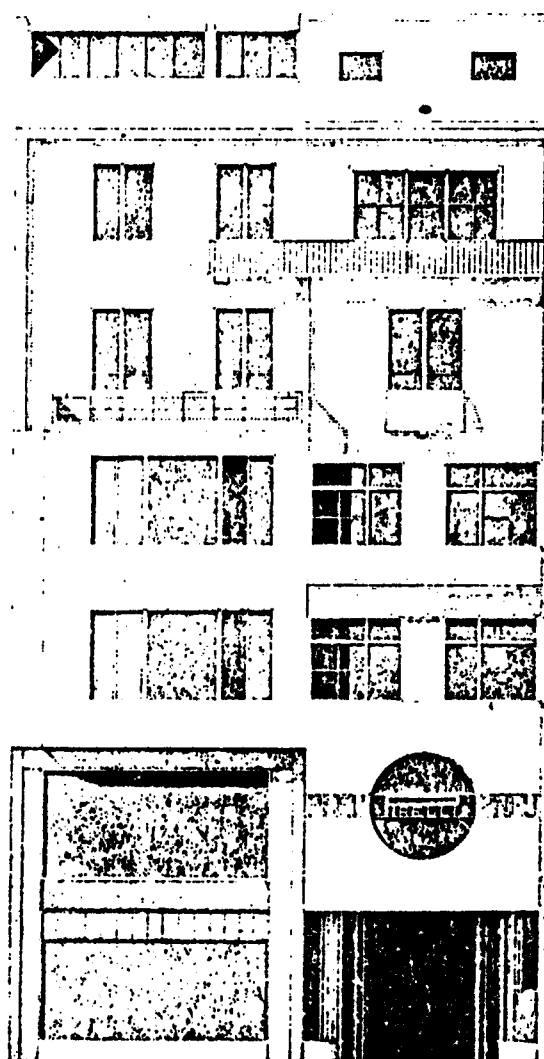
"La beauté nouvelle, inquiétante, des objets métalliques précis, avions ou machines-outils, a envahi la vie sans que l'esthétique sache la définir. On a été dégoûté de l'application de styles du passé", écrit K. HONZIK (16)



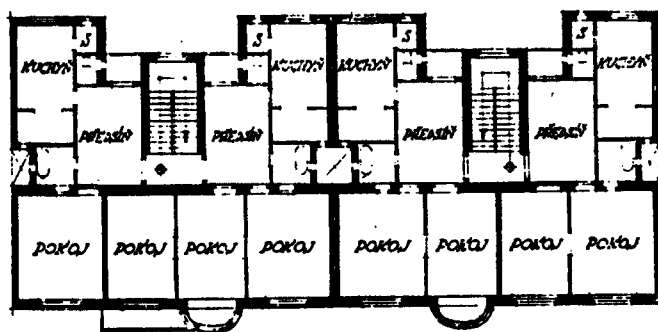
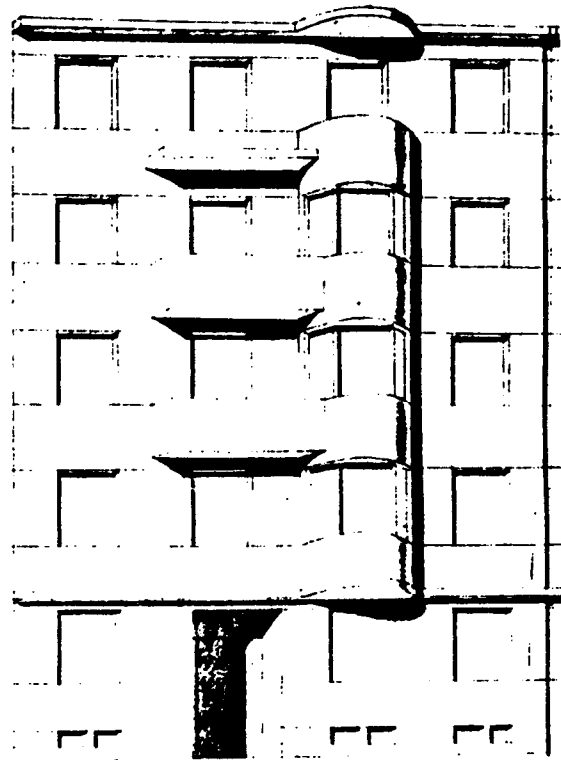
JOSEF CHOCHOL: Projekt továrny

En 1921, son ami OBRTTEL expose des façades de maisons réduites à quelques traits.

Si la théorie vise plus loin que changer la perception en proposant des formes "purifiées", dans les postulats du constructivisme, elle prend en compte le souci de la pratique. *"Le cercle comme forme élémentaire a une formule dont le caractère est irrationnel. On pourrait penser que toute la beauté de la machine se fonde sur l'irrationnalité."* (17)



EVŽEN LINHART: *Studie obytného a obchodního domu*

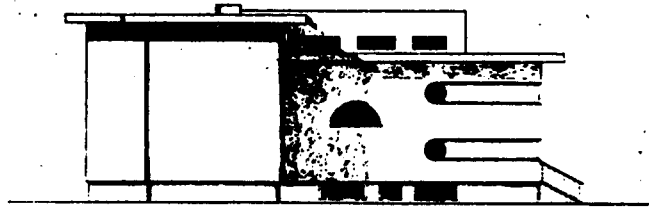
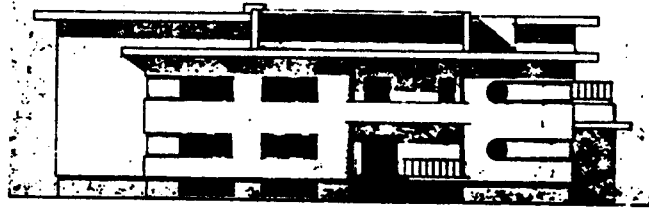


3. patro

4. patro

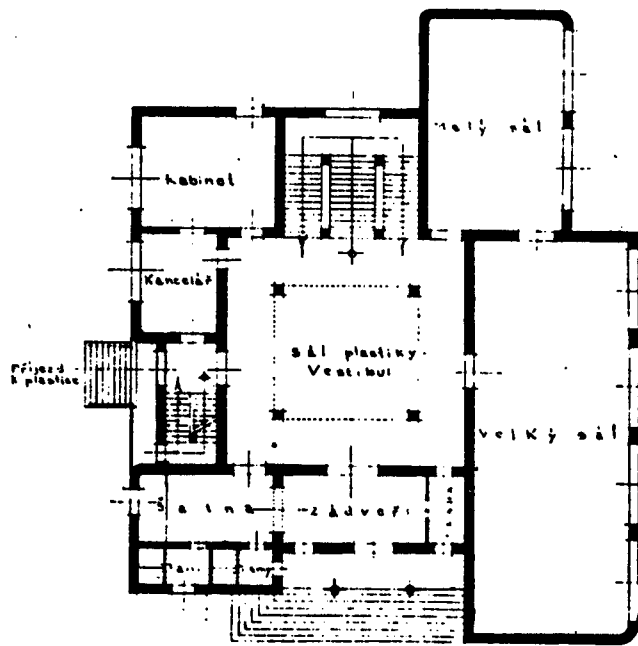
F. ČTRNÁCTÝ: Činžovní dům

Maison de rapport, 1922



VIT OBTEL:
SOUTĚŽNÝ NÁVRH NA VÝSTAVNÍ PAVILON
V MOR. OSTRAVĚ

Pavillon d' Exposition



podoba přízemí 1:200

Rez-de-chaussée

ech. 1:200

"Le cercle suggère par sa forme son parfait fonctionnement" (17) Et la théorie s'efforce de déterminer les premiers critères esthétiques. Elle renie l'effort des rationalistes pour faire apparaître sur la façade le système constructif. C'est, pour elle, un mode architectural éphémère. Dans un premier temps, la théorie fait appel au purisme de Le Corbusier et de OZENFANT, dont les principes sont analysés par K. TEIGE dans ŽIVOT II (1922)

"Le purisme est le contrôle du travail constructif du point de vue esthétique, rien de plus, rien de moins."

DÉCALAGE

On peut pourtant très vite s'apercevoir de l'écart qui se manifeste entre la pratique et la théorie. La question "L'architecture est-elle un art ou une science ?" considérée comme essentielle dans le débat du début des années 20, est à cet effet significative.

La théorie, de toute évidence, envisage des changements profonds. Elle se soucie de son fondement philosophique. L'esthétique du constructivisme ne pose pas un idéal de beauté éternelle. Elle trouve que les concepts esthétiques sont à écarter." (19) Quant à la pratique, elle est, au début des années 20, à la recherche de références esthétiques.

La divergence des objectifs est la raison de ce décalage naissant entre la pratique et la théorie. La première manifestation en est la position adoptée envers le passé, ou plus précisément envers les premiers concepts de l'architecture moderne, définis à Prague avant 1918.

Si le cubisme, en particulier celui de Jozef CHOCHOL détermine les formes nouvelles introduites dans la pratique par les jeunes architectes de l'avant-garde tchèque, son langage plastique est rejeté en revanche par la théorie. Mais si celle-ci réfute le cubisme architectural, elle admet toutefois que le cubisme pictural tchèque et français est le point de départ de la peinture moderne. Les analyses de K. TEIGE, publiées en 1922 (20), sont de ce point de vue très claires. Une position contradictoire à première vue ; mais si K. TEIGE refuse le cubisme architectural, c'est pour des raisons plus profondes que de simples raisons formelles.

Pour K. TEIGE, il s'agit de divergence fondamentale. Le cubisme tchèque se réclame, par la théorie de son protagoniste P. JANAK, de l'idéalisme philosophique et de thèses de A. RIEGL, tandis que K. TEIGE ne cesse, lui, de souligner l'importance du positivisme, du matérialisme, et enfin de G. SEMPER.

Ces deux modes d'approche philosophique et esthétique de l'architecture opèrent constamment dans le débat architectural tchèque. Leurs divergences s'expriment justement dans l'opposition d'une architecture comme art et du concept nouveau d'une architecture comme science. Les origines de la question révèlent la spécificité du thème discuté au sein de l'avant-garde tchèque. Car le débat architectural s'inscrit dans un cadre plus large.

DES ORIGINES DU DÉBAT ARCHITECTURAL DE L'AVANT-GARDE

"Le constructivisme veut tout d'abord affirmer que l'esthétique traditionnelle, classique, est insuffisante pour connaître tous les phénomènes nommés "art". K. TEIGE

"Teorie Konstruktivismu" STAVBA VIII

Le débat de l'avant-garde architecturale est précédé par le débat sur les objectifs d'une esthétique, débat qui se déroule dès les premières années de ce siècle, avec une intensité qui attire l'attention du milieu culturel pragois.

Il s'agit de cerner les raisons de la crise d'une esthétique spéculative s'inscrivant dans un cadre philosophique. Les traces de ce débat sont apparentes dans les textes de F.X. ŠALDA, publiés dans la revue VOLNÉ SMĚRY (voir ch. I). Une des réponses proposées par une partie des chercheurs consiste à considérer l'esthétique comme une science (21), approche faite d'un point de vue positiviste qui, avec les découvertes techniques, prend de plus en plus d'ampleur dans le milieu intellectuel pragois. Cette ligne de la pensée esthétique définie par le terme "objectivisme esthétique" l'emporte dans le débat. L'oeuvre seule doit être le point de départ de la recherche esthétique sans que la psychologie soit appelée à expliquer le rapport entre l'auteur et son oeuvre, rapport considéré jusque là comme essentiel. Les oeuvres de DURDÍK, HOSTINSKÝ, ZÍCH jalonnent la voie de la recherche poursuivie dans les années 20 par les structuralistes du Cercle de Prague.

"Le structuralisme dans la science tchèque n'est pas dû au hasard, ni à la mode. Il a ses origines dans la tradition." 22

La position théorique de l'avant-garde ne fait que se rattacher aux principes établis au cours du débat sur l'esthétique. Son rapprochement avec le structuralisme est alors logique du point de vue idéologique.

ALOIS RIEGL CONTRE G. SEMPER

A. RIEGL - G. SEMPER, deux noms que la théorie de l'avant-garde oppose l'un à l'autre. Tout en relevant de la spécificité de l'évolution culturelle tchèque, cette opposition fournit à l'avant-garde l'argument qui justifie son effort de rupture.

"Les formes de la nouvelle culture détrôneront l'esthétique de A. RIEGL. L'esthétique américanisée de G. SEMPER sera proclamée. Toutefois, elle sera conditionnée par la situation économique et le mode de production." (23)

K. TEIGE se sert de la phrase de G. SEMPER "la nécessité - le but utilitaire - la construction -" pour en faire le mode d'ordre de la nouvelle conception architecturale.

L'UTILITAIRE

"La théorie constructiviste, qui abandonne le concept de l'architecture comme art, définit l'architecture comme une activité artisanale asservie à des buts utilitaires concrets. Cette activité artisanale se transforme aujourd'hui en technique, en industrie, en science." (24)

La notion de l'utilitaire, déterminant le concept de l'architecture moderne renvoie ainsi à la machine. Elle sera un repère de la nouvelle esthétique architecturale. Réfuter l'esthétique idéaliste, c'est renier le rôle de l'architecte-créateur que la théorie du cubisme a développé en s'appuyant sur les thèses de A. RIEGL. Il est donc clair que le but utilitaire déterminera le concept de la nouvelle architecture (25)

"On passe de l'architecture artistique, non utilitaire, à l'architecture rationnelle, utilitaire", écrit K. TEIGE en 1924.

LES RÉFÉRENCES ESSENTIELLES DE LA MODERNITÉ TCHÈQUE : ADOLF LOOS ET LE CORBUSIER

"C'est A. LOOS plutôt que Le Corbusier qui a éclairé les horizons de notre jeune architecture." (24)

Cette phrase de K. TEIGE peut paraître bien étrange à qui a étudié les revues de l'avant-garde des années 20. En effet, si Le Corbusier occupe une place prépondérante dans RED, ZIVOT II, STAVBA, si K. TEIGE y commente régulièrement ses oeuvres, il n'en est pas de même pour A. LOOS au début des années 20. Les raisons pour lesquelles K. TEIGE met en avant A. LOOS sont à chercher dans le débat sur l'esthétique.

En le prenant comme référence, le théoricien s'aligne sur l'idée de A. LOOS d'une architecture asservie à l'utilitaire et qui retrouve dans les postulats esthétiques de LOOS le pendant de son idée de l'architecture comme science.

C'est, en fin de compte, la philosophie de A. LOOS qui intéresse K. TEIGE. Quand ce dernier parle de LOOS, il aborde seulement sa pensée esthétique en affirmant que l'idéologie sous-jacente des concepts de LOOS, c'est le matérialisme. Enfin, en associant A. LOOS à J. KOTĚRA, fondateur de l'architecture moderne tchèque, K. TEIGE affirme - ce qui est son but -, l'importance décisive du rationalisme pour la modernité architecturale.

Si K. TEIGE reprend l'idée de A. LOOS d'une architecture qui ne serait pas un art, et pour laquelle l'économie, la rationalisation sont des données de base, il lui reproche par contre l'utilisation de matériaux de luxe ainsi que la méthode artisanale qu'il préconise. Il ne partage pas non plus son admiration pour l'Amérique.

"Il est difficile aujourd'hui, de comprendre l'admiration sans limites que A. LOOS porte à la civilisation américaine. Les U.S.A. sont pourtant un pays d'hystérie acharnée dans le décorativisme. Vraiment, comme il est écrit dans "L'Esprit Nouveau", écoutons les ingénieurs américains, mais évitons les architectes américains." (27)

Son attitude envers A. LOOS confirme l'impact du débat culturel dans lequel la position idéologique "matérialiste" détermine les nouveaux concepts esthétiques. Une fois ce principe adopté, le constructivisme met en avant l'importance du positivisme pour la pensée architecturale. Démarche qui sélectionne les références théoriques de la nouvelle architecture tchèque. De ce point de vue, il est naturel que K. TEIGE place A. LOOS avant Le Corbusier, préoccupé d'après lui par "l'esthétique socialiste" ; A. LOOS est pour K. TEIGE "précurseur du constructivisme". (29)

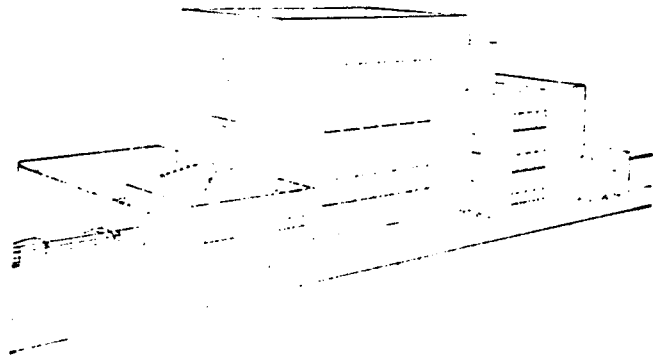
Mais la logique opérant dans la théorie de l'avant-garde tchèque n'est pas toujours celle qui détermine l'orientation des architectes dans la pratique. En effet, dans les années 20, les oeuvres de A. LOOS sont encore mal connues à Prague. Certes, dès 1911, il y a fait une conférence ; pendant la guerre, il a construit une sucrerie et la villa de son directeur à Hrušovaný, près de Brno ; en 1920, il rend visite aux frères ČAPEK, écrivains renommés.

"De nationalité tchécoslovaque (1918), cosmopolite averti qui se dit être un architecte tchèque, A. LOOS n'a pu réaliser que quelques rares projets, notamment à Brno et à Plzen. Il n'a pas non plus la place qui devrait lui revenir dans l'histoire de l'architecture tchèque. Pourtant, notre mouvement architectural est fondé sur ses théories." (30)

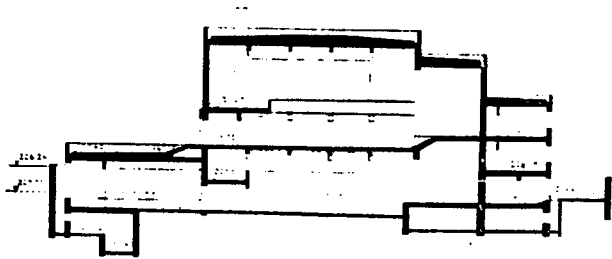
Dans les années 20, A. LOOS renoue des relations avec sa ville natale, Brno, deuxième centre de l'avant-garde tchèque. Il fait connaissance de B. MARKALOUS qui, après son retour de Paris, en 1923, fondera la revue "BYTOVÁ KULTURA". B. MARKALOUS écrit sur A. LOOS, et de plus, la revue publie la traduction de "Das Andere". A. LOOS connaîtra d'autres architectes de la nouvelle génération, arrivés à Brno après leurs études à Prague ou à Vienne (B. FUCHS, J. KUMPOŠT, J. VIŠEK, E. WIESNER). Dès son arrivée, A. LOOS connaîtra Jan VANĚK, directeur de l'usine de meubles de Brno. J. VANĚK, ami de B. MARKALOUS, porte un grand intérêt aux recherches des architectes d'avant-garde, et il envisage une collaboration avec eux. En fait, il est nommé représentant de l'usine à Paris.

J. VANĚK envisage aussi de travailler avec Le Corbusier. Toutefois, le projet d'aménager, avec des meubles fabriqués à Brno, le pavillon de "L'Esprit Nouveau" à l'exposition des Arts Décoratifs, n'est pas réalisé. (31)

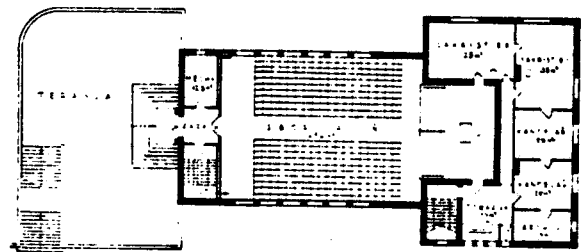
En 1924, à la fin de l'année, A. LOOS participe au cycle de conférences qui a lieu à Prague et à Brno, où sont invités les personnages importants de la nouvelle architecture européenne. En même temps, STAVBA publie une représentation de la villa "Scheu" à Vienne-Hietzing. Ainsi, la nouvelle génération pouvait mieux connaître LOOS.



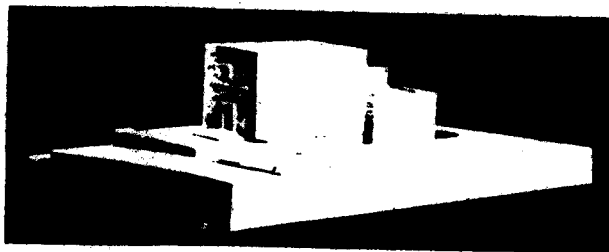
Perspektivní pohled



Podélný řez



Půdorys přízemí



Fotografie modelu — alternativa

JAN VÍSEK:

Soutěžní návrh na Husuv sbor Československé církve v Brně (1. cena)

Projet du concours d'une Salle de l'assemblée de l'Église Tchécoslovaque à Brno
Wettbewerbssentwurf für ein Vereinshaus der Tschechoslowakischen Kirche in Brünn

En 1926, STAVITEL publie "L'Art et l'Architecture". Toutefois, pour la première traduction de "Paroles dans le vide", préfacée par B. MARKALOUS, il faut attendre 1929. Peu de temps auparavant est sortie la monographie sur A. LOOS, écrit par K. MARILAUN. Outre l'éditeur de la revue culturelle "Gentleman", O.M. ŠTORCH invite A. LOOS à collaborer.

Dès 1929, K. TEIGE publie des textes sur A. LOOS dans STAVBA VIII, et dans TVORBA (32). Ces textes constituaient des documents importants ; K. TEIGE y redonne sa place à A. LOOS dans l'histoire de l'architecture moderne.

"A. LOOS est resté, injustement à notre avis, dans l'ombre de la gloire dont on a drapé F.L. WRIGHT... A la différence de WRIGHT, il a inventé un nouveau système de disposition spatiale. Résoudre le plan de niveau en le projetant dans l'espace est un acte radicalement nouveau. (33)

Mais K. TEIGE met surtout l'accent sur la réforme de l'habitat : "un des plus importants aspects de l'activité de A. LOOS est sé réforme de l'habitat." Ceci permet de mesurer l'importance de l'impact de LOOS pour les architectes tchèques, préoccupés à cette époque par les questions de l'habitat.



Avant que la ville Müller soit réalisée, A. LOOS a, pour les jeunes du groupe DEVĚTSIL, plus d'importance en tant qu'innovateur d'un style de vie que comme architecte. D'autant plus que dans Prague de 1918, sa révolte contre le décorativisme prend un sens plus large. Le nouveau style proposé par LOOS est compris comme une opposition au style de vie en vigueur à Vienne à l'époque de la Monarchie.

"La beauté définie par l'utilité, - ce mot d'ordre de LOOS - nous a guidés dans notre choix de vêtements, de chaussures, à l'époque où on les faisait faire sur mesure. Le progrès de la civilisation et l'appauvrissement de l'après-guerre, nous ont prédisposés à admirer la beauté utilitaire"...

"Changer de vêtements et de style de vie constituait pour nous le premier pas (en 1918) vers la transformation globale."

(34

En 1923, J. ČAPEK publie "Málo o Mnohém" (Peu sur beaucoup), un livre qui doit beaucoup à Adolf LOOS.

LE CORBUSIER

Dans les textes sur A. LOOS, plus particulièrement dans le commentaire de son livre "Paroles dans le vide", et dans le commentaire de "VERS UNE ARCHITECTURE", K. TEIGE met à plusieurs reprises A. LOOS et LE CORBUSIER en parallèle. Il y a deux raisons à cela : si LOOS était sans aucun doute un nom essentiel au niveau théorique, LE CORBUSIER lui ouvre la voie vers une nouvelle architecture tchèque par sa recherche de formes nouvelles.

En parlant du début des premiers projets puristes, K. HONZIK écrit : *"En feuilletant les revues étrangères, on s'est aperçu qu'en France, un architecte (LE CORBUSIER) a dès 1917 développé les mêmes idées. On a regardé ses projets avec des sentiments où la jalousie se mêlait à la joie de constater que nous ne sommes pas les seuls à avoir cette vision de l'architecture."* (36)

LE CORBUSIER constituait sans doute la référence capitale pour K. HONZÍK, J. KREJCAR, V. OBRTL. Son purisme suscite le plus grand intérêt. En 1922, ŽIVOT II attribue la place la plus importante à LE CORBUSIER

"L'architecture de ce monde ne pouvait pas être autre que celle qu'a imaginée le purisme.", écrit K. TEIGE (37)

En 1923, la revue STAVBA publie "la cité contemporaine de trois millions d'habitants" de LE CORBUSIER, avec un commentaire de K. TEIGE. Puis, dans le N° 3, le texte de LE CORBUSIER intitulé "L'esthétique de la ville", où apparaît le terme de "machine à habiter". ŽIVOT II a publié l'oeuvre de LE CORBUSIER. La plupart de ses projets y sont d'ailleurs publiés pour la première fois en dehors de sa revue "L'esprit nouveau".

"Considérée par nous comme le signal de la nouvelle époque, l'oeuvre de LE CORBUSIER était, en 1922, encore très peu connue à Paris ou à l'étranger, sauf dans la revue "L'Esprit Nouveau". LE CORBUSIER a peu publié en Europe." (39)

Il est vrai , qu'au début des années 20, les projets de LE CORBUSIER étaient, pour les architectes tchèques, une des réponses à la nouvelle architecture, car en revendiquant une nouvelle esthétique, le purisme a encouragé la formation d'un nouveau langage.

"OZENFANT et JEANNERET tentent d'élaborer, comme le présentent les textes dans "L'esprit nouveau", la nouvelle esthétique scientifique"... "Le purisme comme esthétique impose un ordre ; c'est une théorie sur l'harmonie des formes." (40)

"En montrant la beauté, la modernité et l'utilité d'une forme techniciste, LE CORBUSIER formule par les mots et par les images l'esthétique architecturale moderne, c'est-à-dire l'esthétique de l'ingénieur." , écrit K. TEIGE en 1924, dans le commentaire du livre de LE CORBUSIER, "Vers une architecture". (41)

Par ailleurs, l'idée de formes géométriques élémentaires, dérivée du purisme, sert à formuler la notion de standard, une notion par laquelle la théorie tchèque caractérise la modernité. Enfin, cette idée de l'esthétique, de l'"objet-standard", prônée dans ZIVOT II ou par J.E. KOULKA dans STAVBA, opère en liaison avec le concept de l'architecture constructiviste. (42)

Le purisme, en particulier pictural, est analysé par K. TEIGE comme un processus de constitution des nouvelles formes. *"Elémentaires, géométriques, relevant du standard,*

elles sont bien entendu considérées comme significatives de la modernité architecturale. Cette approche reprend la problématique posée par la polarité poétisme/constructivisme, essentielle à la théorie de l'architecture moderne tchèque. Cerner les moyens d'élaboration d'une oeuvre par d'autres méthodes que rationalistes est en fait primordial pour K. TEIGE, conscient que l'irrationnel est présent dans les calculs mathématiques de l'ingénieur. Dans la mesure où le poétisme ne concerne que le courant littéraire, le purisme offre la possibilité de visualiser par des formes nouvelles la modernité.

La mise en évidence de la relation peinture/architecture est significative de la pensée de K. TEIGE. De toute évidence, c'est au début une ouverture de la recherche, mais qui comportait en soi le danger de formalisme. En analysant les concepts architecturaux, notamment du groupe DE STIJL, de W. GROPIUS ou du constructivisme russe, K. TEIGE évalue systématiquement la mesure de cet attachement pour définir le formalisme.

"La contribution de LE CORBUSIER doit être la base de la nouvelle évolution. Il est clair que si l'oeuvre de LE CORBUSIER est significative de la plus grande perfection technique, sa conception fondée sur le souci d'exactitude imposera une évolution vers une architecture scientifique."⁴³

En s'interrogeant sur le rôle social de l'architecture du point de vue marxiste, K. TEIGE proposera le concept d'une architecture - science, où tout problème esthétique est évacué. L'accent est mis sur le processus de conception de ces facteurs. La forme est, au moins pour la théorie, le résultat de ce processus. (44)

tif, dans la phase suivante de sa recherche, l'avant-garde fait de l'habitat social l'objet essentiel de son projet.

Il est donc logique que le clivage entre les positions de LE CORBUSIER et celles de K. TEIGE s'accroisse :

"Le Corbusier ne comprend pas que la notion même de l'urbanisme, c'est-à-dire l'organisation planifiée de la ville, est utopie dans le monde capitaliste, caractérisé par l'anarchie productive et économique", écrit K. TEIGE en 1930, et plus loin : "Le mieux est de construire chacun sa petite maison avec son jardin pour empêcher de faire la révolution." (45)

Dans les années 30, l'avant-garde tchèque défend le rôle social de l'architecture comme fondamentale pour l'existence de la modernité. (46)

Que la critique adressée à LE CORBUSIER soit formulée comme critique sociale relève du contexte de l'époque, car on constate (47), au début des années 30, que la plupart des réalisations de l'architecture moderne tchèque s'éloignent justement du rêve d'une architecture à laquelle on avait donné, dans les années 20, un rôle social précis.

"A première vue, le concept de l'habitat chez LE CORBUSIER semble être révolutionnaire. Mais la transformation ne touche pas le fond du problème ; le caractère social de l'habitat est inchangé. Les villas de LE CORBUSIER obéissent au dictat de clients bourgeois dont l'envie de représenter, l'amour du luxe et le mode de vie empêchent toute véritable transformation..." "Malgré les pilotes, malgré la toiture plate, malgré la fenêtre horizontale, la villa de LE CORBUSIER reste le palais et le château ; elle est la résidence de l'aristocratie financière." (48)

Pour K. TEIGE, à la fin des années 20, il n'y a qu'une seule voie pour la modernité architecturale : c'est celle d'une architecture qui ne veut pas être art. Car l'art est incompatible avec la mission sociale dont est investie l'architecture. "*LE CORBUSIER paralyse les conséquences révolutionnaires de la construction en recourant à l'art.*" Ici TEIGE fait allusion au souci de composition que LE CORBUSIER manifeste en utilisant les tracés régulateurs et le nombre d'or. (49) Les raisons qui font que ces deux conceptions s'écartent de plus en plus l'une de l'autre, de ces divergences de conception apparaissent clairement à travers la polémique qui oppose TEIGE et LE CORBUSIER. Elle débute par le texte de K. TEIGE où il critique le concept de MUNDANEUM ; ce texte est publié dans STAVBA et LE CORBUSIER y répond. La contre-réponse de K. TEIGE paraît dans MUSAION.

POURQUOI UN TEL EFFORT, ACHARNÉ, SYSTÉMATIQUE DE LA PART DE KAREL TEIGE POUR CRITIQUER LE CORBUSIER ?

La réponse est donnée par la pratique de l'architecture moderne tchèque, qui s'écarte de la théorie d'une architecture-science. Ayant accepté la polarité poétisme/constructivisme comme point de départ, la théorie se détourne de la question de l'insertion de nouveaux langages. Or, pour la pratique, celle-ci reste la question fondamentale. La leçon donnée par LE CORBUSIER a alors un impact considérable pour les architectes au niveau de leur travail de projet, car, pour eux, LE CORBUSIER est l'architecte de formes nouvelles qui sont issues de la logique imposée par le progrès technique. Enfin, ses principes - toitures plate, pilotis, fenêtre horizontale, façade libre, plan libre - constituent, à l'époque, une réponse du point de vue esthétique, éliminant les notions traditionnelles de

décoration et de représentation. Une proposition, il ne faut pas l'oublier, qui s'accorde parfaitement avec les tendances de la nouvelle esthétique autour desquelles s'articule le débat, car la forme de l'oeuvre résulte de la logique imposée par la structure technologique. Mais, dans la pratique dirigée par les lois économiques, l'absence de fonction sociale prônée par la théorie, fait de plus en plus sentir.

A la fin des années 30, le nouveau langage connaît un grand succès, paradoxalement souvent pour des raisons de représentation : une villa moderne, signe d'un standing élevé, est commandée par un client soucieux de montrer sa position économique. Perfide, K. HONZIK ajoute : *"La façade nue était, pour les promoteurs la plus économique."*

En réponse à cet engouement pour l'architecture constructiviste, K. TEIGE lui écrit : *"Quelques années de travail de l'avant-garde architecturale qui s'est constituée dans le groupe DEVĚTSIL (KREJCAR, LINHART, HAVLIČEK, HONZÍK, ŠPALEK, SEIFERT, GILLAR) avec des architectes comme B. FUCHS, A. BENŠ, J.E. KOULA, J. CHOCHOL, B. FEUERSTEIN ont changé radicalement la situation. Les revues, les associations, les architectes ont brutalement changé d'orientation. Beaucoup sont devenus, entre 1927 et 1928, du jour au lendemain, des constructivistes."* (53) Comble d'ironie, les initiateurs de cette tendance sont eux à la recherche de commandes. (54) En découvrant l'ampleur de la référence à LE CORBUSIER dans l'architecture tchèque, on ne s'étonne donc pas de la critique de K. TEIGE qui vise en fin de compte la tendance de cette architecture moderne, à l'origine de laquelle est LE CORBUSIER.

Cependant, TEIGE défendra toujours le rôle de LE CORBUSIER comme fondateur de l'architecture moderne. Il prend sa défense contre les critiques publiées dans les autres revues tchèques, n'hésitant pas notamment à engager une polémique

avec STYL lors de la deuxième visite de LE CORBUSIER à Prague en 1928. (55)

"Si l'on pense que LE CORBUSIER marque le début d'une époque, la polémique engagée sur ses théories, la critique de son programme et de ses projets permettent en fait de mesurer la distance que les différents mouvements ont franchie sur la voie d'une nouvelle architecture différente." (56)

On a remarqué que la référence des architectes tchèques à LE CORBUSIER pose surtout une question troublante quant au rapport théorie/pratique : il s'agit de la question de la nouvelle esthétique (57) (voir extrait du texte de J. KREJCAR)

Pourtant, le constructivisme ne fait qu'effleurer le problème de la transformation de l'architecture comme art en architecture comme science, en prônant les recherches organisées sur la base d'un collectif de travail. Le passage de l'architecture à l'engagement politique, à savoir la construction du socialisme, est implicite.

FONCTIONNALISME

Parallèlement, le fonctionnalisme, dont la définition se poursuivra au cours des années 30, privilégie la fonction sociale (58). Sur ce point, les architectes de l'avant-garde sont unanimes (59). Reste à résoudre les problèmes de la fonction esthétique.

"Pour la nouvelle architecture, il n'y a pas de formes belles ou laides ; seules des formes fonctionnelles, logiques et scientifiques opposées aux formes subjectives qui se veulent artistiques." (60)

L'architecture est la satisfaction d'ensemble, à l'aide des procédés techniques modernes, de tous les buts posés, de manière à réaliser une solide formation organique de forme belle.

Quelque peu populaire que cela soit, il faut bien dire que l'architecture moderne est un art au même titre que le furent l'architecture antique, l'architecture gothique, celle de la Renaissance, celle du baroque, etc. Et plus ses formes s'adapteront nettement à la vie contemporaine, à ses besoins et à sa civilisation, plus on lui verra prendre un style indépendant, la différenciant des simples produits de la technique, qui en sont le complément, comme les arts industriels étaient le complément des styles des époques précédentes.

Quant à l'architecture elle-même, à l'architecture dans le pur sens du terme, elle continuera à naître des mêmes conditions et du même fonds dont sont sortis les grandes oeuvres architecturales de l'histoire. Ses formes seront toujours le résultat des mêmes éléments de création, avec la différence que comportent ces éléments, qui représentent dans leur ensemble les conceptions philosophiques du temps, aujourd'hui vis-à-vis des époques passées. C'est en ce point que gît le noeud du problème et de l'affaire.

La beauté de la forme moderne correspond aux formes scientifiques et mathématiques, elle présuppose une solution scientifique donnée à la conduite de la vie, mais elle ne saurait être atteinte par les voies de la science, — elle est et restera une manifestation artistique. L'architecture produit des formes dépendant d'une façon non directe des résultats des recherches scientifiques dans la sociologie, l'hygiène, les mathématiques, la technique de la construction; elle intègre ces résultats dans les aménagements de villes et de jardins, dans la conception des dessins; sa puissance créatrice improvise des constructions dans des projets utopiques et elle constitue le levier qui donne l'initiative aux sciences connexes de l'ingénieur, — mais elle-même n'est pas une science.

J. KREJCAR

Dans "L'architecture contemporaine en Tchécoslovaquie", recueil publié sous la direction de J. KREJCAR en 1928 à Prague.

Si la fonction utilitaire prend, dans la théorie sous l'angle marxiste un sens précis à travers les notions d'habitat standard et d'habitat minimal, dans la pratique, elle se manifeste par l'effort d'une organisation spatiale, par l'économie des moyens. (61) Penser les fonctions implique leur expression architecturale, ce qui, au cours du projet se traduit par la recherche de la forme architecturale.

"Le point de départ de l'architecture moderne est le principe matérialiste de la construction ; au cours de son évolution, elle cherchera à le dépasser." (62) K. HONZÍK (ROMANTISMUS-STAVBA III, page 9)

K. HONZÍK, auteur avec J. HAVLÍČEK, du bâtiment administratif de l'Assurance Sociale, une des oeuvres les plus significatives de l'architecture fonctionnaliste, analyse ainsi ses efforts dans la recherche de formes :

"Les principes de composition étaient empiriques, car en analysant les oeuvres des autres auteurs, on s'est aperçu que les corrections rationnelles amélioreraient la forme. Il en fut ainsi chaque fois qu'on a cherché la raison du succès d'oeuvres fondées sur les principes de la composition définie mathématiquement. C'est le cas en particulier de LE CORBUSIER."

Ceci est évident dans la recherche des formes des différents éléments, notamment des fenêtres et de leurs rapports. *"Les formes de toutes les fenêtres sont des rectangles dont le rapport largeur/hauteur est clairement défini, ou des carrés, le plus souvent 1 sur 2. Le rapport entre la bande horizontale et la hauteur de la fenêtre 2 sur 3. Les carrelages en céramique des façades reprennent le rapport 2 sur 3."*

K. HONZIK raisonne ainsi : "En musique, on en peut pas non plus composer n'importe comment. Beaucoup d'architectes "modernes" ont pensé que les formes sortiraient une fois le projet résolu du point de vue du fonctionnement, et sur le plan économique.

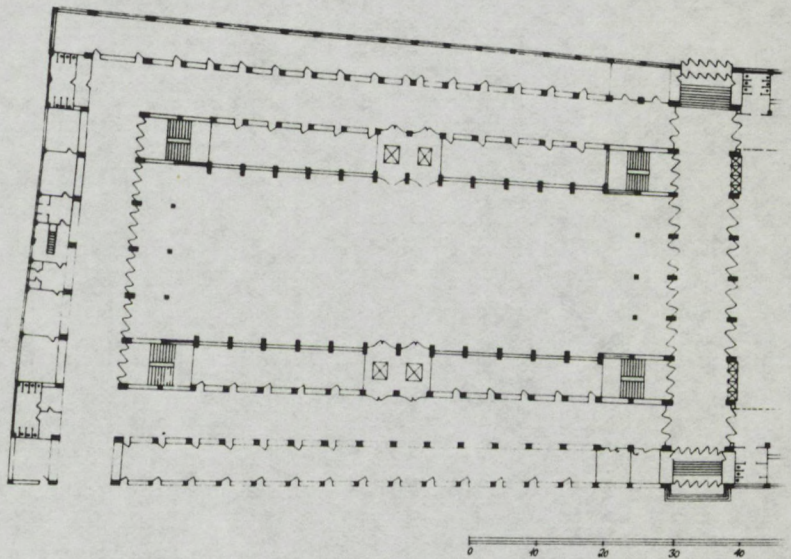
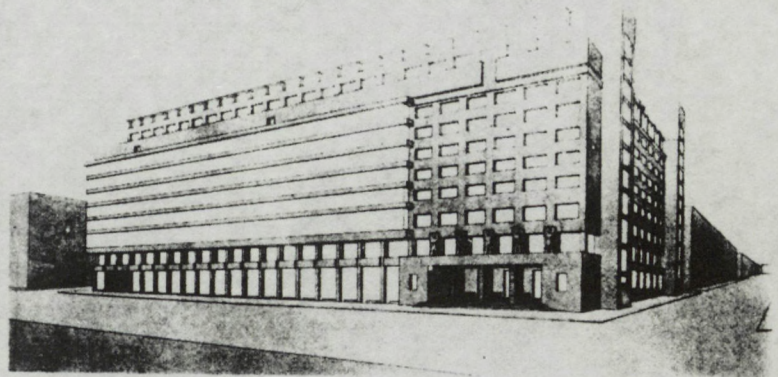
Il s'agit de bâtiments modernes, mais ce n'est pas de l'architecture. J'avoie que j'ai beaucoup appris sur la composition de mon professeur, KRÍŽENECKÝ, défenseur des règles traditionnelles d'un style." (63)

On voit que la question de l'architecture moderne est, pour K. HONZIK et pour bien d'autres encore, ⁽⁶⁴⁾ liée à la question esthétique ; on fait appel aux règles de la composition classique en s'appuyant sur les théories de LE CORBUSIER.

Par ailleurs, K. HONZÍK note la remarque de LE CORBUSIER sur la conception du Palais des Foires de O. TYL, qui est en 1928 une des premières oeuvres fonctionnalistes. "C'est une construction extrêmement impressionnante mais ce n'est pas encore de l'architecture." (65), dit LE CORBUSIER en visite à Prague. Il n'est pas sans intérêt de rappeler que K. HONZÍK et J. HAVLÍČEK demandent l'avis de LE CORBUSIER au moment où le premier projet de bâtiment administratif des Assurances est terminé. LE CORBUSIER leur répond en approuvant la solution ; de plus, il joint une esquisse à sa lettre.

Face à la production de l'architecture fonctionnaliste, on n'est pas surpris des différentes approches qui en sont faites. La divergence qui apparaît au sein de l'avant-garde a donc d'abord des origines esthétiques, comme l'a bien remarqué K. HONZIK en distinguant architecture et construction.

L'innovation formelle, sans qu'on s'en doute, dynamise la recherche de l'architecture fonctionnaliste. Les propos des architectes, mais aussi de la critique, sont entre autres suffisamment clairs. Si le trait spécifique du

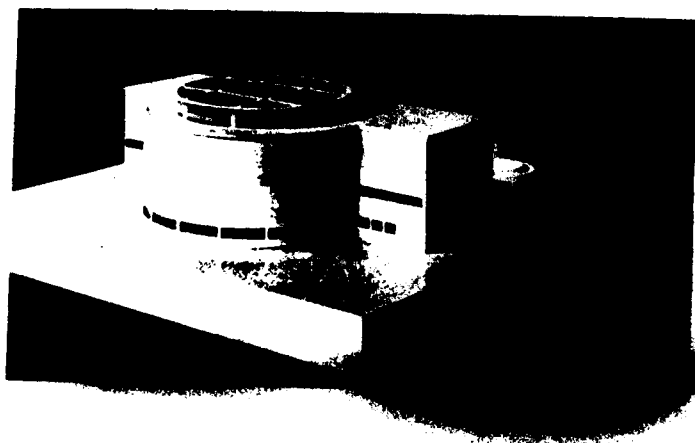


J. FUCHS - O. TYL: Palais de Foire, Prague, 1924 - 1928.

fonctionnalisme repose, au niveau de la théorie, sur la fonction sociale donnée à l'architecture dans la pratique, sa spécificité est aussi définie par le souci d'une esthétique. A cet égard, la thématique des années 30 semble définir l'originalité de la recherche de l'avant-garde tchèque. Il s'établit une collaboration étroite entre le protagoniste du structuralisme, J. MUKAŘOVSKÝ, et les architectes de l'avant-garde, notamment K. HONZÍK. Il en résulte la notion de fonction esthétique et, ce qui est important, son insertion dans le processus de la conception.

Ainsi, sera donnée la réponse à la question essentielle posée au début des années 20 : "l'architecture moderne est-elle un art ou une science ?" Néanmoins, le constructivisme, qui s'efforçait d'isoler les questions architecturales de leur contexte culturel afin de pouvoir les analyser de la même façon que les sciences (pures), reste le support de la modernité architecturale tchèque.

°***°



Josef ŠPALEK

Notes

1. Karel TEIGE: "POETISMUS", publié en 1924 dans la revue Host 3, édité en 1927 dans "Stavba a básně" (Construction et poème), cité dans le livre intitulé "Poetismus", recueil de textes composé par K. CHVATIK et Z. PEŠAT, Odeon, Praha 1967. Voir aussi V. NEZVAL: "Moderni básnické směry", CS. Spisovatel, Praha 1966.

2. Idem, ref. 1...p. 112

3. Ces termes introduits par K. TEIGE dans "POETISMUS" sont utilisés couramment dans les textes de l' époque.

4. Vitezslav NEZVAL: "Podivuhodný kouzelník", dans le recueil "Most". Ce poème édité en 1922 est considéré comme "poetisme" avant la lettre.

5. Jan MUKAŘOVSKÝ: "Jazyk, který básní", dans "Cestami poetiky a estetiky", CS. Spisovatel, Praha 1971, p. 175.

6. Jan MUKAŘOVSKÝ: "Dvě studie o Vítězslavu Nezvalovi", 1934, 1938, et "Několik poznámek k novému románu Vladislava Vancury", 1934.

7. Karel TEIGE: "Slova, slova, slova", (Mots, mots, mots), publié dans la revue Horizont I, janvier 1927, édité en 1930 dans "Svět, který voní", ed. Odeon. Voir aussi Karel TEIGE: "Od internacionálních slov k internacionální řeči" publié en décembre 1929.

8. Karel TEIGE: "Malířství a poezie", texte publié dans la revue Disk, N° 1, 1923. Voir aussi le travail de F. Muzika.

9. Voir les projets de J. KREJCAR, V. OBRTTEL, K. HONZÍK

10. Karel TEIGE: "Konstruktivismus a likvidace umeni" (Constructivisme et la liquidation de l'art), dans Disk 2, printemps 1925, cité dans Karel TEIGE I, pp. 129-143. Texte considéré comme manifeste du constructivisme.
Un autre texte de même importance est "Architektura průmyslové doby", 1925.

11. Karel TEIGE: "De stijl a holandska moderna", dans Stavba, III, N° 2.

12. "Výzva", publié dans Pásmo, N° 7-8, janvier 1925

13. "Poetismus", voir ref. 1

14. O. STARÝ: "Vývoj k nove architektuře", dans Stavba, III, N° 10. Ce texte est fondamental à la théorie de l'architecture moderne tchèque.

15. Titre de texte écrit par Jaromir KREJCAR, dans "L'architecture contemporaine en Tchécoslovaquie", publié en français en 1928 à Prague.

16. Karel HONZIK: "Ze života avantgardy", Praha, 1963, p. 8
17. Idem ref. 10
18. Karel TEIGE: "Umění přítomnosti-Purismus", dans Život, 1922, p. 122
19. Idem ref 10
20. Dans la revue Život, 1922
21. Voir l'oeuvre de O. HOSTINSKÝ et de son élève O. ZICH et en particulier le texte où O. ZICH critique la "Philosophie du beau" de E. von HARTMANN, 1910. Voir aussi la problématique d'une esthétique spéculative formulée par E. UTITZ et l'oeuvre du philosophe tchèque F. KREJČI, représentatif du positivisme. Enfin sur le même sujet le texte de A. MOKREJŠ dans Orientace V, N° 1, 1970.
22. Jan MUKAŘOVSKÝ: "K metodologii literární vedy", 1944, publié dans Orientace, N° 1, 1968, pp. 29-37 et du même auteur "Cestami poetiky a estetiky", Praha 1971.
23. Idem, ref. 18, p. 119
24. Karel TEIGE: "K teorii konstruktivismu", dans Stavba VII N° 1, p. 9
25. Voir les textes de Karel TEIGE: "Konstruktivismus" dans Stavba II, N° 4, p. 80, J.E. KOULA "Standard", dans Stavba II, N° 1, p. 8 et "Ekonomie a forma", dans Stavba VI, N° 1, p. 1, A. HOSEK: "Etika hranici estetiky" dans Stavba V, N° 4, p. 88.

26. Karel TEIGE dans Stavba VIII, N° 6
27. Karel TEIGE dans Stavba VIII, N° 6, p. 51
28. V. SLAPETA: "Adolf Loos a česká architektura", Praha 1984
29. Karel TEIGE: "Dílo a poslání A. Loose", dans Tvorba, N° 15, 1929, cité dans Karel TEIGE II, p. 559. Ce texte est publié aussi dans "Modernt architektura vceskoslovensky", Odeon, 1930.
30. Idem ref. 29
31. Idem ref. 28
32. Stavba VIII, N° 4, p. 57-61, N° 5, p. 78-79, N° 6, p. 89-92, 1929, Tvorba IV-2, N° 12 p. 180-181, N° 13 p. 198-199, N° 14, p. 214 N° 15, p. 239, 1929, cité dans Karel TEIGE II, p. 556.
33. Karel TEIGE dans Stavba VIII, N° 6, p. 91.
34. K. HONZIK: "Ze života avantgardy", Čs.Spisovatel, Praha 1963, p. 42.
35. Karel TEIGE: dans Stavba II, N° 11, 1923.
36. Idem, ref. 34...p. 34
37. Karel TEIGE dans Stavba, N°11.

38. Stavba II, N° 1.
39. Karel TEIGE: "Práce Jaromíra Krejčara", Praha, 1933, cité dans Karel TEIGE II, p. 550.
40. Karel TEIGE dans Život II, 1922, p. 125
41. Stavba II, N° 11, 1923, pp. 179-183
42. Idem, ref. 25
43. Idem, ref. 39.
44. Voir aussi le travail de B. VÁCLAVEK, théoricien marxiste, membre du groupe Devetsil-Brno.
45. Karel TEIGE: "Le Corbusier a nová architektura" dans Index II, N° 11-12, 1930, pp. 83-86, cité dans Karel TEIGE II.
46. Voir en particulier Karel TEIGE: "Nejmenší byt" (Logement minimal), 1932.
47. Voir le débat organisé au début des années 1930 par le "Klub architektu" et publié dans la revue Stavba, notamment les contributions de K. JANU, de J. ŠTURSA, de J. VOŽENÍLEK, de E. HRUŠKA, de J.E. KOULA et les mémoires de K. HONZÍK, édité sous le titre "Ze života avantgardy", Praha, 1963.
48. Idem ref. 45

49. Karel TEIGE: "Mundaneum", Stavba VII, N° 10, 1929 et "Etapy vývoje", Stavba VIII, N° 1, 1929.

50. Le CORBUSIER: "Obrana architektury", dans Musaion 2, 1931, pp. 27-52 et Karel TEIGE: "Odpoved Le Corbusierovi", dans Musaion, N° 2, 1931, pp. 52-53.

51. Voir par exemple les réalisations de la cité "Nový dom" à Brno en 1928, ou les textes de K. HONZÍK dans Stavba, en particulier "Estetika v zálari" (Esthétique en prison), 1927, Stavba V, 1926-27, p. 167.

52. Idem, ref. 34...p. 132-133.

53. Karel TEIGE: "Prace Jaromíra Krejčara", cité dans Karel TEIGE II, p. 552.

54. "Pour une seule réalisation on compte des dizaines de projets", écrit K. HONZÍK dans "Ze života avantgardy", p. 237 et pp. 147-148. Voir aussi les nécrologies sur B. FEUERSTEIN, qui s'est suicidé en 1936 et le texte de V. JEZEK dans Stavba VI, p. 11, sur la conjoncture du constructivisme et des nouvelles méthodes de réalisation.

55. Réaction de Karel TEIGE sur l'article publié dans le quotidien Večer (Soir) et sur le texte publié dans la revue Styl, N° 9-12. Ces textes sont écrits à l'occasion de la visite de Le Corbusier à Prague, pendant laquelle il donne la conférence dans le bâtiment d'Osvobozené divadlo. Karel TEIGE lui-même a écrit "Le Corbusier v Praze", texte publié dans Rozpravy Aventina IV, 1928, p. 185.

56. Idem, ref. 45...pp. 83-86.

57. Voir les textes de K. HONZÍK, en particulier dans *Ze zivota avantgardy*, pp. 210-212, J.E. KOULA: "Ekonomie a forma" dans *Stavba VI*, p. 1. La problématique d' une esthétique préoccupe surtout les architectes issus de l' Académie des Beaux Arts et de l' Ecole des Arts Appliqués. K. HONZÍK cite parmi les plus jeunes PODZEMNY, TENZER, OSSENDORF, HILSKY, JASENSKY, KOZELKA, SKERIK et, bien sûr, la plupart des noms de sa génération, HAVLICEK, LINHART, OBRTTEL, KREJCAR, FRAGNER.

58. Encore en 1924 Karel TEIGE écrit: "Le constructivisme cherche à se dissocier du courant de "l' art pour l' art" en prenant les facteurs sociaux comme déterminantes", dans "Konstruktivismus", *Stavba II*, N° 4, p. 80.

59. Voir la problématique du débat au cours des années 1930, chapitres XIII,

60. J.E. KOULA: "Ekonomie a forma" dans *Stavba VI*, N° 1, p. 1.

61. Idem ref. 60

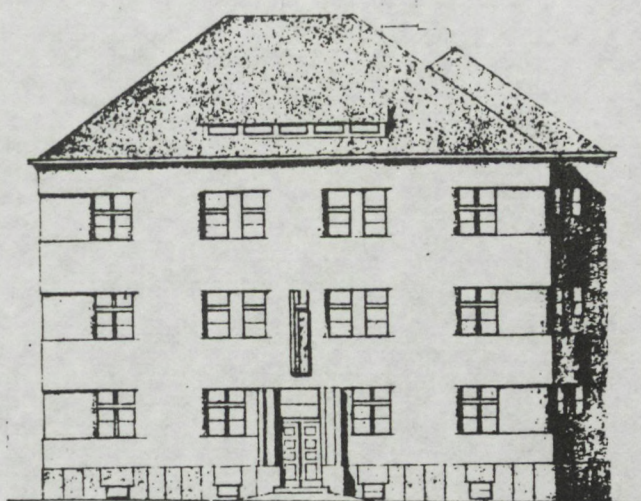
62. Karel HONZIK: "Stavebni romantizmus", *Stavba III*, p. 5

63. Idem ref. 34. Le professeur KRÍŽENECKÝ est connu pour sa préférence pour les styles historicistes.

64. K. HONZÍK s' oppose sur ce point à Karel TEIGE et il défend systématiquement la conception de Le Corbusier.

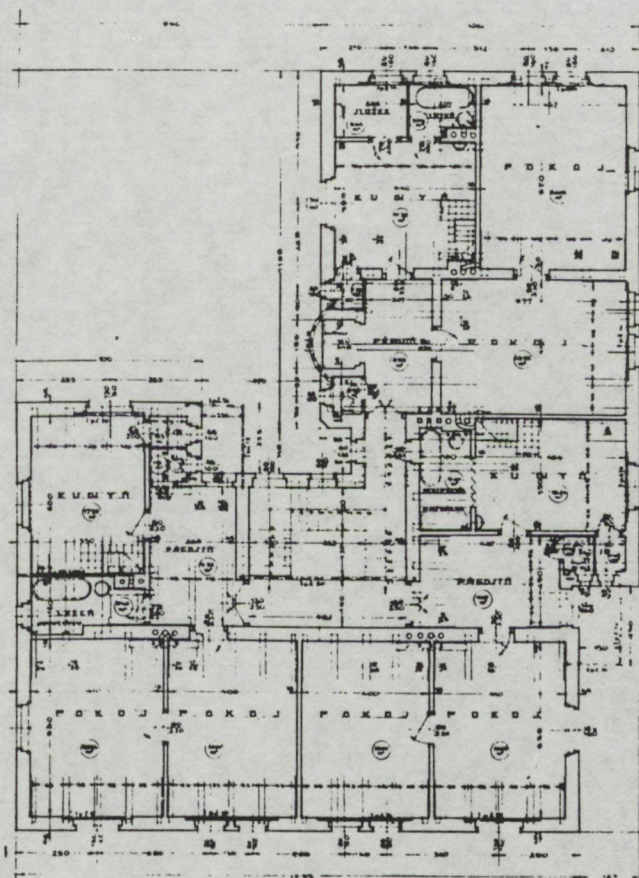
65. Publié dans *Stavba VII*, N° 7, pp. 106-107.

66. Voir le chapitre XIII.



OLDŘICH STARÝ: Činžovní dům

Průčeli



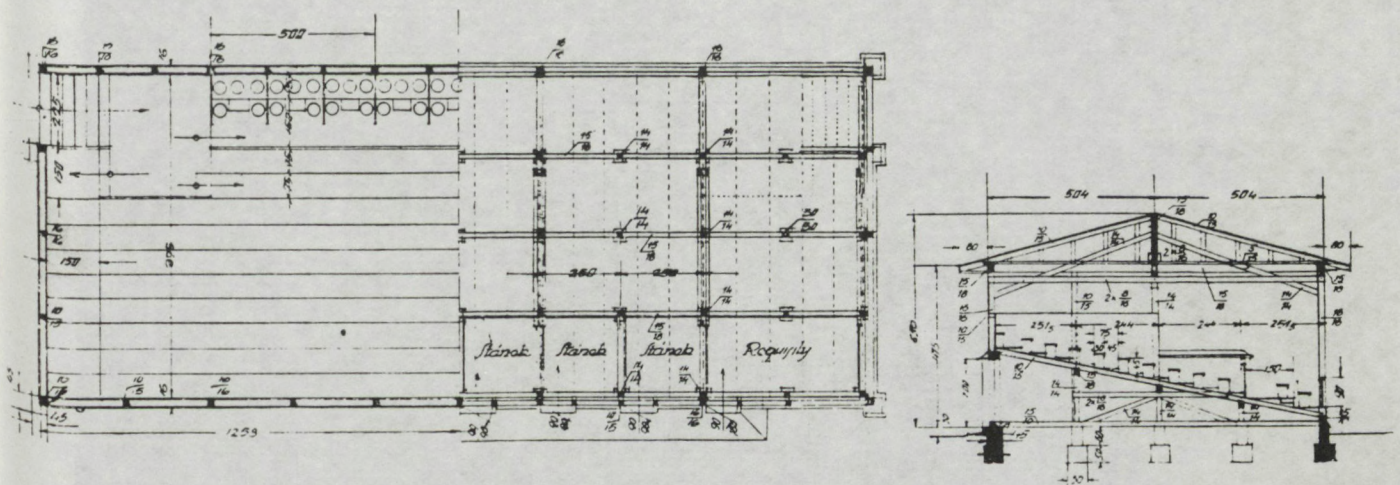
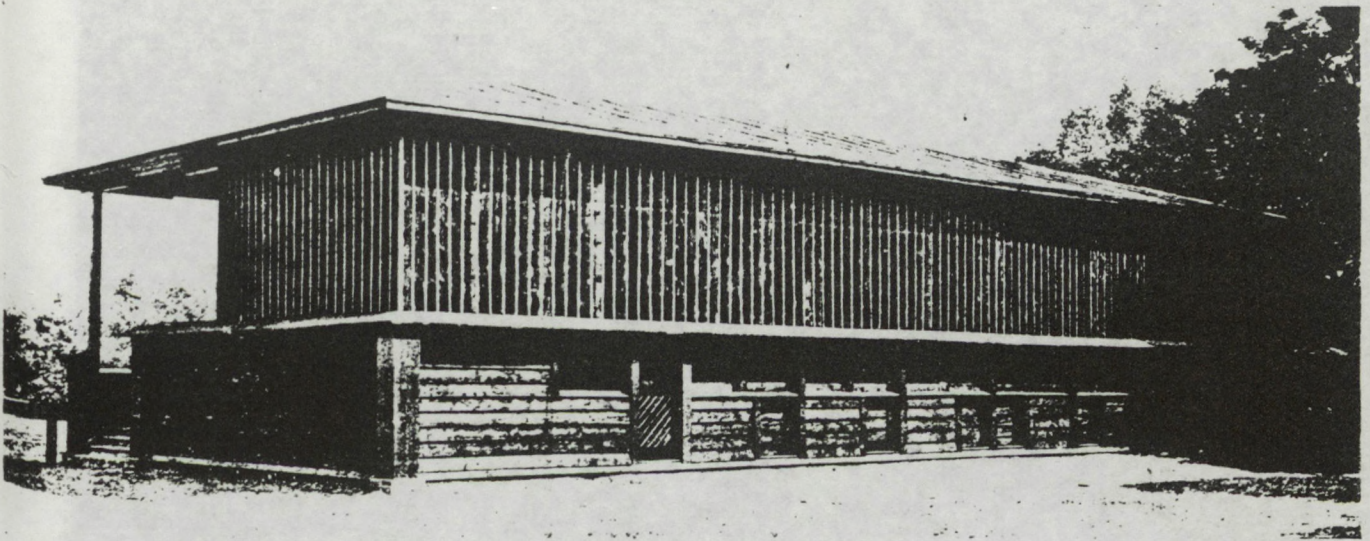
OLDŘICH STARÝ: Činžovní dům

Půdorys patra

Maison de rapport du début des années 1920

59

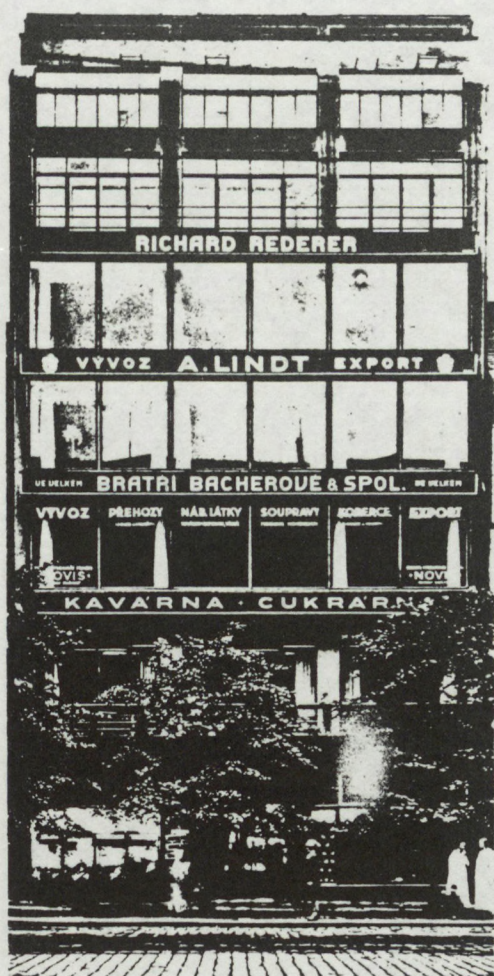
(publié dans Stavba II)



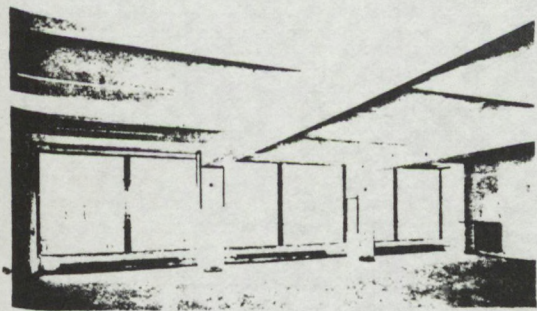
Dr. THEODOR PETŘÍK a JAN VÍŠEK:

Tribuna na výstavišti pro Zemědělskou Jednotu v ČSR. Praha 1921

Tribune pour Zemedelská Jednota



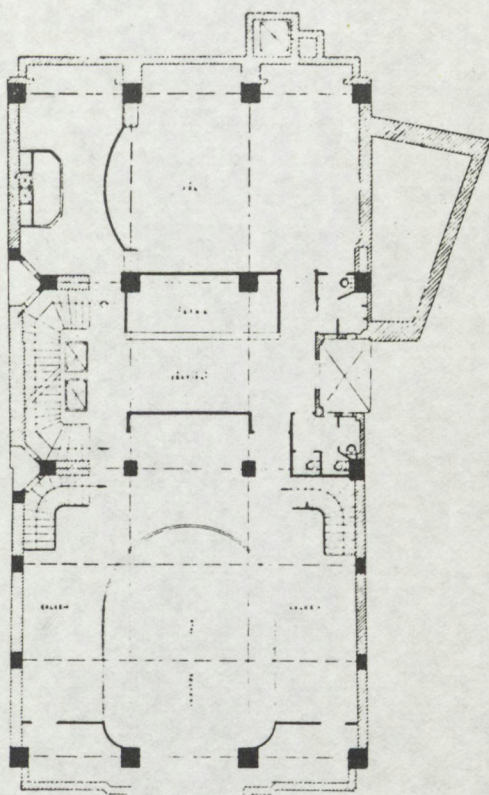
Pohled z Václavského náměstí



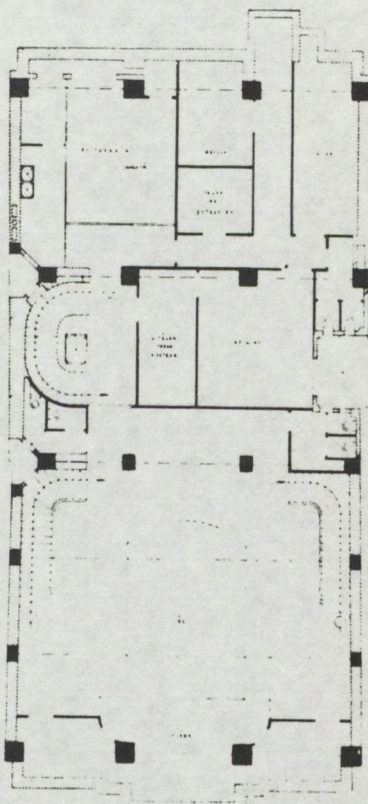
Intérieur II. patra

LUDVIK KYSELA:

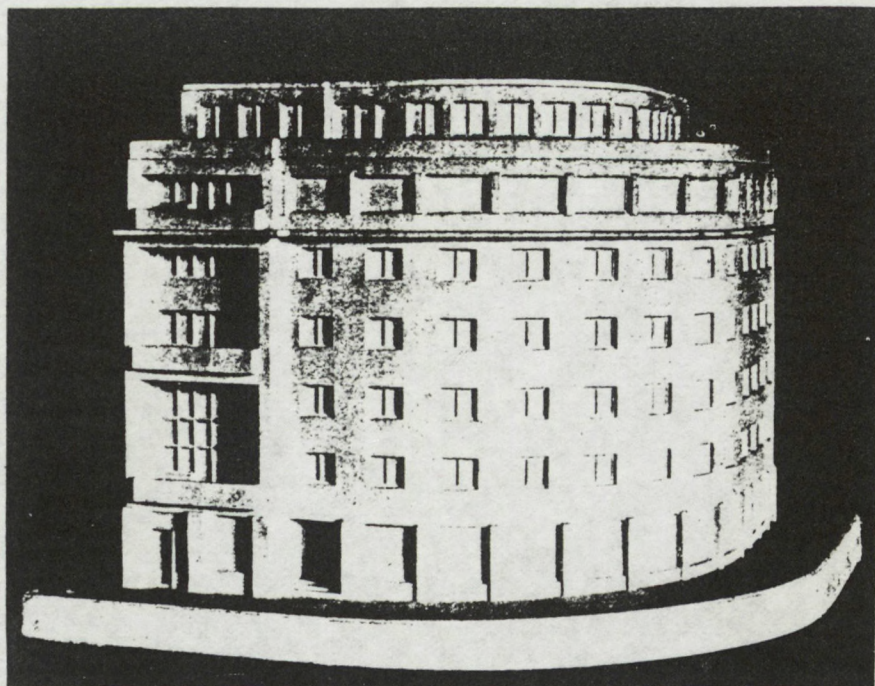
*Obchodní dům A. Lindta v Praze
Maison d'affaires A. Lindt à Prague
Geschäftshaus A. Lindt in Prag*



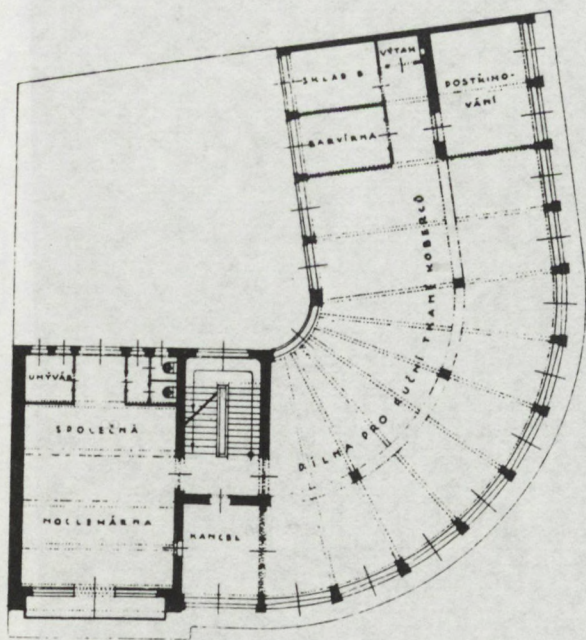
I. souferrain



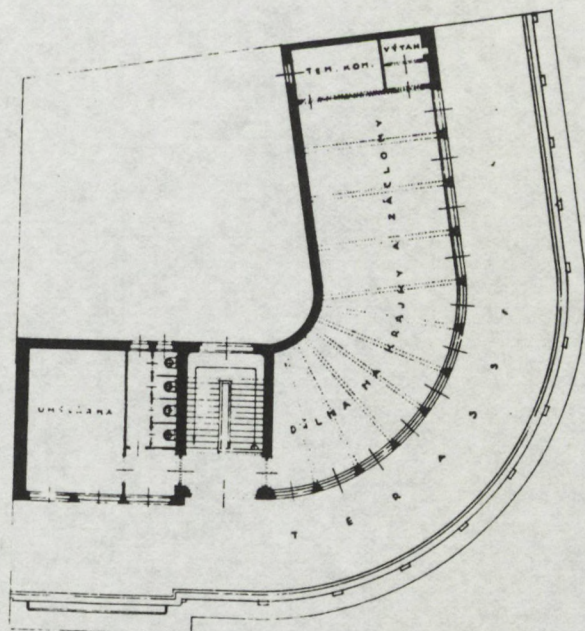
II. souferrain



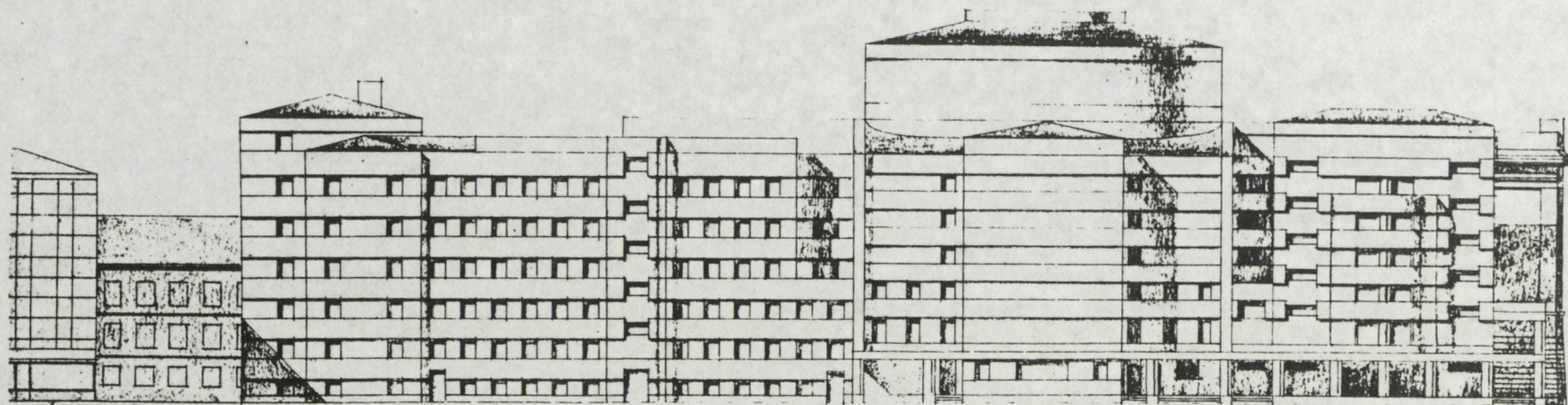
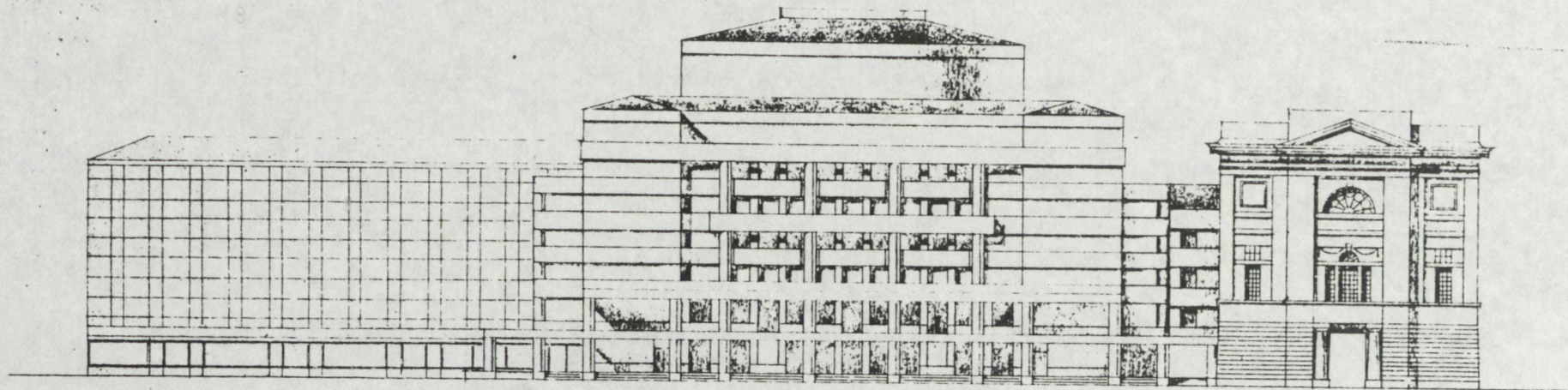
OLDŘICH TYL: *Dům První ženské svobodárny a noclehárny v Praze*
 Maison pour femmes célibataires, 1921



V. patro

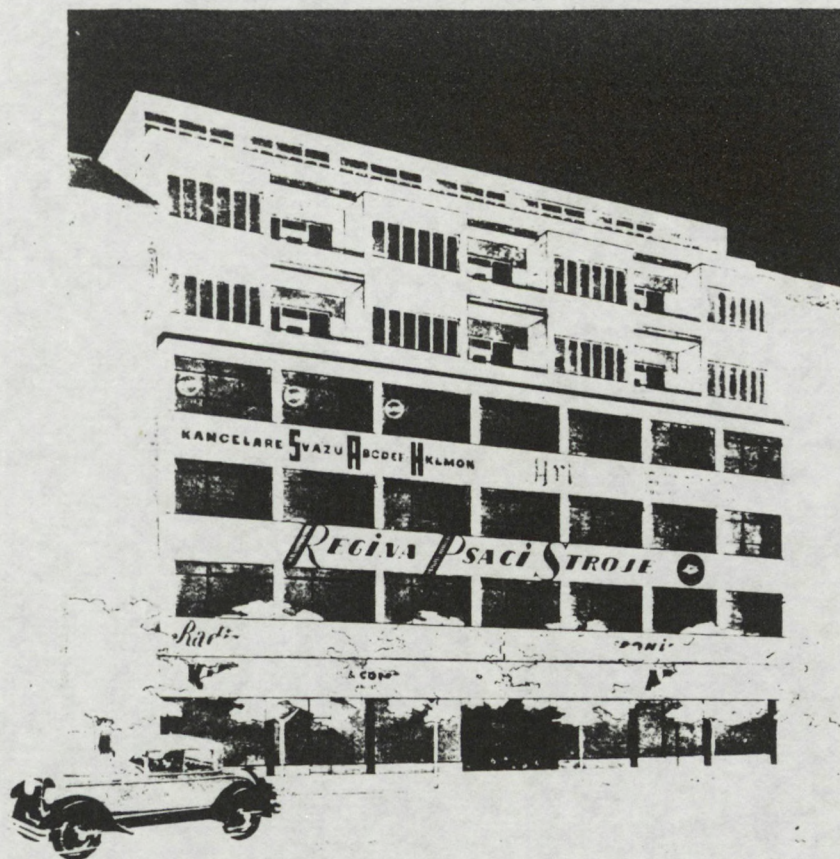


VI. patro



BEDŘICH FEUERSTEIN a Dr. BOHUMIL SLÁMA: SOUTĚŽNÝ NÁVRH NA NOVÉ DIVADLO V PRAZE

Projet du concours pour le théâtre de Prague



3574

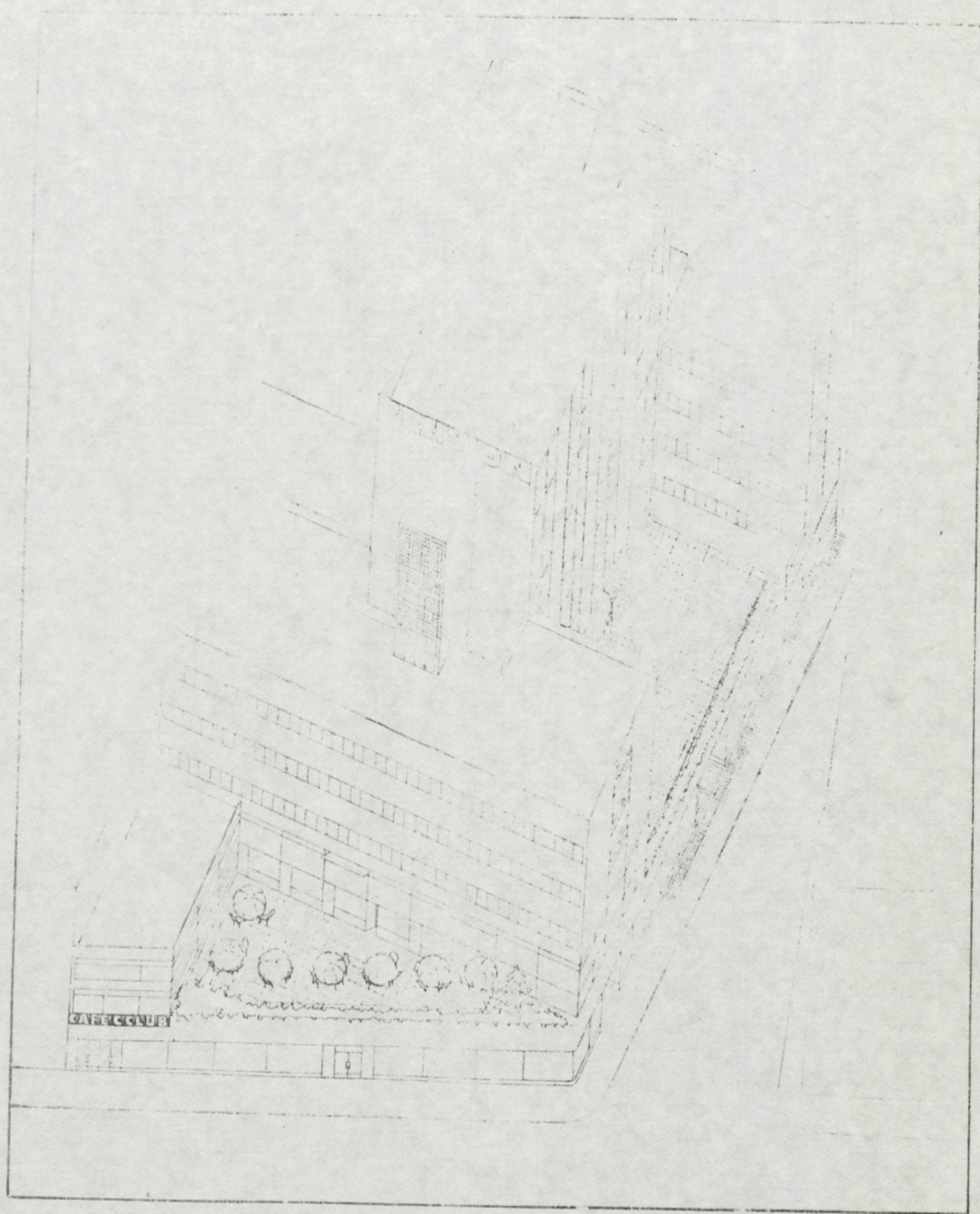
JOSEF HAVLÍČEK & ING. DR. JAROSLAV POLÍVKA:

Obchodní, kancelářský a obytný dum firmy Habich, Praha II., Štěpánská

Maison à locaux commerciaux à Prague 1927

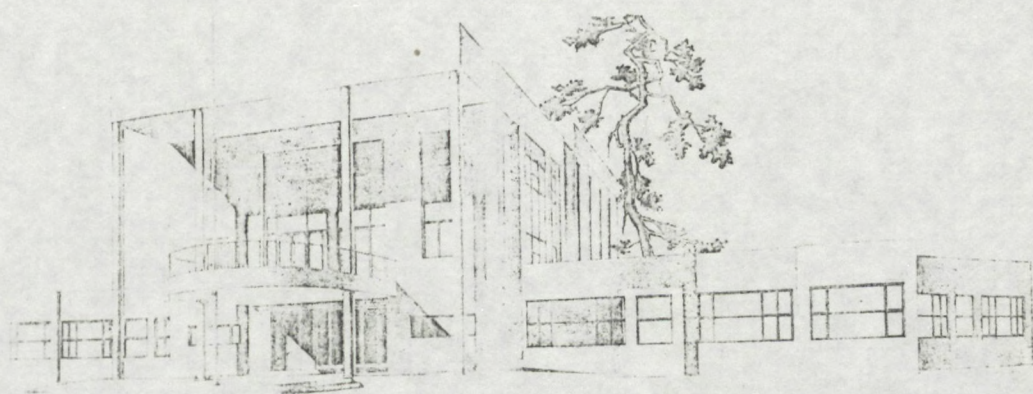
Ein Geschäfts- und Wohnhaus in Prag

Réalisation, publié dans Stavba VIII, N° 9



J. Hoříšek a K. Hrušík

Projekt hotelu v Praze (1929)

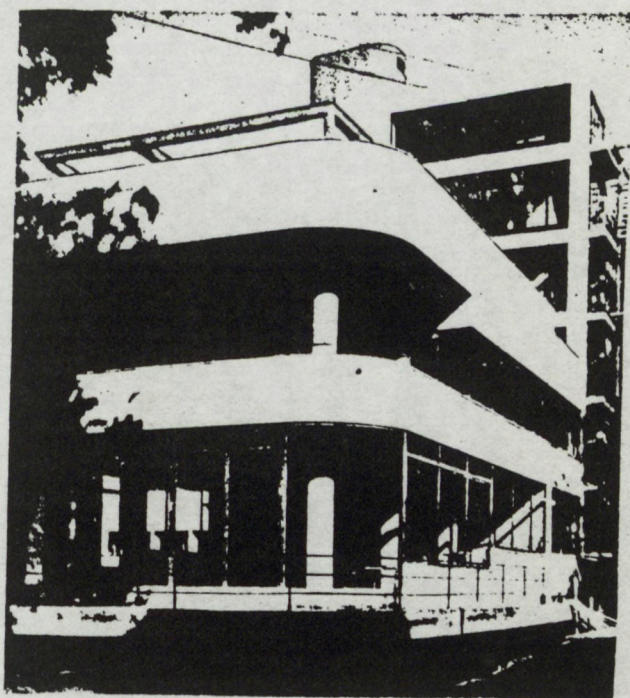
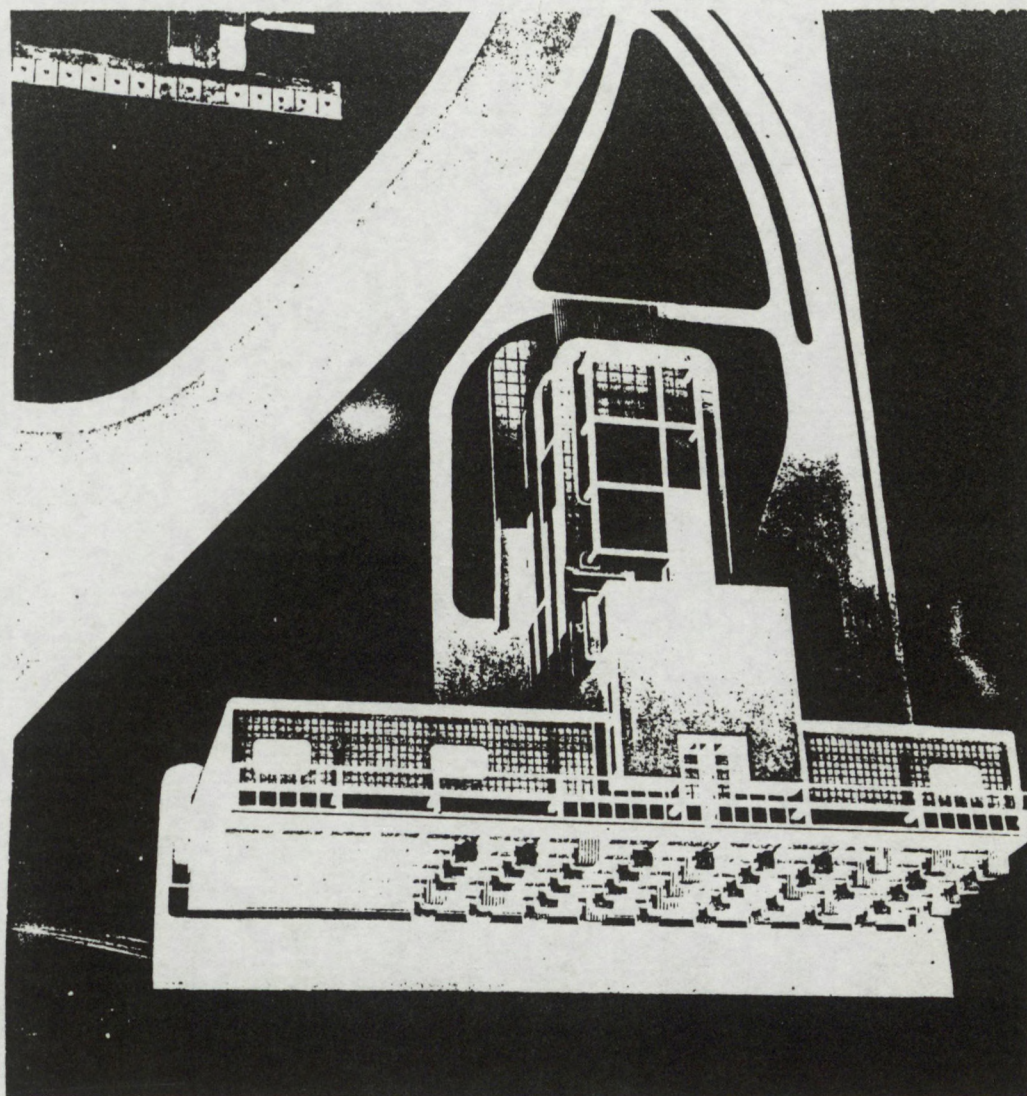


南立面圖 59.7. 1/100

H. Fucrsten & Kuniki Tsuchiara: Saito Kaikan (dům kultury)

(Sendai, Japonsko 1929)

Maison de culture au Japon



Jaromír Krejcar: Ozdravovna Nemocenské pojišťovny soukromých úředníků v Trenčanských Teplicích. Maison de santé à Trenčanské Teplice. Erholungsheim in Trenčanské Teplice. Healthhouse in Trenčanské Teplice.

1929

6. Les pôles d'intérêt de l'avant-garde tchèque à l'étranger

Le présent chapitre porte sur ce que l'on peut appeler les pôles d'intérêt de l'avant-garde tchèque à l'étranger. Leur constitution est conditionnée par la volonté d'une ouverture vers l'Europe. Créer le dialogue entre les différents mouvements européens, c'est, pour l'avant-garde tchèque, définir les bases nouvelles de la modernité. Le nationalisme dominant les premiers concepts de la modernité tchèque est dépassé par l'idée d'une collaboration au sein de l'Europe.

Il ne s'agit pas toutefois de "rattraper" l'Europe, mais de s'intégrer. Le nouvel art doit être international et universel : "le grand art n'est pas national mais universel" (1) Donc l'idée d'un art international guidera les recherches de l'avant-garde tchèque entre les deux guerres.

"L'art international de l'avant-garde actuelle n'est pas un cosmopolitisme sans couleur dans lequel les éléments des différentes cultures nationales se neutralisent. Au contraire, l'art international est la sphère où chaque découverte, chaque capacité spécifique qui a marqué, dans le passé, l'une ou l'autre culture nationale et ainsi formé son originalité, devient la propriété universelle". (2)

K. TEIGE dédaigne le conservatisme préservant les mœurs locales et le provincialisme. L'idée d'une culture nationale ne prend son sens qu'une fois reliée à la culture universelle. Ainsi l'universalisme veut s'écarter justement du nationalisme engendrant, d'après lui, le colonialisme culturel.

En outre, l'idée d'une collaboration internationale doit beaucoup aux théories de Karl MARX. La phrase : *"Les liens et la collaboration entre les nations auront une importance sur l'autarcie et les fruits de l'esprit de chaque nation oeuvrant pour une finalité universelle"* est citée à plusieurs reprises par K. TEIGE. (3)

En synthétisant les idées de K. MARX, TEIGE propose que le travail au sein du mouvement international se subdivise en plusieurs phases. La recherche elle-même est partagée entre les groupes participants. C'est sous cet angle que sont préconisés les rapports avec les différents mouvements de l'avant-garde européenne. En définitive, pour constituer un pôle d'intérêt, l'avant-garde tchèque opère un choix dont les critères sont différents. Les chapitres suivants portent justement sur les raisons et sur les origines de partage. Le rôle de chaque pôle d'intérêt, institué au cours des années 20, varie selon les objectifs de l'avant-garde tchèque. La Hollande est aussi prépondérante au début des années 20 que le sera l'Union Soviétique au début des années 30. L'élargissement des horizons est un des objectifs principaux des protagonistes de l'avant-garde.

STAŤBA publie des textes sur l'architecture belge, signés Victor BOUERCEOIS (4). A Prague, ses principes d'une architecture économique trouvent un large écho dans le milieu de l'avant-garde.

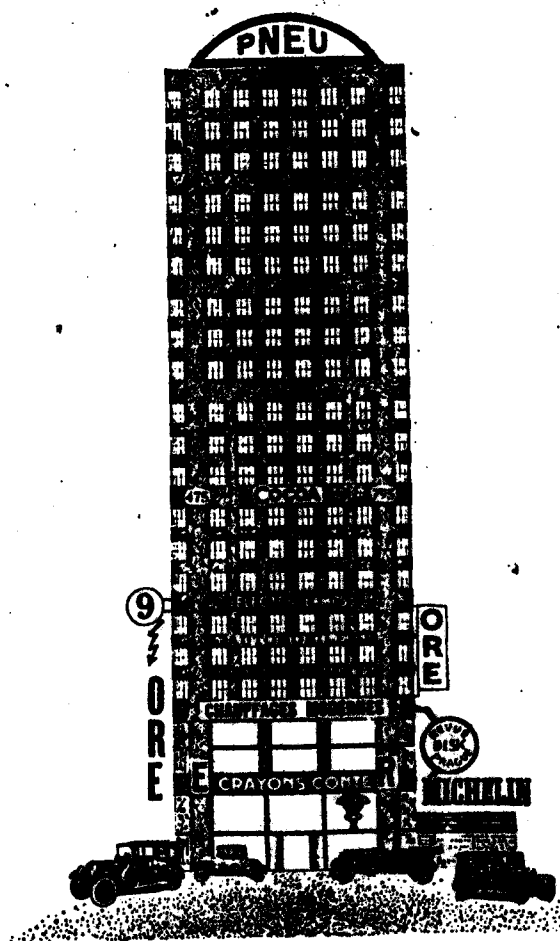
Enrico PRAMPOLINI informe sur l'architecture italienne. Toutefois, l'intérêt pour l'Italie, la Belgique et les pays scandinaves n'aboutit pas à l'établissement d'un dialogue, condition essentielle de l'existence du pôle d'intérêt.

A cet égard, les conférences organisées par le Club des architectes à la fin de 1924 et au début de 1925 ont une importance capitale. W. GROPIUS, LE CORBUSIER, OZENFANT, A. LOOS, J.J.P. OUD y sont invités. (La conférence de Théo van DOESBURG précède de très peu ce cycle). L'absence de A. PERRET est très regrettée, de même que celle de F.L. WRIGHT. Du côté tchèque ; K. TEIGE, O. TYL, O. STARY.

Faire connaître à Prague la conception d'un LE CORBUSIER, d'un W. GROPIUS ou J.J.P. OUD, c'est donner une vision précise de la modernité architecturale. Les organisateurs ont donc opéré un choix dont les critères se dégagent de la théorie du constructivisme. Formulé par K. TEIGE au cours de la deuxième moitié des années 20, le constructivisme domine la conception de l'architecture d'avant-garde.

&&&&

**PURISMUS,
KOLLEKTIVISMUS,
INTER-
NATIONALISMUS.**



KREJCAR
Praha 1922

Projekt
obchodního domu
v Praze

174

(Publié dans Zivot II)

PROGRAM PŘEDNÁŠEK O ARCHITEKTUŘE

V PRAZE

POŘADÁ KLUB ARCHITEKTŮ V PRAZE
ZA ÚČASTI VŮDČÍCH ARCHITEKTŮ CIZINY
MOZARTEUM, PRAHA II, JUNGMANNOVA Začátek o 20. hod.

V BRNĚ

POŘADÁ KLUB ARCHITEKTŮ V PRAZE A U. P. ZÁVODY V BRNĚ
POD PROTEKTORÁTEM PROFESORSKÉHO SBORU VYSOKÉ ŠKOLY
TECHNICKÉ V BRNĚ ZA ÚČASTI VŮDČÍCH ARCHITEKTŮ CIZINY
PŘEDNÁŠKOVÝ SÁL UMĚLECKO-PRŮMYSLVŮHO MUSEA. Začátek o 20. hod.

- I přednáška 26 listopadu (středa) J. J. P. OUD, Rotterdam: Vývoj nové myšlenky v holandském stavebním umění (německy).
II přednáška 5 prosince (pátek) WALTER GROPIUS, Vymar: Industrialisace stavebnictví (německy).
III přednáška 10 prosince (středa) OLDŘICH STARY, Praha: Vývoj k nové architektuře (česky).
IV přednáška 20 ledna 1925 (úterý) LE CORBUSIER (CH. P. JEANNERET), Paříž: „Parismus a architektura“ (francouzsky).
V přednáška 21 ledna r. 1925 (středa) A. OZENFANT, Paříž: „O novém duchu“ (francouzsky).
VI přednáška 30 ledna r. 1925 (pátek) ADOLF LOOS, Vídeň: „O ekonomie v architektuře“ (německy).
VII přednáška: 4. února 1925 (středa) K. TEIGE: O konstruktivismu. O. TYL: Technické předpoklady nové architektury.

- I přednáška 28. listopadu (pátek) J. J. P. OUD, Rotterdam: Vývoj nové myšlenky v holandském stavebním umění (německy).
II přednáška: 6. prosince (sobota) WALTER GROPIUS, Vymar: Industrialisace stavebnictví (německy).
III přednáška: 12. prosince 1924 (pátek) OLDŘICH STARY, Praha: Vývoj k nové architektuře (česky).
IV přednáška: 22. ledna 1925 (úterý) LE CORBUSIER (CH. P. JEANNERET), Paříž: „Parismus a architektura“ (francouzsky).
V přednáška: 23. ledna r. 1925 (pátek) A. OZENFANT, Paříž: „O novém duchu“ (francouzsky).
VI přednáška: 28. ledna r. 1925 (středa) ADOLF LOOS, Vídeň: „O ekonomie v architektuře“ (německy).
VII přednáška: 6. února 1925 (pátek) J. VÍŠEK, Brno: Technické předpoklady nové architektury (česky).

PŘEDNÁŠKY BUDOU DOPROVÁZENY SVĚTELNÝMI OBRAZY A OBSAH CIZÍCH BUDE DO ČEŠTINY TĚLUOČEN.

Vstupné: Na celý cyklus 30 Kč
jedinou přednášku 5 Kč
pro studenty 2 Kč

Vstupné: Na celý cyklus 25 Kč
jedinou přednášku 4 Kč
pro studenty 1 Kč

Předprodej vstupenek v Mozarteu, Jungmannova a večer u pokladny.

Předprodej vstupenek U. P. závody, Masarykova 31 a večer u pokladny.

S T A V B A
MĚSÍČNÍK PRO STAVEBNÍ UMĚNÍ

Vydává Klub architektů v Praze, Praha I., Kolkova 3.

STAVBA ve III. ročníku uveřejní reprodukce z přednášek.

Ročník I.

Ročník II.

Ročník III.

Uveřejněné příspěvky slábi autorů: A. ARCHIPENKO, H. P. BERLAGE, PETR BEHRENS, ADOLF BEHNE, LE CORBUSIER, TONY GARNIER, HUYBRECHT HOST, MALLET STEVENS, ERICH MENDELSON, A. PERRET, PABLO PICASSO, E. PRAMPOLINI, A. VESNIN, O. ZADKINE, LUCKHARDT, F. LIPCHITZ, WALTER GROPIUS, N. ALT-MANN, A. G. EFFEL, FREYSSINET, J. J. P. OUD, JAN WEL, MIES VAN DER ROHE, THÉO VAN DOESBURG, C. VAN EESTEREN, ROB. VAN THOFF, ENH. MAÏS-PINE, IVAN GOLL, JOSEF FRANK, O. WAGNER, F. L. WRIGHT, MAX BERG a j.

Celý ročník za 90 Kč

Předplatné 90 Kč

Programme de la série de conférences "Za novou architekturu" (Pour une nouvelle architecture), Prague et Brno, 1924-1925

Karel Teige,
plakát výstavy mezinárodní
nové architektury, 1929

VÝSTAVNÍ SÍNĚ ÚSTR. KNIHOVNY HLAV. MĚSTA PRAHY
(Maršalka náměstí)

Belgie - ČSR - Francie - Ho-
landsko - Itálie - Švédsko
Německo - SSSR - Švý-
carsko - USA

M VÝSTAVA MEZINÁRODNÍ NOVÉ ARCHITEKTURY

Putevní výstava říšskóněmeckého Werkbundu a soubor československé architektury

Pod patronátem p. ministra veřejných prací Dr. Šplng a místopředsedy Ústřední komise

KLUB ARCHITEKTŮ
("STAVBA")

Otevřena od 16.-31. V., denně od 9-18 h. - Vstup 4 Kč, studenti a dělníci 2 Kč

En 1929 Stavba et le Club des Architectes accueillent "L' exposition de la nouvelle architecture contemporaine" organisée par le Werkbund allemand. A Prague elle sera complétée par des travaux des architectes tchèques.

Obálka sborníku
Mezinárodní soudobá
architektura 1, 1929

1



mezinárodní
soudobá architektura

sborník
1929

architektura urbanismus - architekti a konstruktéři - průmyslová
stavění volně - dům a práce - jak se má bydlet? - státní úřady
budovatelé - město síňka -
střední škola v Angli, Belgie, ČSR, Francie, Holandsko, Itálie, Japonsko,
Argentina, Nizozemsko, Německo, SSSR, ve Spojených státech S. A.

Odeon

Page 220
manquante sur le rapport

Notes

1. Karel TEIGE: "Medzinárodní orientace českého umění" (Orientation internationale de l'art tchèque), Svetozor, 1937, réédité dans K. TEIGE II, pp. 391-398.

Art national ou international, la question était posée constamment dans les pages de la revue Volné Smery par F.X. SALDA, B. KUBISTA, NEUMANN les frères CAPEK. La réponse convergait toujours vers l'internationalisme. "Par notre histoire nous sommes prédestinés à être des Européens", écrit K. CAPEK.

2. Idem ref. 1...p.397

3. Entre autres voir Život II, p. 142 et dans "Orientation internationale de l'art tchèque", ref. 1.

4. "Manifest de la revue 7 arts" dans Stavba VIII, N° 11. La conférence de V. BOURGEOIS a eu lieu à Prague le 31 octobre 1929, voir Stavba VIII, N° 6.

Voir aussi K. CHOCHOLA, "Moderní architektura v Belgii" (L'architecture moderne en Belgique) dans Stavba II, N° 5. et A. HOSEK, "Holandsko, Anglie, Belgie" dans Stavba VIII, N° 6.

5. PRAMPOLINI dans Stavba II, pp. 25-26.

LA HOLLANDE

La référence à l'architecture hollandaise est un repère de la modernité qui est déjà assimilé par la pensée tchèque. Introduite vers 1910 par Jan KOTERA, elle suscite toujours autant d'intérêt au cours des années 20; toutefois, les motivations en sont diverses.

Plusieurs fils thématiques mènent vers la création de ce pôle d'intérêt de l'avant-garde architecturale tchèque. Il importe de citer en premier H.P. BERLAGE. Pour le critique F.X. SALDA, H.P. BERLAGE personnalise la culture moderne. (1) Ensuite, la théorie constructiviste accorde une importance capitale à H.P. BERLAGE en tant que précurseur de l'architecture moderne (2) "*Logique, exactitude, objectivité déterminent la conception de H. P. BERLAGE*" écrit K. TEIGE en 1924. (3) La Bourse d'Amsterdam est considérée comme l'oeuvre marquant le point de départ d'une nouvelle architecture. Invité en 1924 par la société des architectes, H.P. BERLAGE donne une conférence à Prague.

L'Ecole d'Amsterdam et ses architectes, Michaël de KLERK, P.L. KRAMER, J.M. van der MAY, connus à Prague à travers la revue "WENDINGEN" (4) anticipent la recherche d'une forme nouvelle sur fond de rationalisme. Les projets des élèves de Jozef GOCAR, F.M. CERNY, WALENFELS, FIALA, sont significatifs de leur influence. (5)

Il n'est pas sans importance de noter qu'en 1924, l'école de

J. GOCÁR a fait un voyage d'études en Hollande. (6)

Toutefois, K TEIGE tente de dévaloriser l'approche de l'Ecole d'Amsterdam par rapport à l'architecture moderne : le subjectivisme architectural nie selon lui la vérité d'une architecture. Pour illustrer sa critique, il établit un parallèle entre H.P. BERLAGE et J. KOTĚRA : *"La réaction, après 1900, de l' Ecole d'Amsterdam contre le rationalisme de H.P. BERLAGE, est semblable à celle qui s'est manifestée contre le rationalisme de J. KOTĚRA au nom du cubisme."* (7)

L'HABITAT OUVRIER

C'est par des réalisations hollandaises de logements ouvriers que s'ouvrent les interrogations de l'avant-garde tchèque sur les nouveaux types d'habitat.

"Tandis que dans l'entre-deux-guerres, l'avant-garde occidentale et soviétique n'a produit que des projets sur papier, en Hollande, pays riche et neutre, on a construit de nombreuses maisons ouvrières, des cités-jardins, des villas, des écoles. Dans ces années d'insécurité et de crise, la Hollande est considérée en général comme le pays d'origine de l'architecture moderne" dira M. STAM au cours de sa conférence de 1935, ⁽⁸⁾ et en accord avec l'idée générale sur la Hollande à Prague. *"La Hollande est la vraie patrie de l'architecture moderne."* proclame K. TEIGE déjà en 1924.

Il est vrai que, immédiatement après la guerre, les constructions d'une nouvelle architecture hollandaise, issues des besoins de l'époque, sont d'actualité à Prague : des revues d'architecture tchèques en publient de nombreux exemples. (9)

La problématique de l'habitat ouvrier développée en Hollande introduit en effet la question de l'habitat social posée par l'avant-garde au cours des années 20 ; car, hormis le projet de J. KOTĚRA d'une colonie ouvrière à Louny, les solutions d'habitat social sont inexistantes en Tchécoslovaquie d'après-guerre.

Les projets de J.J.P. OUD, publiés dans STAVBA, seront les premières références. J.J.P. OUD est considéré comme étant pleinement de son époque (10), car, pour lui, la question de l'habitat est posée en termes d'utilité.

DE STIJL

L'amitié de Théo van DOESBURG et de K. TEIGE détermine l'aspect des relations que l'avant-garde tchèque noue avec le groupe DE STIJL.

DE STIJL est reconnu par K. TEIGE comme l'un des groupes participant à la division de la recherche au sein de l'avant-garde internationale. *"Dans l'Europe entière naît aujourd'hui la normalisation du style international constructif. C'est un travail de laboratoire puisque ce style naît d'un travail collectif, discipline excluant le romantisme et les spéculations esthétiques. Dans le travail commun en vue de l'élaboration d'un style, les Hollandais ont tracé leur objectif : établir par la voie expérimentale la base solide de la nouvelle esthétique."* (11) Et ceci importe beaucoup pour la théorie tchèque des années 20, préoccupée justement par la formulation de la nouvelle esthétique. K. TEIGE relie les recherches du groupe DE STIJL aux premiers projets tchèques annonçant le changement de valeurs esthétiques : *"Les études de J. CHOCHOL, de 1914 - 1918, où la forme est dépourvue de toute décoration, où les proportions et les lois de l'harmonie fondées sur l'asymétrie sont examinées,*

avancent des problèmes que DE STIJL cherche à résoudre d'une manière peu différente." (12)

Pour K. TEIGE, "le néo-plasticisme est le courant pictural dont le caractère architectural développe la construction et l'abstraction". (13)

Aussi cherche-t-on, à Prague, à résoudre les problèmes des formes architecturales en se référant au néo-plasticisme du groupe DE STIJL? Question essentielle si l'on sait que pour K. TEIGE, la peinture non figurative ouvre la voie à la conception d'une architecture dépourvue de signification idéologique. Il confronte la peinture abstraite-constructiviste à l'architecture niant la fonction de représentation.

"En Hollande, comme en Allemagne, en Russie et en partie dans les autres pays, la situation est analogue. La peinture qui suit la voie du constructivisme pourrait aboutir, si elle ne sombrait pas dans le décorativisme, à l'architecture ou au film purement visuel, abstrait." (14)

A Prague, le constructivisme est absent de la recherche picturale. Les questions sur les formes nouvelles, sur leur perception, ne sont posées que par l'architecture puriste : "Façade d'immeuble, 5 cercles surplombés par 5 carrés, c'était çà nos premiers pas", écrit K. HONZÍK (15) en évoquant le projet puriste de V. OBRTTEL. Par ailleurs, les projets tchèques publiés dans STAVBA en 1922, seront repris par la revue hollandaise KLEI (IV, 19-21)

Mais ce n'est qu'au début que les questions de perception d'une forme architecturale importent. Ensuite, le problème de perception sera abandonné : la notion de la modernité fonctionnera dans l'ordre de la conception et de la genèse de l'oeuvre.

Dans les années 20, le travail du groupe DE STIJL pouvait alors fournir les premières références. Car l'idée de formes élémentaires, l'effort de visualisation des rapports entre les volumes architecturaux présents dans la recherche, notamment chez Th. van DOESBURG, RIETVELD, rejoignent la conception du purisme architectural comme elle est mise en oeuvre par K HONZÍK, V. OBRTTEL ou J.E. KOULA. Ainsi, la division de la recherche prônée par K. TEIGE prend tout son sens.

Le lien établi par K. TEIGE entre l'architecture et la peinture non figurative, fixe donc le point de départ de la première phase de la modernité.

"La polychromie des projets architecturaux de van DOESBURG indique le passage de la peinture vers l'architecture. Elle date de 1922-1923. Les nombreux projets de villas et de maisons, élaborés avec van ESTEREN, étaient, pour le mouvement architectural, un appel, un signal. Il ne serait pas exagéré de dire que c'est à partir de là que l'on peut dater l'actuelle modernité internationale", écrit K. TEIGE.

Toutefois, K. TEIGE est réticent devant la conception de meubles-objets d'art prônée par G. RIETVELD et W. HUSZAR. *"Ces meubles ne sont pas pensés pour être fabriqués en série"*, remarque TEIGE qui, lui, prône l'idée du standard comme déterminante de la conception des objets utilitaires.

La prise de connaissance des recherches du groupe DE STIJL contribue à l'adhésion de l'avant-garde tchèque au courant constructiviste qui se veut international. En 1924, Théo van DOESBURG est invité à faire une conférence à Prague (18). En 1925, avant les autres revues européennes, la revue STAVBA consacre son numéro 2 de troisième année de parution au groupe DE STIJL. K. TEIGE y écrit le texte essentiel intitulé

"De STIJL et la modernité hollandaise". Pour K. TEIGE, van DOESBURG a donné à l'architecture moderne une leçon de radicalisme. *"Il avait le courage de suivre ses principes, même les plus radicaux, sans compromis"*, écrit-il après la mort de van DOESBURG? Pour l'avant-garde tchèque, la recherche du groupe DE STIJL est la leçon d'une nouvelle esthétique articulée sur une éthique de travail clairement définie. (19)

•••••

Notes

1. J.E. KOULA cite F.X. ŠALDA dans Stavba 1937, N° 2.
K. CAPEK dans "Obrazky z Holandska", Praha 1980, p. 54, écrit: "La qualité élevée de toute la production caractérise la Hollande".
2. O. STARY: "Názory na moderní architekturu", Stavba I, N° 10.
O. STARY est l' auteur du texte sur H.P. BERLAGE, publié dans Stavba 1934, N° 2.
3. K. TEIGE: "DeStijl a Holandská moderna" (De Stijl et la modernité hollandaise), dans Stavba III, N° 2. Voir aussi le texte de K. TEIGE sur le livre de J.J.P. OUD dans Stavba VI, N° 12.
4. C' est Jan KOTĚRA qui l' a fait connaître.
5. Le commentaire des travaux d' école de J. GOČAR dans Stavba III, N° 8.
6. A plusieurs reprises ce voyage est évoqué par les architectes écrivant sur l' époque de l' entre-deux-guerres. Voir par exemple K. HONZIK et J.E. KOULA.
7. K. TEIGE dans le commentaire du livre de J.J.P.OUD: "Hollandische Architektur", Stavba VI, p. 191.
8. M. STAM, Conférence du 13.8.1935, publié dans Stavba XII, N° 11 et O. STARY, Stavba I, N° 10.
9. Le N° 2 de la troisième année de Stavba est consacré à la Hollande et en particulier au groupe De Stijl. Les textes sont signés par Th. van DOESBURG, J.J.P. OUD, K. TEIGE. D' autres textes des mêmes auteurs sont publiés dans la N° 5 de la même année.
10. Idem ref. 3.
11. Idem ref. 3.

12. K. TEIGE, Stavba VI, p. 194.

13. K. TEIGE, Musaion 1931, p. 121-128. Ce travail analyse l'œuvre de Theo van DOESBURG à l'occasion de sa mort.

14. Idem ref. 3.

15. Karel HONZIK: "Ze života avantgardy", p. 31.

16. Idem ref. 13.

17. Idem ref. 3.

18. La conférence organisée le 28 octobre 1924 par Devětsil précède le cycle des conférences "Sur la nouvelle architecture" organisé celui-ci par le Klub des Architectes.

Après la mort de Theo van DOESBURG, Karel TEIGE publie deux textes importants, l'un à Musaion (ref. 13), l'autre à Stavba X, p. 120.

19. Karel TEIGE: "Theo van DOESBURG", Stavba X, p. 120.

L'ALLEMAGNE

Les origines de ce pôle d'intérêt sont déterminées par la géographie. L'Allemagne est un pays voisin dont la puissance militaire est une menace constante. La question d'identité nationale - "la question tchèque" - est déterminée par l'impact que l'Allemagne avait sur le contexte national tchèque du 19^e siècle.

Toutefois, la culture, la philosophie allemandes dominent la pensée tchèque : l'allemand est la seconde langue de l'intelligentsia. Les idées de G. HEGEL, E. KANT, HEBART fournissent les premières références à l'avant-garde naissante. *"L'effort d'une théorie scientifique et systématique caractérise l'Allemagne"*, écrit O. STARY dans le texte intitulé "L'évolution vers une architecture nouvelle" (1). Sans doute la connaissance de la culture allemande et l'attrait pour cette dernière ont inspiré les thèmes du débat au moment où les questions idéologiques et esthétiques importent pour les architectes de l'avant-garde. Relier l'architecture à la culture est un des objectifs de la théorie tchèque. Le rapport conditionnera les premières formulations dont la nouveauté n'apparaîtra que si elles sont rattachées au débat culturel de l'époque.

La nature de l'intérêt sur le plan philosophique se précise très vite. Dans les thèses des socialistes allemands, Karl LIEBKNECHT, Rosa LUXEMBURG, et dans le mouvement SPARTACUS, les jeunes, sensibilisés par la guerre aux problèmes sociaux, cherchent leurs repères idéologiques.

Déjà en 1915, Karel TEIGE, encore lycéen, publie dans les revues progressistes allemandes "STURM" et "AKTION". Ces deux revues suscitent, d'après le fondateur du groupe DEVĚTSIL, A. HOFFMEISTER, (2) un intérêt vif dans la Prague des années 20. L'intérêt pour l'Allemagne socialiste préfigure la position politique de l'avant-garde artistique tchèque. Puis l'image d'une Allemagne socialiste se perdra dans l'ombre de la Révolution d'Octobre.

La théorie, tout en accordant un intérêt croissant pour Paris et Moscou, affirme, avec ressentiment, l'importance de l'Allemagne pour la modernité tchèque. *"Naturellement, les débuts de la modernité architecturale sont surtout marqués par l'influence de l'Allemagne et de Vienne"*, écrit en 1924 K. TEIGE en présentant l'architecture française dans la revue STAVBA (3).

Paradoxalement, les architectes et les théoriciens allemands sont les premiers invités à participer au débat tchèque. A. BEHNE écrit régulièrement dans la revue "STAVBA" dès son apparition. En 1924, Walter GROPIUS est invité à participer au cycle de conférences organisé par le Club des architectes à Prague. Un intérêt réciproque se développe. Un article de A. BEHNE annonçant la nouvelle revue tchèque "STAVBA" est publié dans "Sozialistische Monatshefte" en 1923 (N° 7) et une autre revue, "WASMUTHS MONATSHEFTE für BAUKUNST" présente l'architecture moderne tchèque dans son N° 11 en 1925. (4)

L'INDUSTRIALISATION

Dès 1924, la revue "STAVBA" publie systématiquement les textes de W. GROPIUS, de A. BEHNE, de Mies van der ROHE. L'industrialisation en est le thème essentiel : M. van der ROHE considère en effet l'industrialisation (5) comme une solution aux problèmes techniques, sociaux et

et artistiques posés par la nouvelle architecture. Il est intéressant de noter avec quelle rapidité les textes des autres mouvements sont traduits à Prague. Celui de Mies van der ROHE publié dans la revue 'G' en 1924 est repris immédiatement par STAVBA. (5)

L'industrialisation, thème central du débat allemand, s'insère dans le débat tchèque alors que la définition du constructivisme est à l'ordre du jour. Mais il reste marginal. Si la théorie tchèque réfléchit avec le terme standard, elle ne saisit pas encore le lien entre la conception et la réalisation comme déterminant la modernité. La machine et la technique moderne ne sont citées que comme références esthétiques d'une forme architecturale. Pour K. TEIGE, *"la vie des machines en marche dans une usine est un spectacle stupéfiant et indéniablement moderne."* (6)

L'intervention des thèmes allemands, centrés sur les problèmes de l'industrialisation, a encouragé la théorie tchèque à poser le lien entre l'architecture et la technique avec plus de force. Toutefois, les méthodes industrielles de réalisation ne feront l'objet de la recherche que dans les années 30. L'importance de relations entre le concept d'une architecture standardisée et la nouvelle technique de fabrication sera saisie par le groupe "PAS", fondé en 1932. (7)

LA POLITIQUE DE CONSTRUCTION DE E. MAY A FRANKFURT

La revue "STAVBA" consacre une place importante au programme de construction de Ernst MAY, directeur des services d'urbanisme et d'architecture à Frankfurt et fondateur de la revue "DAS NEUE FRANKFURT". *"Nous avons décidé de consacrer plusieurs pages à l'exemple de Frankfurt pour satisfaire notre intérêt grandissant, mais aussi parce que nous pensons que connaître et étudier l'évolution rationnelle et planifiée*

d'une ville est de plus en plus important." peut-on lire dans l'éditorial du N° 4 de la huitième année de parution de la revue.

Karel HANNAUER, un des membres de l'avant-garde, participe à la conférence organisée par la rédaction de "Das Neue Frankfurt" et il écrit :

"E. MAY conduit l'opération sans faille, sans compromis. Son mot d'ordre : NORMALISATION. Les portes, les fenêtres, les toitures plates. Les jardins et même les pierres doivent être conçus d'après lui comme des formes standard."

Dans son texte publié dans STAVBA (8), K. HANNAUER met en avant l'idée de standardiser la forme ; elle est pour lui la pierre de touche d'une nouvelle esthétique. Ensuite, il s'exclame : *"La politique de l'espace vert est tout simplement grandiose"*. De toute évidence pour K. HANNAUER, le Frankfort de E. MAY est un exemple à suivre. Cependant, K. TEIGE, opposé à l'idée de cité-jardin, s'accorde peu avec le concept urbanistique de E. MAY, même s'il juge l'opération de Francfort comme *"la plus planifiée et la plus grandiose d'Europe Occidentale."* (9)

La réserve de K. TEIGE est fondée sur :

- des critères économiques : *"la ville satellite réalisée à Francfort complique les problèmes de transport. La décentralisation augmente la distance entre le travail et l'habitat."* La ville satellite n'est donc pas pour TEIGE une solution, d'autant plus que ce concept privilégie l'habitat individuel.
- et sur la remise en question de l'industrialisation expérimentée à Francfort. *"Les expériences de Francfort n'ont pas démontré que les méthodes industrielles, à l'époque actuelle, sont moins chères que les méthodes artisanales. Il est vrai que les possibilités de la fabrication en série sont limitées : l'utilisation de grues sur les terrains individuels est chère ; les méthodes de Francfort sont plutôt une rationalisation de méthodes artisanales qu'une industrialisation de la construction, car le montage à sec d'une ossature est absent."* (11)

La position de K. TEIGE anticipe le sens du débat de l'avant-garde tchèque. Face à la crise des années 1930, la cité-jardin, expérimentée à Francfort, paraîtra une solution peu efficace aux yeux de l'avant-garde tchèque.

BAUHAUS

C'est sans aucun doute le Bauhaus qui polarise le plus l'intérêt de l'avant-garde tchèque. (12)

"Bauhaus est-il un nouveau type d'école d'architecture ?" Telle est la question posée, dès son apparition, par K. TEIGE. "Le Bauhaus, comme école des Arts, est le cadre des tendances propres à une époque : elle reflète par son activité la crise idéologique actuelle et elle cherche à s'y orienter." Le commentaire de K. TEIGE vise tout d'abord le programme de W. GROPIUS, fondé sur l'unité des arts et de l'industrie.

"Si GROPIUS veut empêcher le dilettantisme de se répandre dans les arts appliqués, s'il constate que la production artisanale est dépassée et que c'est la machine qui est à présent l'outil de fabrication, pourquoi alors impose-t-il alors la réalisation artisanale de projets qui sont dessinés pour l'industrie moderne. L'artisanat suppose une conception totalement différente de celle de l'industrie. Le but du nouvel enseignement de l'architecture doit être : apprendre aux étudiants les méthodes industrielles." (14)

K. TEIGE se heurte à l'idée d'une école artistique qui serait, selon lui, le Bauhaus de W. GROPIUS.

"Une école artistique, même la meilleure, est anachronique et absurde." Parce que ce sont les ateliers d'usines la pratique des bureaux, la technique industrielle qui doivent déterminer d'après K. TEIGE le nouvel enseignement de l'architecture.

Dans ses nombreux commentaires, K. TEIGE dénonce l'importance de l'esthétique dans la conception de l'architecture prônée par W. GROPIUS au Bauhaus. *"Tous les objets utilitaires, les verres, les casseroles, les tapis, et même les objets des enfants, comme les jeux d'échec, sont fabriqués dans l'intention d'en faire des objets d'art moderne. Ou plutôt, modernistes."* En ironisant sur l'effort artistique qui domine l'activité⁽¹⁶⁾ du Bauhaus, K. TEIGE met en évidence la volonté du style. L'existence du "Bauhaus-style" (17) est pour lui significative d'un formalisme issu de l'attachement de l'architecture à l'art.

En 1928, Hannes MEYER succède à W. GROPIUS. Le ton du commentaire de TEIGE change ; H. MEYER est son ami proche, et il approuve sa conception de l'enseignement de l'architecture.

"Hannes MEYER est un excellent pédagogue tout comme il est un excellent architecte. C'est rare. Il apprend aux élèves à comprendre l'architecture sans formules préalables, à analyser le contexte du projet. Le recul de l'analyse déterminera l'organisation et l'orientation du bâtiment." (18)

Les relations entre MEYER et les architectes de l'avant-garde tchèque sont intenses. La revue RED (3ème année, N° 5) à l'occasion du 10ème anniversaire du Bauhaus, publie un numéro spécial rédigé par K. TEIGE. On y présente le projet de H. MEYER, de A. URBAN (élève tchèque de MEYER) (19), de A. SHARON, de W. GROPIUS, mais aussi des dessins, des tableaux, des photographies, enfin tous les ateliers de l'école.

En 1929, K. TEIGE est invité à enseigner au Bauhaus. Son cours intitulé "Vers une sociologie de l'architecture" est parallèlement publié dans RED - N° 67. Mais en été 1930, Hannes MEYER est obligé de quitter le Bauhaus. Son départ provoque des réactions vives au sein de l'avant-garde

tchèque, et K. TEIGE mettre fin à son activité d'enseignant; le deuxième cycle prévu pour l'année scolaire 1930-1931 n'aura pas lieu. Les thèmes annoncés : les problèmes d'expression dans la littérature contemporaine, dans la typographie et dans la photographie, ainsi que l'histoire des moyens visuels.

Pendant son séjour au Bauhaus, K. TEIGE fait connaissance de Paul KLEE. Il considère sa recherche picturale comme capitale pour l'évolution de l'art moderne : *"Les peintures de P. KLEE sont difficiles à décrire, impossibles à saisir par les mots. On peut seulement dire qu'avec les oeuvres de PICASSO ou de CHIRICO, ce sont les valeurs les plus poétiques de l'art contemporain."* (21) A cette époque, il semble bien que K. TEIGE, en définissant le constructivisme architectural dans un rapport étroit avec le poétisme, tente de compenser l'absence de règles esthétiques par des valeurs nouvelles, dont l'oeuvre de P. KLEE pourrait alors fournir les données.

En 1931, H. MEYER qui est à Moscou donne une interview à A. HOFFMEISTER (22). Les questions portent sur la situation en Union Soviétique ; l'interview de HOFFMEISTER devrait dissiper les doutes des architectes tchèques. En présentant H. MEYER : *"il sait raconter des choses qui font rire et qui choquent ; il a fait la révolution du Bauhaus et il a pris Le Corbusier en haine."* (23) HOFFMEISTER souligne l'opposition entre MEYER et LE CORBUSIER, une démarche significative au sein de l'avant-garde tchèque, après que K. TEIGE ait formulé, d'un point de vue idéologique, la critique du projet de Mundaneum proposé par Le Corbusier au début des années 30. L'opposition entre les 2 architectes prend alors une signification essentielle. La critique à l'égard de Le Corbusier, formulée en 1928, s'amplifie en 1931. *"Il me semble que W. GROPIUS, comme les autres membres de cette génération, ne savent pas se libérer du formalisme, et donc de l'académisme."*

Le Corbusier prône l'esthétique et utilise les tracés régulier, et J.J.P. OUD a succombé au classicisme." (24)

A Prague, on associe l'enseignement du Bauhaus par H. MEYER à l'image d'une école d'architecture moderne. En 1930, parmi les 200 étudiants, 7 viennent de Tchécoslovaquie. De plus, l'Allemand, Peer BÜCKING, après le départ de son professeur Hannes MEYER, travaille à Prague : il est un des auteurs du projet de la maison commune conçu en 1930. Ce projet est l'un des plus significatifs, du point de vue théorique, de l'avant-garde tchèque. (25)

En 1930, alors qu'une réforme de l'enseignement de l'architecture est envisagée, le Bauhaus est une référence essentielle. A Bratislava, les méthodes du Bauhaus inspirent les fondateurs d'une école des arts appliqués (27), dirigée par les protagonistes de l'art moderne.

L'intérêt systématique pour le Bauhaus constitue en grande partie le pôle d'intérêt que l'Allemagne représente pour l'avant-garde tchèque. La diversification successive des thèmes du débat mené au sein du Bauhaus conditionne son existence. Enfin, la conception de Hannes MEYER, proche de celle de K. TEIGE, fournit la référence du début des années 30, au moment où les méthodes sociologiques sont partie intégrante du processus de conception. (28)

§§§§§§§§

Notes

1. O. STARY: "Vyvoj k nove architekture" dans Stavba III, p. 201
2. A. HOFFMEISTER: "Predobrazy", Cs spisovatel, Praha, 1962
3. Karel TEIGE: "Moderni francouzska architektura" dans Stavba III, N° 6
4. L' œuvre de J. GOČAR, O. TYL et L. KYSELA est présentée dans Wasmuths Monatshefte, N° 11, 1925.
5. Mies van der ROHE: "Industrielles Bauen", titre de texte original publié dans la revue G le 10 juin 1924. Il est repris dans Stavba III, N° 3, traduit par Karel TEIGE.
A. BEHNE, Stavba III, N° 3
W. GROPIUS: "Jeu de construction en grande échelle" dans Stavba III, N° 5.
6. Karel TEIGE: "Konstruktivismus a likvidace umeni" dans Disk II, 1925.
7. Les nouvelles méthodes de fabrication et l' industrialisation font l' objet des recherches menées par le groupe Pas. Ses membres, J. STURSA, K. JANU, J. VOZENILEK, représentent déjà la deuxième génération d' avant-garde.
8. Karel HANNAUER: "Kurz novych staveb ve Frankfurtu nad Mohanem" dans Stavba VIII, N° 4.
9. Karel TEIGE: "Nejmensí byt", Praha 1932, p. 199.
10. Idem ref. 9
11. Idem ref. 9
12. Les commentaires sur le Bauhaus dans Stavba sont systématiques. Toutefois les autres tendances de la modernité allemande n' échappent pas à l' intérêt de Karel TEIGE. Ainsi Stavba présente aussi B. TAUT et H. HÖLZIG. Voir en particulier K. TEIGE: "L' architecture allemande" Stavba II, p. 100.

13. Karel TEIGE: "Bauhaus ve Vymaru a nemecka moderna" (Bauhaus à Weimar et la modernité allemande", Stavba II, p. 201.
14. Idem ref. 13.
15. Idem ref. 13.
16. K. TEIGE: "10 let Bauhausu" (10 ans de Bauhaus), dans Stavba VIII, N° 10, p. 146.
17. K. TEIGE dans le commentaire du livre de Walter GROPIUS: "Bauhausbauten, Dessau", dans Stavba IX, N° 10, p. 160.
18. Idem ref. 16... p. 148.
19. A. URBAN est un élève tchèque de H. MEYER.
20. Edité sous le titre "K sociologii architektury", Odeon, Praha, 1930.
21. Idem ref. 16... pp. 146-156.
22. Publié dans Volné Směry, XXIX, 1932, p. 32.
23. La présentation de A. HOFFMEISTER est doublement importante; en mettant en évidence l'opposition de conception entre H. MEYER et Le CORBUSIER, A. HOFFMEISTER donne la crédibilité au discours de H. MEYER portant sur la situation nouvelle en Union Soviétique.
24. Idem ref. 17... pp. 157-172.
25. Les autres auteurs du projet "L" sont J. GILLAR, A. MULLEROVA, J. ŠPALEK.
26. K. TEIGE: "Hannes Meyer donucen odchodu z Bauhausu" dans Stavba 1930, N° 2.
27. "Škola umeleckého priemyslu".
28. La théorie de K. TEIGE mais surtout le travail de J. KROHA sont significatifs sur ce plan.

FRANCE

"A présent, je ne vois pas très bien les raisons de mon départ pour la France. Elles étaient nombreuses, mais une seule dominait : voir la France, y vivre différemment d'un touriste. Je suis parti comme à l'époque de la Renaissance où l'on partait en Italie. Je partais pour le centre de l'art, attiré par les phénomènes BRAQUE, PICASSO."

J. ŠÍMA (1)

Dès le début du siècle, Paris jouissait d'un prestige certain dans le milieu progressiste tchèque. Le poids, déjà considérable, de Paris, source de la modernité, (2) s'accroît en 1918 au travers de l'antinomie politique et culturelle envers Vienne, et de la méfiance envers Munich. Partir pour Paris, comme l'ont fait les premiers protagonistes de l'art moderne, J. SLAVÍČEK, J. PREISLER, M. JIRÁNEK, CHITUSSI (3), c'est donner la forme à l'idée de l'ouverture vers l'Europe.

Les expositions qui ont lieu à Prague (4) - les impressionnistes en 1902 et 1907, A. RODIN, les fauvistes en 1910, les cubistes en 1913 - rendent perceptible l'idée de Paris comme centre de l'art moderne. Enfin, la collection des cubistes français constituée par V. KRAMÁŘ, est une des plus marquantes en Europe ; elle joue un rôle de premier plan dans la muséologie moderne tchèque. (5)

En 1923, le groupe MĀNES organise l'exposition qui fut l'une des plus importantes de la période de l'entre-deux-guerres : l'art français des XIX et XXe siècles provenant de musées français, est présenté à Prague (6)

C'est sous l'aspect politique que les relations culturelles deviennent prépondérantes ; l'Etat, nouvellement créé, tente de contracter de nouvelles alliances.

"La réalisation de cette exposition relève aussi bien d'intérêts politiques que culturels." (7)

Dans la même logique, s'inscrivent les nombreuses éditions des auteurs français contemporains. Immédiatement après l'indépendance, K. ČAPEK, ami proche du président MASARYK, introduit avec force DUHAMEL, VILDRAC, ROMAINS. (8)

Fondateur de "AVENTINUM", une des maisons d'édition les plus en vogue, O. STORCH-MARIEN fait connaître la culture française systématiquement à travers la revue "Rozpravy Aventina" (9), qui se veut proche de "Cahiers d'art". De plus, AVENTINUM entretient des relations avec la maison GRASSET, qui envisage de publier une collection d'auteurs tchèques. (10). En 1927, la première de la pièce de Jules ROMAINS, "Dictateur", au Théâtre National, est un événement de premier ordre. (11)

Le fondement philosophique des oeuvres de DUHAMEL et de VILDRAC n'échappe pas à la nouvelle génération : *"blessés par la guerre, nous cherchons une issue" écrit HONZIK, (12) nous lisons DUHAMEL, VILDRAC, ARCORS, qui sont pour nous les phares dans la mer de la cruauté.* Si, en 1921, K. TEIGE attaque le libéralisme politique prôné par DUHAMEL et VILDRAC, alors en visite à Prague - une critique, qui provoque la scission du mouvement -, on a pu toutefois lire son hommage exprimé en 1919. Ces deux écrivains, ainsi que DOSTOIEVSKI, CHAGALL, ROUSSEAU, DERRAIN, van GOGH, sont pour TEIGE *"les artistes construisant le monde nouveau avec des matériaux purs et rares faits de rêves, de vertu, de haine pour la passé."* (13).



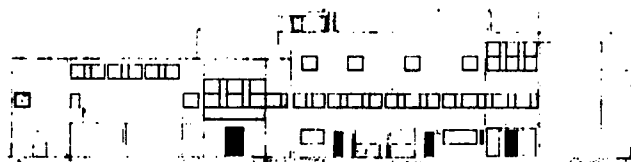
ŠÍMA

PORTRAIT AUGUSTE PERRET

(Paris 1922)

Une autre étape vers la culture française est marquée par la traduction, en 1920, de RIMBAUD, de VILLON, d'APPOLINAIRE, faite par K. CAPEK. "Ces poèmes nous ont ouvert la voie vers le poétisme", écrit V. NEZVAL. (14)

Si la connaissance de la culture française est un des signes distinctifs des élites intellectuelle et artistique tchèques, les repères de l'avant-garde architecturale ne manquent pas de précisions.



LE CORBUSIER & PIERRE JEANNERET: Domy v Auteuilu

MODERNÍ FRANCOUZSKÁ ARCHITEKTURA

KAREL TEIGE

II.

Světová válka byla školou moderní technické a konstruktivní architektury. Každá válka mívá na stavební umění hluboký vliv. Je to především vliv pocházející z kontaktu rozmanitých národů. Ve středověku, za křížáckých válek, uplatnil se vliv Orientu, dnes je ve Francii patrný vliv Ameriky. Fordky, přivezeny na západní frontu, daly inženýrům nejdůležitější podnět k úvaze o výrobě ve velikých seriích. A výsledkem je, že dnes je Fordka z Francie téměř vytlačena francouzskou Citroenkou, jež je prvním evropským vskutku lidovým autem, vyráběným ve velké serii.

Světová válka nepřinesla poučení pro stavbu dosavadních pevností, kromě toho, že ukázala, jak bezmocná a zbytečná jsou tato opevnění proti explosivním látkám a otravným plynům. Moderní vojenskou architekturou nejsou tedy stavby pevností, ale prostě průmysl, továrna, tanky, létadla, traktory; architektura průmyslová stala se tedy v letech války vlastní architekturou vojenskou. A tak automobilové továrny Renaultové zrodí se nový typ pancéřové pohyblivé architektury pevnostní, tanky, Renault-Chars d'assaut, Chars de Victoire, z nichž dnes vznikly zemědělské traktory nového druhu.

Válka donutila odpověděti na nejnáléhavější problémy, vyhověti aktuálním potřebám. Její diktát krajní účelnosti, precizní organizace a absolutní ekonomie byl výbornou školou. Při nedostatku určitých materiálů byla nutná pšňaná šetrnost a z ní vznikly četné konstruktivní vynálezy. Válka postavila architekturu před obrovské programy, žádala největší urychlení výroby. V nálehavé nouzi objevily se architektonické činnosti. Nouze a potřeba povzbuzuje vynalézavost

a posiluje iniciativu. Nutno přiznati, že byly to spíše stavební inženýři, než architekti, kdož zmohli plně úkoly dobou kladené. A přesto je jisto, že dokonalé stavby inženýrské jsou krásnými, moderními, architekturami právě tak, jako jsou uznávány za architekturu utilitární stavby římské, aquadukty a thery. Docílono při nových stavbách maxima lehkosti a solidity konstrukci; v době nedostatku ocele stavěny celé obrovské haly ze dřeva; ostatně při výrobě aeroplánů bylo dřevo vykultivováno do funkce železa či ocele. Z těchto příkladných inženýrských realizací sluší se uvést:

Ocelárna továrny Vedovelli Priestley v Istry. Z roku 1915, postavil Berthelot.

Arsenál v Roanne.

Arsenál v Puteaux.

Továrna Poulenceova ve Vitry.

Továrna Compagnie Parisienne d'Électricité v Saint-Ouanu.

Doky v Havru.

Ocelárny v Frouard v Dammarie u Melunu.

Elektrolytické ateliery v Asnières.

V těchto stavbách, ať už dřevěných či celobetonových, ovládli inženýři pole a jejich naučení nese plodné ovoce moderní architektury. Byli to inženýr Freysinot, chéf závodu Limousin, který svými ocelárnami a plynárnami v Caen, hangáry v Istres a Orly, svými mosty u St. Pierre de Vauvray, ve Ville-Neuve sur Lot, s jediným 95 m rozpjatým obloukem, vytvořil nejpříkladnější díla moderní architektury. Vedle něho architekt Tony Garnier při své ledárně v Limoges, stavbách v Lyonu, projektu průmyslového města a nyní při stavbě velikého

Page 244
manquante sur le rapport

LES INGÉNIEURS FRANÇAIS

Les oeuvres des ingénieurs français sont considérées par O. STARÝ et K. TEIGE comme les point de départ de la nouvelle architecture. Leurs constructions - arsenal de Puteaux, l'usine de Rhône-Poulenc à Vitry, les docks du Havre - sont présentées comme étant les "exemples d'une architecture utilitaire issue de besoins de l'époque " (15), une idée maîtresse du concept de la modernité, du constructivisme défini par K. TEIGE. A plusieurs reprises, il valorise le savoir-faire technique de G. EIFFEL, de FREYSINET, de T. GARNIER :

"La modernisation de l'architecture est tout d'abord pour les Français d'après-guerre l'industrialisation." (16)

LES FRÈRES PERRET

Quant à la revue STAVBA, elle rend hommage aux frères PERRET (17), dont les oeuvres sont connues à Prague, surtout par l'intermédiaire de B. FEUERSTEIN. Auteur d'une architecture cubiste qui a ouvert la voie au purisme, B. FEUERSTEIN quitte Prague en 1924 pour aller travailler chez A. PERRET : *"Il tenait A. PERRET en haute estime pour ses qualités d'architecte, mais aussi pour ses qualités d'homme. B. FEUERSTEIN est très heureux chez A. PERRET, qui le*

lui fait confiance, et de plus lui propose de travailler sur des projets qui ne relèvent pas d'utilitarisme pur, projets de monuments, de pavillons d'exposition, de maisons de luxe, les projets que B. FEUERSTEIN préférait." (17) FEUERSTEIN travaille alors sur les projets suivants : monument d'EIFFEL, villa au Caire, Théâtre pour l'Exposition des Arts Décoratifs de Paris en 1925.

Un ami de FEUERSTEIN, Jozef SIMA peint A. PERRET. Ce portrait paraît dans la première publication de l'avant-garde ZIVOT II.

Toutefois, c'est Le Corbusier qui détermine sans doute la création de ce pôle d'intérêt de l'avant-garde tchèque.

*"Votre oeuvre a introduit la modernité architecturale partout dans le monde ; sa valeur est incontestable ; elle est le signe de l'aurore d'une époque nouvelle."*K. TEIGE (2)

POURQUOI LE CORBUSIER ?

L'avant-garde tchèque assimile très vite les idées de Le Corbusier, présentées dans ŽIVOT II, dans STAVBA, et par lui-même au cours de la conférence de 1924 où il expose les thèmes centraux de sa création.

A cette époque, le débat sur la nouvelle esthétique scientifique s'articule sur le projet philosophique par le vœu d'élaborer un système formel qui ressemblerait aux nouveaux modèles théoriques proposés par la physique. Les thèses de Le Corbusier sont considérées comme fondatrices de cette nouvelle esthétique. M. NOVAK, chercheur éminent dans le domaine de l'esthétique, déclare :

"Nous prendrons son esthétique seule comme exemple d'une conception nouvelle de l'architecture, dont nous essayons de faire l'analyse... Ce choix n'est pas fait au hasard. Le Corbusier a été l'un des premiers architectes-esthéticiens qui, après la guerre, a su, non seulement créer une forme qui réponde aux vertus constructives des nouveaux matériaux, fer, béton armé, verre, et donne à cette forme l'appui de raisons purement esthétiques et artistiques." (18)

Ce qu'avaient compris les architectes K. HONZÍK, V. OBRTTEL, E. LINHART, J. FRÁGNER, J. HAVLÍČEK... A l'égard de l'esthétique tchèque, l'oeuvre de Le Corbusier opère une rupture avec l'historicisme.

"C'est la première fois depuis plus de 100 ans que l'architecture sait poser son propre problème, qu'elle cesse d'être histoire et littérature, et redevient architecture au sens propre du terme." (19)

En 1928, Le Corbusier revient à Prague. Pendant son séjour, il fait deux conférences, l'une intitulée : "Sur les nouvelles formes de l'art pratique", l'autre : "La technique comme fondement du lyrisme", est prononcée dans le théâtre du DEVETSIL, OSVOBOZENÉ DIVALDO. Ces deux conférences suscitent un intérêt très vif et constituent la base de la polémique que K. TEIGE entame avec la revue "STYL" (20). TEIGE y défend le rôle novateur de Le Corbusier, tandis que "STYL" souligne le côté artistique de la conception de Le Corbusier.

A cette époque, l'intérêt pour Le Corbusier culmine. En 1929, M. NOVÁK publie "L'esthétique de l'espace selon Le Corbusier", édité par l'Académie des Sciences. TEIGE, pour sa part, formule sa critique de MUNDANEUM :

il refuse la conception architecturale de Le Corbusier, qu'il nomme "académisme en habit moderne" (21), tandis que la pratique de l'architecture tchèque laisse apparaître le poids considérable de son esthétique. Refuser l'idéalisme philosophique de Le Corbusier, c'est mettre en avant le rôle social de l'architecture comme étant sa raison d'être.

"Votre oeuvre se situe au point de départ de la nouvelle architecture, et une discussion pourrait permettre de mesurer le trajet que la nouvelle architecture a fait depuis." (23)

Dans le contexte tchèque, il apparaît donc indispensable de prendre position par rapport à l'oeuvre de Le Corbusier, considéré, malgré la critique qui le vise, comme l'un des fondateurs de l'archi-moderne. Une prise de position qui met en évidence les insuffisances du fonctionnalisme :

"Dans le débat, j'ai défendu à plusieurs reprises l'idée que si Le Corbusier a succombé à l'idéalisme dans ses théories, toutefois les formes de ses nouveaux systèmes constructifs sont révolutionnaires.... Il a réussi, grâce à des tracés régulateurs, ses méthodes de conception, à donner les limites du concevable aux forces créatrices individuelles", proclame K. HONZÍK, dont la conception était toujours proche de celle de Le Corbusier.

En 1937, J. MUKAŘOVSKÝ, protagoniste du structuralisme, examine le concept de la "machine à habiter" (25), considéré comme étant fondement du fonctionnalisme, mais insuffisant. C'est justement le concept de Le Corbusier qui

rend possible l'élargissement de la définition trop étroite du fonctionnalisme tchèque. En introduisant la fonction esthétique parmi les autres fonctions déterminant le concept de l'architecture utilitaire, les architectes tchèques rendent caduque la question de retour au classicisme qui domine la fin des années 30.

o/////°



Tovární interieur

K NOVÉ ARCHITEKTUŘE

Poznámky na okraj knihy VERS UNE ARCHITECTURE od Le Corbusier Saugniera

KAREL TEIGE

Notes

1. Josef ŠÍMA dans "Kaleidoskop", 1927, p. 7, réédité par Symposium, Praha, 1968.

2. Karel TEIGE: "K medzinárodní orientace českého umění", dans K. TEIGE II, p. 300.

3. Les artistes appartenant à la première avant-garde formée au tournant du siècle.

4. Ces expositions sont organisées par le groupe MANES. A l'occasion de son exposition A. RODIN visite Prague.

5. Collection de V. KRAMAR est à la base de la collection de l'art moderne de la Galerie Nationale.

6. Le choix est fait par V. NEBESKÝ, commissaire de l'exposition, vivant à cette époque à Paris. Par ailleurs V. NEBESKY publie en 1937 "L'art moderne tchécoslovaque", chez Felix Alcan, Paris 1937 (en français).

7. O. ŠTORCH-MARIEN: "Sladko je žít", Praha, 1966, p. 20.

8. Dès 1921 leurs œuvres sont éditées à plusieurs reprises chez Aventinum, dont le fondateur est un ami de K. CAPEK.

9. Les collaborateurs de la revue appartiennent au mouvement de Devětsil; notamment A. HOFMEISTER et le graphiste F. MUZIKA sont tous les deux membres du Devětsil.

10. ŠTORCH-MARIEN édite aussi à la fin des années 1920 la revue Gentleman à laquelle sont invités à participer A. LOOS et Elie FAURE.

11. Grasset publie "Turbína" de K. ČAPEK-CHOD.

12. Mise en scène de V. HOFMAN.

13. Karel HONZÍK: "Ze života avantgardy", p. 29.

13. K. TEIGE: "Obrazy a predobrazy", dans Musaion 1920; ce texte est considéré comme le Manifeste de la nouvelle génération.

14. V. NEZVAL: "Moderní básnické směry", réédité par Čs. Spisovatel, Praha, 1966.

15. K. TEIGE: "Moderní francouzská architektura" dans Stavba III, N° 6, p. 125. Voir aussi O. STARY: "Vyvoj k nove architekture" dans Stavba III, N° 1. K. TEIGE cite S. GIEDION dans ce sens dans Stavba VII, N° 7, p. 110.

16. Numéro spécial Stavba II, N° 7.

17. V. REIMAN: "Bedrich FEUERSTEIN", Svu Manes, 1936, Praha, p.12.

18. Mirko NOVAK: "Le CORBUSIEROVA prostorova estetika", édité par Ceska Akademie Ved, Praha, 1929, p. 7.

19. Idem ref. 18...p. 45.

20. Stavba VII, N° 7, p. 119.

21. K. TEIGE: "Odpověď Le CORBUSIEROVI", (Réponse à Le Corbusier), Musaion 1929-1931, p. 51.

22. Voir Chapitre

23. Idem ref. 21.

24. K. HONZÍK: "Ze zivota avantgardy", p. 211.

25. J. MUKAROVSKY: "K problemu funkci v architekture" (Sur la question des fonctions en architecture), 1937, édité dans J. MUKAROVSKY: "Studie z estetiky", Odeon, 1966.

VIENNE

Faut-il considérer Vienne comme un des pôles d'intérêt de l'avant-garde architecturale tchèque ? Cette question se justifie. Très peu d'articles relatent Vienne dans les années 1920-1930 (1). On cherche, de façon évidente, à instaurer la rupture avec Vienne. Jadis, Vienne était le pôle d'intérêt imposé par le centralisme politique de la monarchie austro-hongroise. Ceci est fondamental pour l'affirmation d'autonomie politique et culturelle tchèque. Vienne est un pôle d'intérêt qui se fonde sur la négation. De plus, la rupture de contacts avec Vienne sur le plan de l'architecture a ses raisons propres : les divergences de conception sont de toute évidence essentielles.

A Prague, l'idée d'une nouvelle architecture scientifique est définie en termes de "standard" et de "fabrication en série"; tandis qu'à Vienne, les architectes réunis au Werkbund prônent l'architecture comme art ; des efforts en vue d'une nouvelle esthétique se dégagent de leur recherche. Sans oublier que les méthodes artisanales sont les seules envisagées comme étant des méthodes de réalisation d'une oeuvre architecturale. En effet, le désaccord est profond, et on ne tentera pas de l'abolir dans un débat commun. Les textes publiés à Prague ne font qu'effleurer la problématique autrichienne.

Il ne faut pas oublier qu'Adolf LOOS, souvent présent à Prague et à Brno, est considéré par l'avant-garde comme un architecte tchèque⁽²⁾ ou comme quelqu'un opposé à la conception de l'architecture comme art, telle que la conçoit le Werkbund. En 1898, A. LOOS publie "Die potemkinsche

Stadt", critique qui vise les architectes de "WIENER SECESSION"

LE WERKBUND AUTRICHIEN

En 1932, le Werkbund organise la construction de la cité des maisons familiales. Une quarantaine d'architectes autrichiens et étrangers sont invités à y participer. Parmi eux figurent A. LURCAT, G. RIETVELD, H. HARING. Que les architectes tchèques ne soient pas invités provoquera un vague de mécontentement. Et le commentaire de la revue STAVBA, signé par K. JANU, attire l'attention sur le conservatisme de cette manifestation qui a lieu 4 années après "La Cité nouvelle" de Brno.

"Cette manifestation n'apporte rien de nouveau : la recherche d'une maison-type étant écartée. De plus, les maisons sont construites avec des méthodes traditionnelles. Même si les réalisations de A. LURCAT et de A. LOOS dépassent les autres, toutefois, leur disposition et leur construction ne présentent rien de nouveau." (3)

Au commentaire de K. JANU s'ajoute celui de E. HRÚSKA

"Les maisons-type et la mise en place des équipements collectifs pourraient diminuer les coûts" (4) Les maisons du Werkbund sont considérées à Prague, où le facteur économique détermine le concept de l'habitat, comme trop chères. Ces critiques sont symptomatiques du décalage entre Vienne et Prague. A Prague, les architectes de l'avant-garde cherchent à affirmer, au travers de l'habitat collectif, le rôle social de l'architecture et s'opposent à l'idée que l'architecture est une oeuvre d'art où les paramètres économiques sont secondaires, où seule l'originalité de la

conception importe.

LES HABITATIONS CONSTRUITES PAR LA MUNICIPALITÉ VIENNOISE

Le programme de la Municipalité socialiste de Vienne provoque une critique violente de la part de K. TEIGE. Elle s'appuie sur le désaccord idéologique par rapport aux tendances socialistes.

"Le socialisme de Vienne est un socialisme petit-bourgeois, et non l'héritage de la Commune de Paris comme le prétend l'austro-marxisme. Vouloir résoudre les questions sociales par des solutions d'habitation, problème secondaire, c'est oublier le centre du problème, car ce n'est que la transformation des conditions de production qui peut véritablement résoudre la question sociale dont l'habitat fait partie." (5)

De ce fait politique, émerge la critique de la conception architecturale. *"Ces logements dits socialistes ne sont en fait que la forme populaire de l'habitat bourgeois, mais ils ne répondent pas à la forme collective de la vie socialiste." (6)*

K. TEIGE remarque que le confort des logements est restreint (sanitaires communs), et qu'il y a peu d'équipements collectifs. De toute évidence, l'organisation des équipements ne correspond pas à l'image de l'habitat collectif que TEIGE diffuse à travers ses textes. Fond du jugement négatif : peu de confort, absence de nouvelles techniques et de nouveaux matériaux de construction.

Paradoxalement, l'avant-garde tchèque réalisera, au cours des années 1930, des habitations collectives aux surfaces restreintes et à la structure peu différente de celle des habitations construites par la Municipalité viennoise.

Pour K. TEIGE, l'effort de la municipalité socialiste n'aboutit qu'à une amélioration quantitative : toute recherche typologique en est absente. Il renchérit : "*le seul avantage par rapport aux anciennes casernes, c'est qu'il y a plus de soleil, plus d'air, et des jardins pour les enfants. Ce sont des exemples d'habitat minimal qui ne sont que la réduction des logements bourgeois.*" (7) A Vienne, le mode de vie familiale est donc toujours privilégié, alors qu'à Prague, le problème de l'habitat est formulé en termes sociologiques. Le mode de vie préconisé pour l'avenir détermine le concept de la maison commune : la vie individuelle dans les cellules d'une personne prend le sens nouveau une fois attaché par les équipements collectifs à la vie communautaire.

L'idée d'une architecture symbolique, latente dans la conception de la plupart des architectes de l'habitat municipal, horripile le protagoniste de l'architecture Réalisé par l'architecte K. EHN, K. MARX - HOF suggère à TEIGE "*des bastions médiévaux avec des portes, comme des tunnels plutôt qu'une cité ouvrière.*" (8) Il apprécie peu l'idée de maison-forteresse, symbole cher à K. EHN. Toutefois, K. TEIGE souligne la qualité des solutions proposées par : J. FRANK, A. BRENNER, en partie celles de J. HOFFMANN, de O. STRNAD et de P. BEHRENS, mais surtout les maisons avec les terrasses non réalisées de A. LOOS, et de P. BEHRENS. (9)

Si la théorie de l'avant-garde se montre intransigente dans sa critique de la politique de la "Vienne Rouge", quelques aspects de la construction d'habitations sociales à Brno laissent cependant supposer l'influence de Vienne. Mais Vienne était-elle un modèle d'habitat social pour des architectes de Tchécoslovaquie ? Telle est la question que l'on se pose à propos de Brno, deuxième ville tchèque, éloignée seulement de quelques kilomètres de Vienne. Brno a toujours eu des relations pri-

vilégiées avec Vienne, même après l'indépendance, selon les témoignages de l'époque.

UNE EXCEPTION ?

"Brno avait sa propre vie. Vienne y exerçait une influence plus forte que Prague." (10)

Par ailleurs, beaucoup d'architectes viennois sont nés en Moravie, comme L. BAUER, O. STRNAD, O. WLACH, H. GESSNER, R. FARSKY (tous les élèves de O. WAGNER) puis OLBRICH, HOFFMANN, WITZMANN. Sans oublier que A. LOOS entretient des relations intenses avec les architectes de l'avant-garde à Brno.

L'organisation de la construction de l'habitat social à Brno repose sur des principes urbanistiques différents de ceux de Prague au début des années 30 (11). Si, à Prague, l'habitat social est conçu comme un ensemble de logements dans les quartiers périphériques, à Brno comme à Vienne, la construction des logements sociaux est intégrée dans la ville ; les terrains en "bents creuses" sont utilisés car le raccordement au réseau de canalisation de la voirie existante permet d'effectuer des économies importantes. Comme à Vienne, le projet de l'habitat social sous-entend les équipements : buanderie, terrains de jeux, salle de réunions. Ceci diffère de la plupart des ensembles de Prague.

Un autre point commun avec Vienne : à la différence de Prague, la municipalité de Brno emploie des architectes de l'avant-garde : J. KUMPOŠT, J. ŠTEFANEK, B. FUCHS. (12)

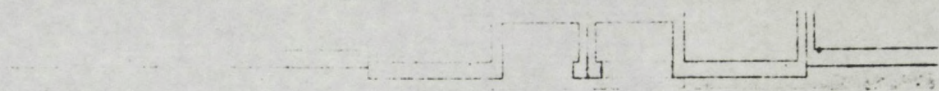
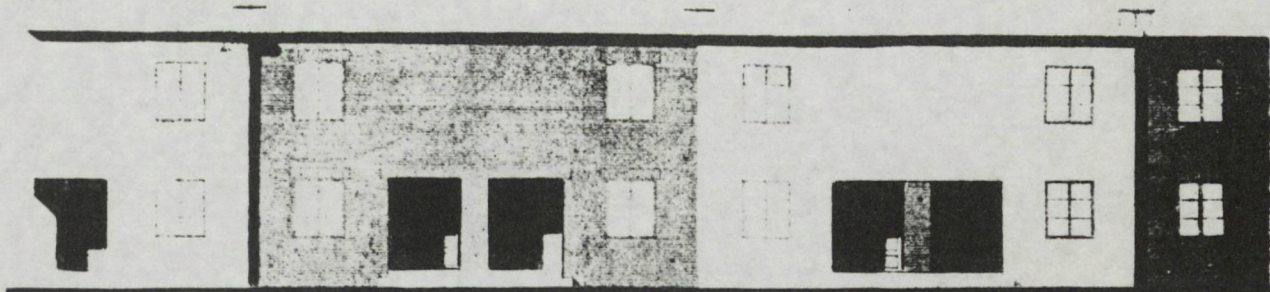
ADOLF LOOS A BRNO

A. LOOS est né en 1870 à Brno. Il s'y rend souvent après la proclamation de la République tchécoslovaque. Déjà, en 1916-1919, LOOS réalise la villa du directeur de la raffinerie de sucre à HRUSOVANY, près de Brno. Elle est considérée par les jeunes architectes de Brno comme une des premières références de la modernité (13). Dans les années 20, A. LOOS travaille avec l'usine de fabrication de meubles dirigée par J. VANĚK. Ses écrits sont publiés par la revue "BYTOVÁ KULTÚRA" (culture de l'habitat), éditée à Brno par B. MARKALOUS et par Jan VANĚK. Le projet de maison individuelle-type, datant de 1923 et conçu par J. VANĚK, renvoie de toute évidence au concept de "la maison avec le seul mur" proposé par A. LOOS en 1921. Une autre référence fournie par A. LOOS est son "Raumplan". Cette idée d'un espace à plusieurs niveaux est reprise par Jan VIŠEK (la maison de ŠILHAN) comme par Bohuslav FUCHS (la villa d'architecte) (14)

Les contacts de l'avant-garde architecturale à Brno avec A. LOOS sont réguliers et intenses ; Jan VIŠEK, J. KUMPOST, B. FUCHS, J. GRUNT sont invités par LOOS à Vienne. J. GRUNT, dans une interview avec V. SLAPETA, raconte les anecdotes de leurs visites : *"LOOS nous a accompagnés pour voir ses réalisations ; il nous a montré l'intérieur d'un salon de coiffure où nous avons eu droit à une démonstration des nouvelles méthodes de rasage."* (15)

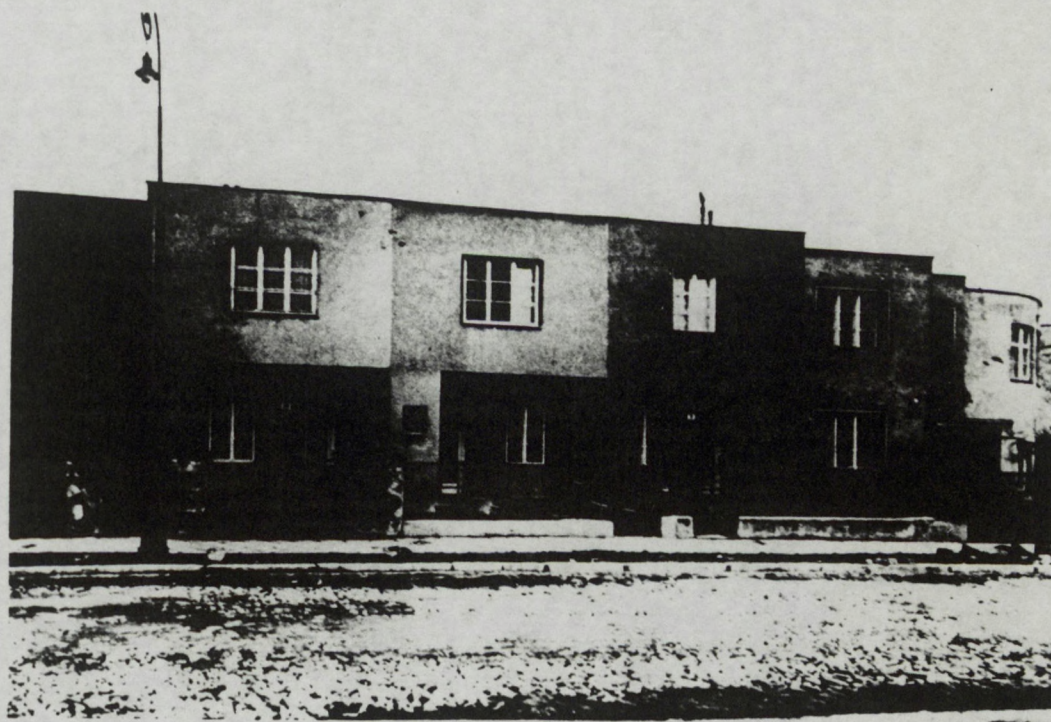
LOOS se rend à Paris avec J. VIŠEK pour représenter l'usine de meubles de Brno. A Paris, a lieu la rencontre entre A. PERRET et A. LOOS. Cette rencontre est organisée par B. FEURSTEIN, ami de J. VIŠEK, qui travaille chez A. PERRET, et le peintre Jozef ŠÍMA, tous les deux membres du groupe DEVETSIL (16).

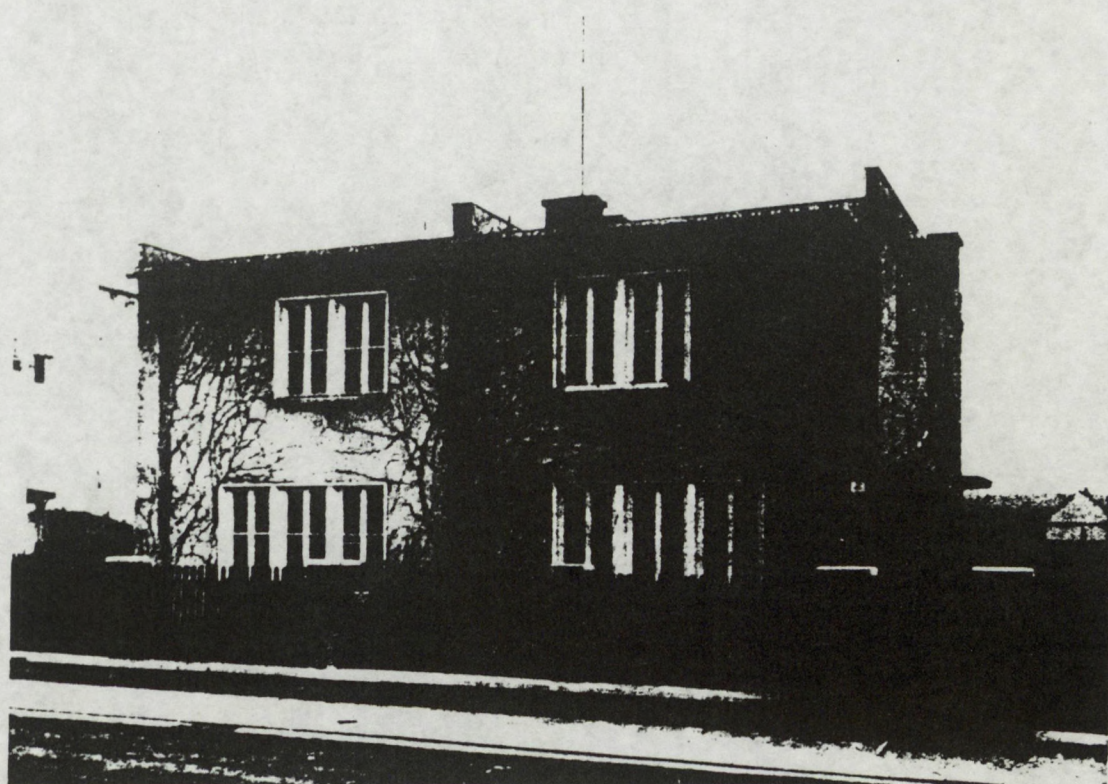
B Y T O V Á P Ě Č E M Ě S T A B R N A



Městský stavební úřad v Brně: Systém řazení rodinných domků R a R..

Municipalité de Brno, Système d'ordonnement





Jan VANĚK, Brno, 1923 - 1924

Les relations entre les architectes de Brno et A. LOOS sont intenses. Quant à l'hypothèse selon laquelle Vienne fournit un modèle pour l'habitat social à Brno, elle se lit en filigrane à travers le personnage de A. LOOS qui était alors l'architecte en chef de la section d'urbanisme de la ville de Vienne (1920-1922). Mais la question suivante reste ouverte : LOOS a-t-il attiré l'attention de l'avant-garde de Brno vers Vienne ?

EEEEEEEE



J. KUMPOST, 1926, "Žlutý Kopec".

Notes

1. Karel TEIGE: "Nova Vídeň" (Vienne nouvelle) dans Stavba III, 1924, N° 1. C' est un des rares textes portant sur l'architecture autrichienne.

2. Karel TEIGE dans Stavba VIII, N° 4, pp. 37-61, 78-99, 89-92. Karel HONZIK: "ZE života avantgardy", p. 93.

La mère d' Adolf LOOS était tchèque. En 1930 A. LOOS, citoyen tchèque, à l' occasion de ses soixante ans reçoit la pension honorifique de la part du président T.G. MASARYK.

3. Karel JANŮ: "Výstavba Werkbundsiedlung ve Vídni" dans Stavba X, p. 180.

4. Emanuel HRUŠKA: "Medzinárodní výstavba Werkbundu ve Vídni 1932" dans Stavba X, p. 179.

5. Karel TEIGE dans "Nejmenší byt", Praha, 1932, p. 92.

6. Idem ref. 5... p. 95.

7. Idem ref. 5

8. Idem ref. 5, p. 94.

9. Le projet réalisé par J. FRANK est publié dans Stavba VIII, N° 1.

10. Karel HONZIK: "Ze života avantgardy", p. 93.

11. Voir J. POLÁŠEK, Maisons pour les pauvres de la ville de Brno, dans Architektura 1939, p. 234.

12. Correspondance Bohuslav FUCHS - Jozef ŠTEPANEK, citée par V. ŠLAPETA dans "Zprávy krajského vlastivedného muzea v olomouci", N° 213, pp. 16-29.

13. Zdeněk KOUDELKA: "Brnenska architektura 1919-1928", édité par Block, 1970.

14. V. ŠLAPETA: "Adolf Loos a ceska architektura", catalogue de l' exposition 1984.

15. Interview publié dans Čs architekt, 85, N° 1.

16. Idem ref. 10...p. 121. La rencontre a eu lieu rue Franklin et K. HONZIK cite les commentaires d' Adolf LOOS devant les photos du belvédère de Grenoble et de l' église à Raincy: *"Le belvédère est meilleur que l' église, mais en Amérique j' ai vu encore mieux"*.

MOSCOU

La constitution de ce pôle d'intérêt est préfigurée par la plateforme idéologique fondée sur le marxisme. Son importance s'avère décisive au cours des années 30, au moment où la politique culturelle de Staline oblige les protagonistes de l'avant-garde tchèque, si ce n'est à redéfinir le concept de modernité, du moins à consolider leur position idéologique. En s'opposant au concept de réalisme socialiste, le mouvement de l'avant-garde tchèque met en évidence la cohérence idéologique de son concept de la modernité.

"La révolution d'Octobre dépasse par son importance tous les autres événements politiques et culturels, car elle annonce le début de la fin de la préhistoire de l'humanité" (1)

Dans ce texte éloquent, écrit en 1936, K. TEIGE affirme avec force l'analogie entre l'idéologie progressiste marxiste et la modernité architecturale, conçue par l'avant-garde dès ses débuts. En effet, cette analogie marque le point de départ de la réflexion des architectes tchèques sur la modernité. Mais cette analogie reste pourtant vague au cours des années 1920. La nouvelle architecture soviétique s'y prête peu.

"Dans les années 1926-1932, l'influence de l'architecture moderne occidentale domine l'évolution architecturale en URSS ; le constructivisme russe semble être importé." constate K. TEIGE (2)

Si l'avant-garde tchèque prend comme référence la nouvelle société soviétique pour constituer son modèle idéologique, elle semble néanmoins peu attirée par la conception architecturale de l'avant-garde soviétique.

Toutefois, "on considère que le suprématisme et le constructivisme de MALEVITCH, de LISSITZKI, de RODTCHENKO, ou de TATLIN représentent une impulsion importante pour la recherche picturale". (3)

A Prague, on accuse le constructivisme d'être utopique et formaliste. "L'architecture des membres d'ASNOVA est un formalisme rationaliste." (4) La raison évoquée : le rapprochement du constructivisme et du suprématisme dont les recherches picturales seront transposées dans l'architecture.

"Le fait que les premiers temps de la nouvelle architecture en Union Soviétique étaient dominés par les peintres, par les sculpteurs d'avant-garde et non par des techniciens très qualifiés, est à l'origine de cette utopie." (5)

Ce lien entre l'architecture et la peinture est souligné à plusieurs reprises. D'après K. TEIGE, c'est Léonid VESNIN qui a réalisé la rupture : "Ses oeuvres témoignent du passage du constructivisme architectural au l'architecture constructiviste." (6)

Dans les années 20, peu de projets d'architectes russes sont publiés dans la revue STAVBA. L'architecture soviétique est-elle pour l'avant-garde tchèque, l'architecture nouvelle et socialiste ? Cette question est sous-jacente dans tous les commentaires signés par K. TEIGE. A l'époque, il est le seul à écrire systématiquement sur l'architecture et l'art soviétiques ; il regarde d'un oeil froid le travail des protagonistes de l'architecture nouvelle en URSS.

UNE REFERENCE SOUS RESERVE

"Ni MELNIKOFF, ni les groupes ASNOVA et VOPRA ne sont représentatifs de la nouvelle architecture socialiste. Le projet de K. MELNIKOFF pour le commissariat du peuple est une architecture qui rend pâles les rêves de tous les utopistes? Comparées à son architecture, la fantaisie et l'invention de LEDOUX ou de PIRANESE ne sont qu'un jeu docile." (7)

Si K. MELNIKOFF est considéré comme protagoniste de la nouvelle architecture pour son projet de pavillon soviétique à l'exposition de 1925 à Paris, la théorie tchèque insiste sur le formalisme de son architecture. Malgré l'intérêt porté au constructivisme du groupe OSA, aux projets des frères VESNIN et GINSBOURG, les échanges entre les deux avant-gardes sont rares au début pour ce qui est du domaine architectural. L'attention est portée essentiellement sur les nouvelles valeurs idéologiques que la Révolution d'Octobre a instaurées. (8)

"La Russie construit un nouvel ordre social ; elle construit les bases de la société et vers cette reconstruction, sont tournés tous les espoirs, tout les efforts de cette génération. L'architecture, au sens propre du terme, n'existe pas, ou seulement par accident. L'architecture n'est qu'un épisode dans la grande oeuvre du socialisme. Peut-être dans 10-20 ans, les russes seront à ce niveau de la technique où nous sommes aujourd'hui. Aller en Russie, et mesurer son architecture contemporaine avec nos critères de perfection et de progrès technique est une erreur, une folie."

En 1923, I. EHRENBORG est invité à Prague par le groupe DEVETSIL pour parler du théâtre de Meyerhold. On note alors qu'à Prague, on prête beaucoup attention au nouveau théâtre soviétique, considéré dans la revue architecturale "STAVBA" *"comme le théâtre d'une importance mondiale."* (9). La conférence d'I. EHRENBORG marque le point de départ des échanges entre les deux avant-gardes : STAVBA, dans sa deuxième année de parution, publie des textes sur LISSITZKI, sur le théâtre russe, et de A. BEHNE, sur l'art russe.

En 1926, K. TEIGE écrira les textes essentiels sur le constructivisme russe. (11) Déjà en 1921, la revue MUSAION a commenté longuement le livre, "NEUE KUNST IN RUSSLAND" (12)

On peut considérer que le théâtre et la peinture captent à eux deux toute l'attention de l'avant-garde tchèque. Par ailleurs, le théâtre de MEYERHOLD influence le travail d'OSVOVOZENÉ DIVADLO "qui représente le théâtre d'avant-garde"; plusieurs protagonistes du groupe DEVETSIL en sont les membres.

Dans les années 20, l'intérêt pour l'Union Soviétique doit encore beaucoup au mythe de la nouvelle société sans classes. Mais, faute de témoignages directs, la confusion règne.

En 1925, K. TEIGE, Jaroslav SEIFERT, J. HONZL et d'autres intellectuels tchèques partent pour Moscou et Leningrad (13) *"Ce n'est pas sans excitation qu'on s'est rendus sur le territoire du Nouveau monde socialiste. Il importe peu que nous ayons vu beaucoup de choses aussi stupides que la statue de la Liberté"*, écrit K. TEIGE dans son carnet de voyage. *"On a vu la belle architecture de l'époque impériale à Moscou, des affiches dont la typographie était remarquable, et de très bons films."* (14)

K. TEIGE, comme il le dit, tente d'être objectif par rapport à la réalité soviétique. Ses convictions idéologiques lui imposent donc un travail systématique (15) sur l'Union Soviétique : en 1924, il publie "L'ART DE LA RUSSIE", texte dont l'importance est capitale dans le contexte culturel de l'époque. Ensuite, après plusieurs articles-reportages de son voyage, il fait paraître dans STAVBA "Le constructivisme soviétique". Le caractère idéologique de l'analyse de l'architecture soviétique est mal perçu par la rédaction qui se distingue de K. TEIGE. Entre 1931 et 1936, K. TEIGE est le rédacteur de la revue "ZEME SOVIETU" (le pays des soviètes) et de la revue "PRAGUE-MOSCOU", éditée en 1936. Cette activité témoigne de son alliance sur le plan des idées, en même temps qu'elle révèle la cohérence de sa conception de l'art moderne. C'est le point culminant de l'intérêt de TEIGE pour l'Union Soviétique.

LE CONCOURS POUR LE PALAIS DES SOVIETS A MOSCOU

Les résultats de ce concours, où les projets d'une architecture éclectique sont primés, surprennent à Prague. La réaction est très nette : *"on ne peut pas accepter que l'architecture du Palais des Soviets soit une architecture moyennageuse, alors qu'il s'agit du bâtiment symbole du pouvoir soviétique et du prolétariat international dont la conception intéresse tous les architectes révolutionnaires du monde."* (15)

LES INTERROGATIONS

En 1932, un tournant s'amorce dans l'histoire de l'avant-garde tchèque. Les résultats du concours suscitent des interrogations sur le concept de l'art moderne. Un débat est alors ouvert où l'on tente tout d'abord d'interpréter le retour aux styles historiques d'un seul point de vue, à savoir comme l'échec d'une conception architecturale *"fondée sur des idées ultra gauchistes, comme la désurbanisation totale, la liquidation de la famille traditionnelle ; ces idées s'avéraient peu réalistes. Cet échec justifierait un retour au classicisme."* (17)

Le formalisme d'une architecture trop attachée à la peinture, à qui elle emprunte l'idée de forme sans que les problèmes de réalisation soient résolus, est mise en avant. Le Club RUSAKOFF (arch. MELNIKOFF) est donné en exemple : *"l'utilitaire est dominé par le souci de la forme et la création d'un espace intéressant."*(18)

Puis on cherche à cerner les raisons sociales de pareil retour au passé. S'agit-il de concevoir un style spécifique pour la société soviétique ?

"Après la vie ascétique de la période post-révolutionnaire, se produit un regain d'intérêt pour le style de vie "petit-bourgeois". Si la révolution d'Octobre a résolu les problèmes d'un point de vue social, les questions d'ordre technique et de réalisation seront résolues successivement grâce au progrès industriel." (19)

Lorsque le réalisme soviétique est imposé par STALINE, l'analogie entre la révolution idéologique et la révolution artistique est mise en question.

Si le débat tchèque confirme l'importance de l'idéologie marxiste pour sa définition de l'architecture moderne, la société soviétique dominée par le pouvoir totalitaire

devient une référence caduque. On ne peut pas continuer à identifier la société socialiste de l'avenir à la société soviétique.

LES TÉMOIGNAGES

Dans les années 30, l'avant-garde tchèque procède à la mise au point du fonctionnalisme. Plusieurs raisons sont apparentes. Le fait que le réalisme socialiste écarte les concepts de l'avant-garde soviétique en est une. Plusieurs architectes étrangers de retour de Moscou, sont invités à participer au débat tchèque. A travers leur discours, l'avant-garde tchèque tente de saisir les raisons de ce changement aux conséquences graves.

ANDRÉ LURCAT

Le 29 Juin 1934, a lieu la conférence de A. LURCAT, invité par le groupe MANES à comparer l'architecture moderne française et l'architecture soviétique. A. LURCAT, tout comme K. TEIGE et Mart STAM est convaincu que le retard technique est responsable du tournant pris par l'Union Soviétique. *"Au formalisme moderne, se substitue la classicisme... Le retour au style classique signifie que les bases de l'architecture moderne n'étaient pas suffisantes ; les architectes ont proposé des idées nouvelles sans prendre la responsabilité économique, et sans objectivité."*

LURCAT croit à l'évolution saine et juste de l'architecture soviétique qui, après le temps nécessaire à la technique pour son évolution, servira d'exemple à l'Occident.

MART STAM

Mart STAM, invité à Prague en 1935 pour une conférence, s'exprime ainsi ⁽²¹⁾ : "L'Etat Soviétique a hérité du retard industriel et culturel, ce qui est à l'origine du retour au style historique." Il poursuit : "les rôles énormes de l'économie et de la culture soviétiques sont des contraintes pour les architectes ; on ne peut les résoudre qu'avec les méthodes de l'architecture moderne." Il parle avec admiration des projets de maisons communes dont l'idée ne peut être mise en cause par les difficultés techniques.

HANNES MEYER

Dans l'interview faite par A. HOFMEISTER, publiée en 1931, H. MEYER déclare : " Ici, en URSS, l'architecte apprend pour la première fois de sa vie à construire, il oublie de penser à lui, et en fin de compte, il construit."

JAROMIR KREJCAR

Mais J. KREJCAR, de retour de son séjour à Moscou en 1934, confie à ses amis proches : "Ma main a refusé de dessiner des projets éclectiques." (23)



V. Kužin H. Meyer D. Koli

Photo accompagnant l'interview accordée par H. MEYER à HOFMEISTER, qui fut, avec B. FEUERSTEIN, son hôte à Moscou, en 1931.

"TRAGÉDIE DE MOSCOU"

Il faut attendre la deuxième moitié des années 30 pour que des explications politiques et idéologiques du changement d'orientation culturelle soient données.

Les procès politiques qui ont lieu à Moscou bouleversent les protagonistes de l'avant-garde tchèque. "La tragédie de Moscou" : tel est le titre sous lequel K. TEIGE publie l'article condamnant les procès de Moscou (28.VII.1936).

En 1936, la gauche démocratique qui voyait en Moscou "le bastion de la paix", perd tout espoir. L'idée d'une société démocratique est mise en avant par les intellectuels tchèques qui s'engagent alors dans la lutte anti-fasciste. Un front anti-fasciste se crée.

L'avant-garde tente de faire face à la dictature de STALINE au moment où les menaces d'HITLER se multiplient. *"Les erreurs d'un pays ne pourront compromettre la vérité universelle et objective du socialisme."* (25)

EN 1937, L'AVANT-GARDE ORGANISE UN DÉBAT PUBLIC

Le livre d'André GIDE "RETOUR D'URSS" dynamise la réflexion et les questions essentielles sont l'objet d'un vif débat. (26)

- . Existe-t-il en Union Soviétique une volonté d'instaurer à nouveau des classes sociales ?
- . La dictature du prolétariat va-t-elle se transformer en dictature de Staline ou en une oligarchie de quelques personnes ?
- . L'évolution actuelle de l'Union Soviétique s'éloigne-t-elle des directives révolutionnaires .
- . La politique culturelle n'aura-t-elle pas des conséquences négatives sur l'évolution de l'art moderne ?

Si le mouvement de l'avant-garde continue à se réclamer du marxisme, le désaccord avec la politique de Staline est clairement formulé.

"Le retour au classicisme est en contradiction profonde avec les thèses sur l'art socialiste" (27). Telle est la conclusion du débat.

"Le retour au classicisme n'est pas une solution issue de thèses de Lénine, qui imposent la critique dialectique de l'héritage du passé artistique, et alors, son dépassement par la phase suivante.

Renouveler le classicisme signifie, pour K. TEIGE, caricaturer l'héritage culturel.

"C'est le fonctionnalisme, le passé immédiat qui doit être la base de l'évolution de l'architecture soviétique", écrit-il, en affirmant ainsi l'opposition de l'avant-garde tchèque au concept de réalisme soviétique. (28)

* * *
- - -

Notes

1. Karel TEIGE: "Krystalizace nové architektury" (Cristallisation de la nouvelle architecture), écrit en 1936, publié dans "Avantgardni architektura", Praha, 1969, p. 11.

2. Idem p. 49. Avant Karel TEIGE caractérise le programme du groupe Asnova, fondé en 1923, comme un programme de formalisme, sans pour autant nier l'importance de El LISSITZKY et de BARSC, dont les œuvres sont fréquemment publiées dans Stavba.

3. Karel TEIGE, Stavba II, p. 158.

4. Idem ref. 3... p. 30.

5. Idem ref. 3... p. 14.

6. Article à l'occasion de la mort de Leonid VESNIN dans Stavba XII, 1934, p. 17.

7. Idem ref. 1... p. 37.

8. Significatif est le texte de B. FEUERSTEIN intitulé "Voyage en URRS" édité par S.V.U. Mánes en 1936, p. 99; ce voyage a eu lieu en 1931. FEUERSTEIN l'a fait avec A. HOFFMEISTER. De ce voyage A. HOFFMEISTER publie l'interview avec Hannes MEYER.

9. Karel TEIGE: "Prednáška I. Erenburga o novém ruském umění", Stavba II, p. 158.

10. Karel TEIGE: "El Lissickij", dans Stavba II, p. 188. Voir aussi J. HONZL: "Principy noveho ruskeho divadlo" (Les principes du nouveau théâtre russe) et A. BEHNE: "Umeni v rusku", (L'art en Russie), textes publiés dans Stavba.

11. "Constructivisme et la nouvelle architecture" dans Stavba V, N° 2 et N° 3. Les textes sur l'architecture et la peinture seront édités sous le titre "Sovetska kultura", ed. Odeon, 1927.

12. Le commentaire porte le titre significatif "La révolution russe en art".

13. Le voyage a eu lieu du 16 octobre au 13 novembre 1925. Les participants sont T. BARTOŠEK, G. HART, J. HONZL, J. HORA, B. MATHE-SIUS, Z. NEJEDLÝ, V. PROCHÁZKA, J. SEIFERT, J. STOLZ, K. TEIGE, cités dans K. TEIGE I, p. 549.

14. Carnet de voyage, cité dans Karel TEIGE I, p. 597.

15. Voir la ref. 11 et aussi "L' art de la Russie" publié dans Host IV, N° 2, décembre 1924, qui résume la problématique traitée dans le texte de Stavba et de Red.

16. K. TEIGE dans la revue Žijeme, N° 1, 1932, cité dans K. TEIGE II p. 635.

17. K. TEIGE: "Sovětská architektura a obnova klasicismu", ed. Monographie SSSR, Praha, 1936, réédité dans K. TEIGE II, pp. 350-366 sous le titre "Vyvoj sovětské architektury" (Evolution de l' architecture soviétique). Le texte cité dans la ref. 1 constitue le premier chapitre de cet ouvrage.

18. Idem ref. 1...p. 36.

19. Idem ref. 1. K. TEIGE prononce le texte "Sovětska architektura a obnova klasicismu" le 18.6.1934, conférence organisée par BAPS, voir Stavba XII, N° 1, p. 15.

20. La conférence d' A. LURCAT est publiée dans Stavba XII, N° 1, p. 16.

21. La conférence de Mart STAM, Stavba XII, N° 11, p. 175.

22. "Rozhovor s Hannesem Meyerem v Moskve", dans Volné smery XXIX 1932, p. 32.

23. Jaromir KREJCAR et Josef ŠPALEK, tous les deux membres de Leva Fronta sont partis pour Moscou en 1934. "J. Krejcar revient, tandis que J. Špalek reste. Il est mort pendant la guerre à Moscou", écrit K. HONZIK dans "Ze života avantgardy", p. 218.

24. Le texte est réédité dans K. TEIGE II, sous le titre "Moskevský proces". Le texte censuré était publié dans Praha - Moskva I, N° 6, 1936.

25. Extrait du texte de K. TEIGE, prononcé dans le débat portant sur le livre d' A. GIDE cité dans K. TEIGE II, p. 626.

26. Le Club "Prítomnost" organise le 14 janvier 1937 un débat public dont le thème est le livre d' A. GIDE "Retour de l' URSS". Les participants sont K. TEIGE, I. STOLL, Z. KALANDRA, J. SLAVIK, J. GUTTMANN, V. CLEMENTIS.

27. Idem ref. 25.

28. Idem ref. 1...p. 71.

AMERIQUE

L'AMÉRIQUE NE SERA PAS UN PÔLE D'INTÉRÊT DE L'AVANT-GARDE TCHÈQUE.

Pour les architectes de l'avant-garde naissante, attentifs aux exploits techniques, le gratte-ciel est *"l'architecture typiquement moderne car atteindre le but utilitaire par les moyens techniques les plus performants est, et restera, le principe fondamental de la nouvelle architecture."* Sous cet aspect, *"l'Amérique, pays de la nouvelle beauté"*, est présentée dans la revue "ZIVOT en 1922.

En même temps, un autre architecte de l'avant-garde, B. FEUERSTEIN, s'intéresse à l'Amérique ; en 1921, il publie dans la revue "MUSAION", un texte intitulé : "Frank Lloyd WRIGHT". Son regard, différent de celui de J. KREJCAR dans ZIVOT, est doublement important : il désigne l'importance de F. L. WRIGHT pour la modernité architecturale, et il le compare à Otto WAGNER, qui est alors considéré comme l'un des plus importants fondateurs de l'architecture moderne.

"L'architecture de F.L. WRIGHT diffère de l'idée que l'on a en Europe du processus architectural. Sa conception laisse penser à la conception des voitures et des wagons, dominée toutefois par l'esprit artistique. Les constructions de F.L. WRIGHT sont un ensemble parfaitement organisé. Il domine mieux les problèmes que O. WAGNER. Dans les réalisations viennoises, les trois éléments du programme de O. WAGNER - matériaux, construction, poésie - ne semblent pas constituer une unité conceptuelle comme les oeuvres de F.L. WRIGHT."

Par ailleurs, B. FEUERSTEIN sera un des rares architectes tchèques à avoir séjourné en Amérique ; il s'y rendra en 1928, pour 6 mois, alors qu'il est domicilié au Japon, où il travaille avec A. RAYMOND, un des collaborateurs de F.L. WRIGHT.

Pour TEIGE :

"L'Amérique est le pays d'un seul avenir, alors que l'Union Soviétique est le pays de plusieurs avenir."

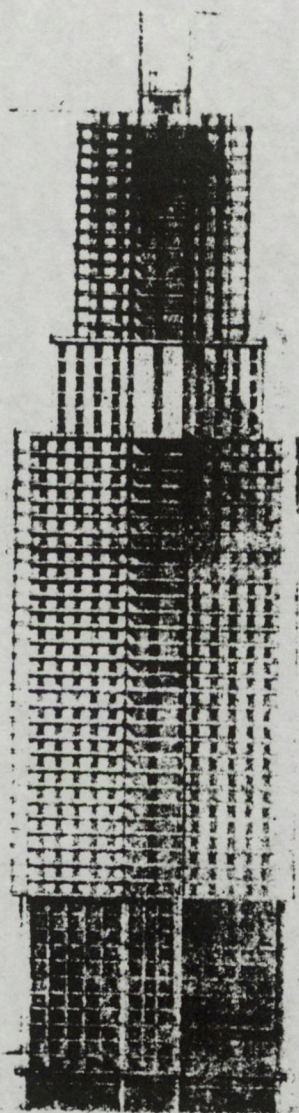
Ecartée du débat pour des raisons idéologiques, l'Amérique, symbole du capitalisme, suscite toutefois l'intérêt. En effet, STAVBA signale les dernières nouveautés techniques outre-Atlantique, mais aussi les auteurs étrangers, dont les oeuvres présentent une analyse de la situation américaine.

On ne s'étonne donc pas de voir que l'efficacité d'une technique d'un niveau plus élevé qu'en Europe, compte dans la conception d'une architecture utilitaire et fonctionnelle, prônée par ceux qui, comme le dit K. TEIGE, sont persuadés *"que le problème de l'habitat minimum est à résoudre par des moyens identiques à ceux utilisés par Ford pour produire la voiture, c'est-à-dire la standardisation, la rationalisation."*

L'exemple le plus pertinent est fourni par l'architecture de V. KARFIK, revenu d'Amérique à LLIN, ville de la chaussure BATA.

A l'égard de la théorie fonctionnaliste de K. TEIGE, une distinction s'opère : la conception de V. KARFIK, mais aussi des autres architectes, respecte peu le facteur idéologique subersif impliqué dans la base théorique de l'architecture d'avant-garde. Ainsi, l'Amérique continue à être

le pays de la modernité pour certains architectes, sans constituer pour autant un véritable pôle d'intérêt.



B. FEUERSTEIN:Gratte-ciel, 1923

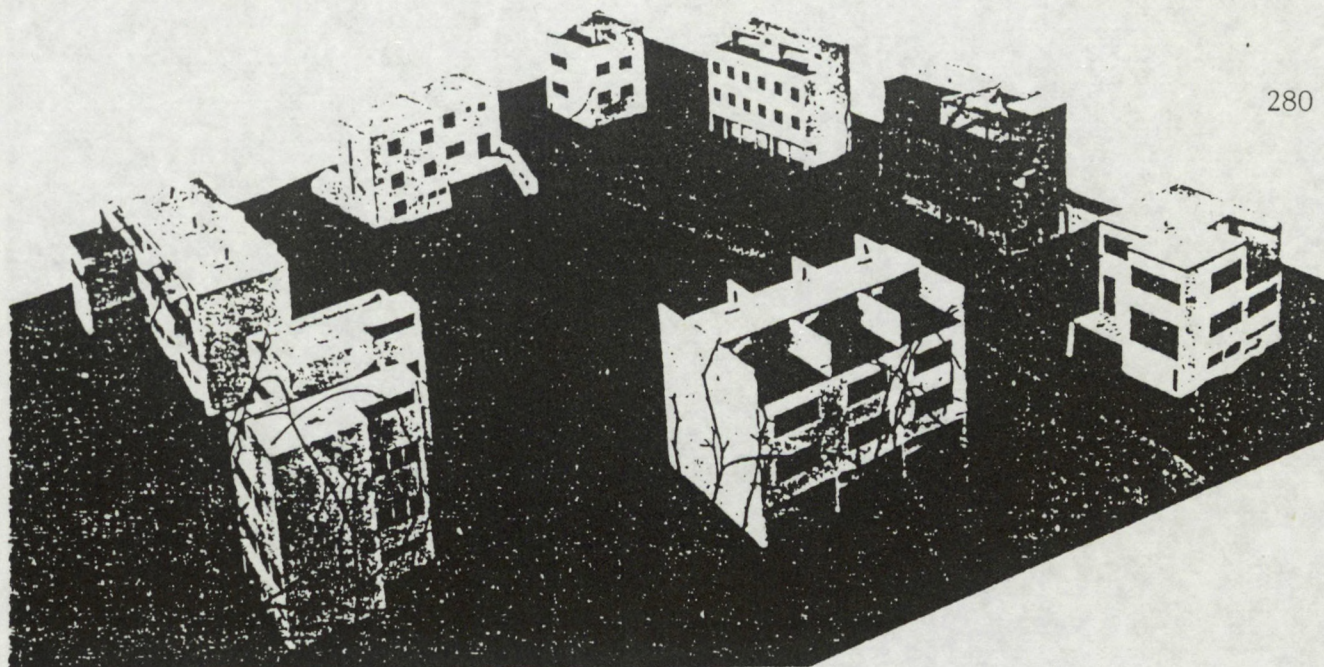
7. « Nový Dům » (la maison nouvelle) Brno 1928

En 1928, à lieu à Brno, la réalisation d'un ensemble de 16 maisons individuelles, connu sous le nom de "NOVY DUM" (la maison nouvelle). Cette action est la première manifestation de l'architecture nouvelle. Insérée dans l'exposition intitulée "SOUDOBA KULTÚRA" (la culture contemporaine), elle s'inscrit dans un cadre plus large.

Si les architectes invités ne sont que des architectes de Brno (1), il n'en demeure pas moins que cette opération a beaucoup d'importance ; la revue STAVBA lui consacre 2 numéros.

Le rôle social donné à la nouvelle architecture exige que l'action réponde doublement à la notion de l'habitat économique définie d'une part par la théorie de l'avant-garde et d'autre part, par la politique de l'habitat social mise en place par le gouvernement. (5)

Paradoxalement, le commentaire de STAVBA (2) dénonce le coût élevé de la plupart des maisons, l'idée du prix égalitaire des maisons étant abandonnée dès la conception.



Fuchs
1, 2, 3

Štěpánek
4, 5

Wiesner
15, 16

Spíšek
14

Víšek
13, 12
Grunt
6, 7, 8

Putna Foltýn
11 10

Kroha
9

Colonie „Nový dům“ v Brně — „Cité nouvelle“ à Brno — Siedlung „Neues Haus“ in Brno

L'exposition de WEISENHOF-STUTTGART fournit la référence aux concepteurs de l'exposition. "La mission de l'architecture ne repose pas seulement sur le travail à la commande, elle consiste aussi à rechercher des nouvelles voies." (3) Cette phrase écrite par K. TEIGE au sujet de l'exposition de 1927 à Stuttgart, renvoie au programme de l'action de Brno. Les maisons individuelles de Brno donnent le meilleur exemple de l'application des concepts élaborés au cours des années 20, réalisés à l'époque charnière, précédant la crise économique et la phase de recherches portant exclusivement sur l'habitat collectif, tout au moins sur le plan théorique. Ceci est important du point de vue de l'histoire car ces concepts évoquent la complexité des rapports entre la théorie et la pratique. (4)

Une double volonté se manifeste lors de cette exposition : imposer une nouvelle façon de concevoir l'habitat et utiliser de nouvelles techniques de construction. A cette mise au point théorique, s'ajoute l'effort d'une nouvelle esthétique qui s'affirme lors de la pratique.

MISE À L'ÉPREUVE DU RAPPORT "THÉORIE PRATIQUE"

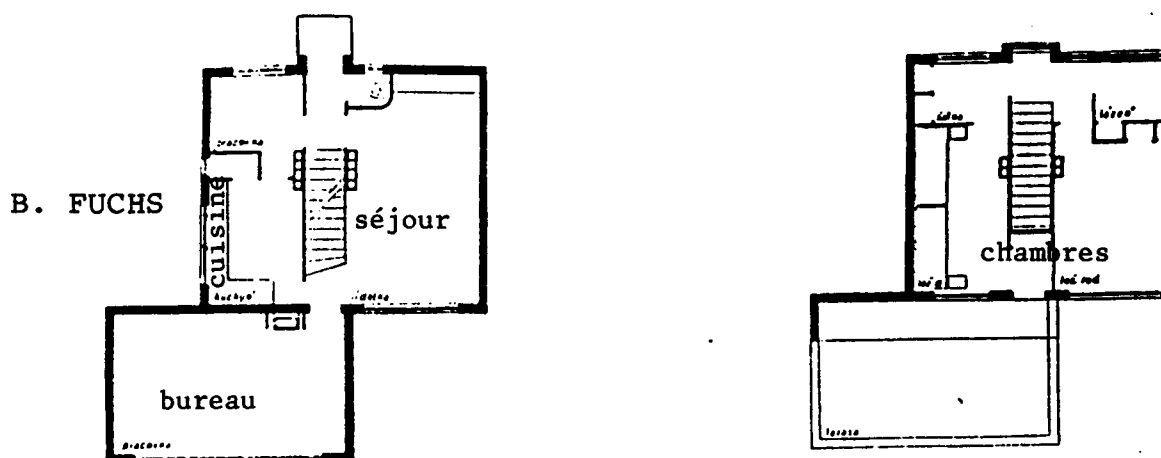
"Cette action est le moyen le plus efficace de propager les tendances nouvelles de l'habitat car les maisons construites pour l'exposition seront habités.", proclame O. STARY dans STAVBA (6).

L'idée de la réforme architecturale, sociale, technologique est mise en évidence.

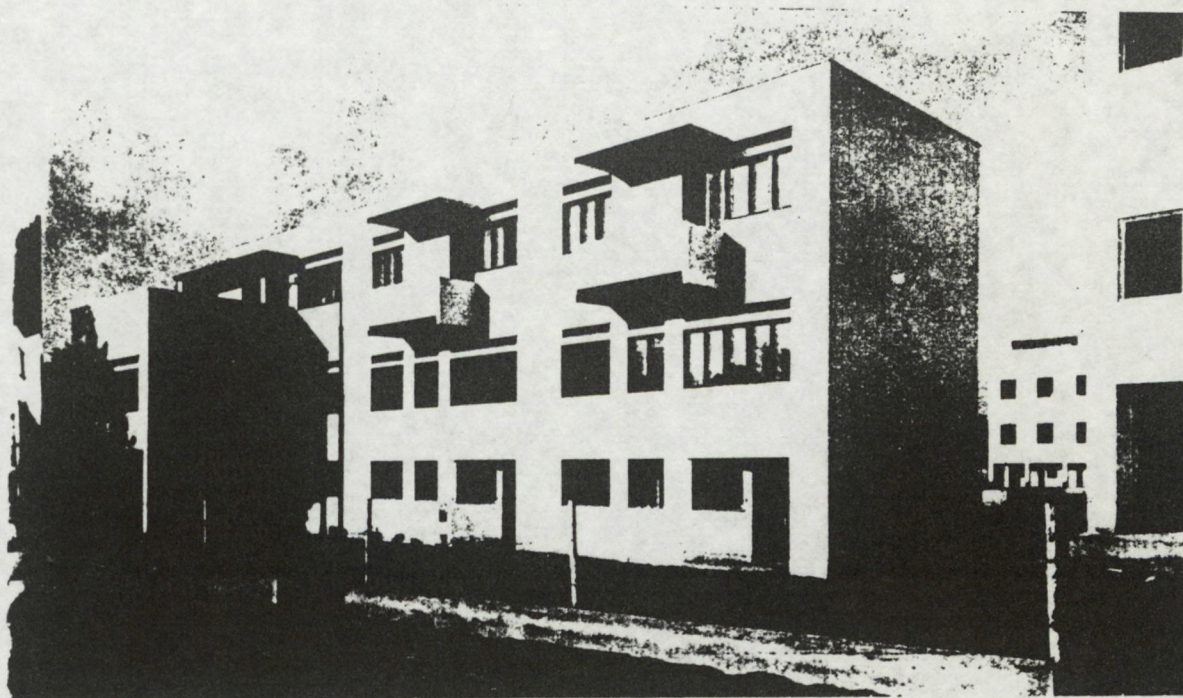
- par la nouvelle organisation de l'espace

"Le système vertical est aujourd'hui le seul acceptable car il permet de séparer l'espace en parties nocturne et diurne comme les conditions de vie l'exigent." écrit O. STARY

au sujet de la maison nouvelle. Ce système nouveau, la disposition de l'espace de la maison familiale à plusieurs niveaux est avancée par Jan KOTERA dans le projet de sa propre villa (1910) Toutefois, dans les années 20, la majorité des maisons individuelles est conçue sur un seul niveau. L'introduction presque systématique de l'espace à deux - ou plusieurs - niveaux est significative de la volonté de séparer les fonctions. Ceci en accord avec la théorie.

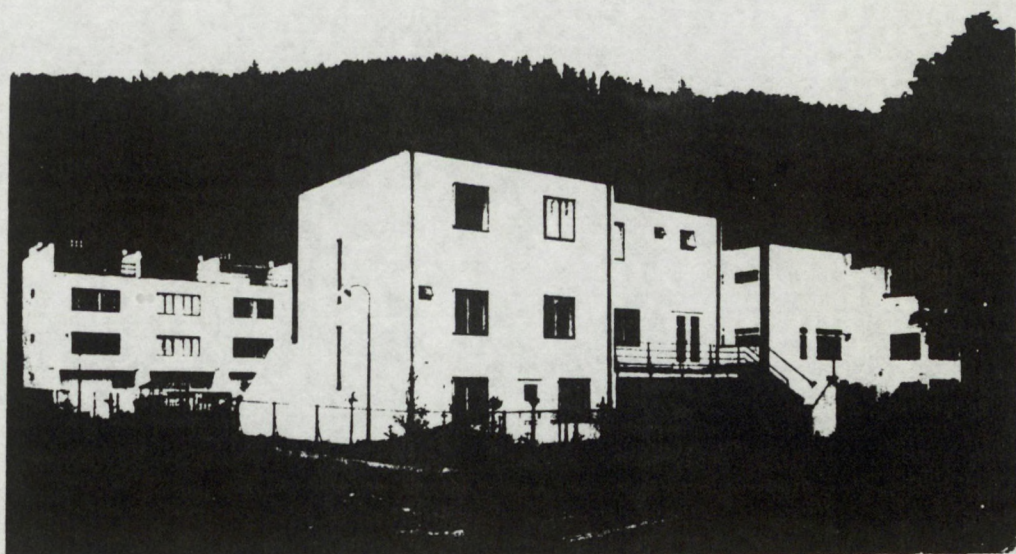


L'escalier reliant les deux niveaux est alors le centre d'intérêt des architectes. Sans équivoque, la nouvelle organisation de l'espace affirme aussi l'effort de



Bohuslav Fuchs, Rodinné domy (z kolonie „Nový dům“), 1927—1928, Žabovřesky, Petřvaldská ulice

- 55 1. Jan Višek, Rodinné domy (z kolonie „Nový dům“), 1927—1928,
 2. (uprostřed) Miroslav Putna a Hugo Foltýn, Rodinné domy (z kolonie „Nový dům“), 1927—1928,
 3. (vpravo) Jiří Kroha, Rodinný dům (z kolonie „Nový dům“), 1927—1928, Žabovřesky, ulice Bráfova—Drnovická—Petř



renouvellement de la perception de l'espace habitable. On reprend l'idée de Le Corbusier, prônée dans sa maison de Stuttgart : le séjour à deux niveaux, la chambre à coucher sur la galerie. A Brno, l'exemple le plus frappant est la maison de H. FOLTÝN. Trop soucieux de la nouveauté, sa disposition relève du formalisme :

"Les accès aux pièces sont difficiles ; leur éclairage insuffisant, la "niche à dormir" située comme chez Le Corbusier sur la galerie, est peu confortable, sans oublier que le poteau situé devant la porte gêne." (8) constate O. STARÝ.

La séparation de fonctions implique alors une organisation : une partie diurne - le grand séjour, la cuisine laboratoire -, et une partie nocturne - les chambres individuelles. Celles-ci sont petites ; leurs dimensions sont très étudiées. On peut penser que, à Brno, on cherche à tester le concept de la cellule individuelle, élaboré par la théorie. C'est du moins ce que laisse croire le commentaire que l'on peut lire dans STAVBA.

Toutes les maisons sont construites sur pilotis, avec une toiture en terrasse. L'utilisation des pilotis est justifiée doublement : la mauvaise qualité du terrain (présence de nappes d'eau souterraines), et par le souci de la modernité dont Le Corbusier est un exemple illustre. La remarque de O. STARÝ est particulièrement révélatrice : il s'étonne que certains architectes n'aient pas préconisé l'utilisation de la toiture plate en terrasse habitable. Les principes prônés par Le Corbusier fournissent les raisons sous-jacentes à cette critique. (9)

Si K. TEIGE démontre le danger d'une architecture-art, en analysant le concept de Le Corbusier, dans la pratique, le souci d'une esthétique de la forme est mise en évidence sans équivoque. L'action de Brno laisse clairement

apparaître cet écart entre la théorie et la pratique.

"Les maisons de Brno sont une architecture expérimentale dont les données d'ordre stylistique l'emportent encore trop."

écrit J.E. KOULA. (10)

Le souci de l'économie, marquant les formulations théoriques, induit un certain type d'éléments dans la pratique. Dans un premier temps, les architectes emploient des portes de mêmes dimensions pour toute la maison ; toutefois, les formats de fenêtres varient, en particulier selon l'idée de composition de la façade. Seul Jan VÍŠEK utilise, pour des raisons d'économie, systématiquement la même forme de fenêtres. Mais ceci, "En sacrifiant l'aspect de la façade" (11), conclut O. STARÝ. Par sa conception, J. VÍŠEK, d'ailleurs ami de A. LOOS, donne le sens à la notion d'économie en se ralliant à l'idée d'architecture utilitaire de A. LOOS.

La volonté de réformer impose la recherche des nouveaux moyens de réalisation ; ils sont encore peu développés dans la pratique.

"Les architectes devraient se pencher plus sur le problème du détail constructif, s'ils veulent éviter que l'architecture nouvelle se limite à l'esthétique, ce qui conduira vers l'impasse. Le rôle de l'architecture deviendra alors un geste vidé de sens. (12)

Les conséquences d'une mise en rapport de l'architecture avec la technique sont alors étudiées. (13)

- par la nouvelle technique : les nouveaux principes de construction sont expérimentés à Brno. L'application du

plan libre conduit vers la façade libre. La méthode prônée à Brno est l'ossature en béton armé avec remplissage de briques creuses. Seule la maison de J. SYRISTE est construite d'après des méthodes traditionnelles : les murs porteurs en briques. La théorie s'efforce de démontrer que l'utilisation de la technique moderne - le préfabriqué répond au souci d'économie ; elle prétend que :

"le progrès technique a libéré l'architecture des limites créées par les méthodes artisanales. Construire en béton armé, c'est réaliser des grands espaces, changer la nature de la construction. Une liberté qui exige la recherche de dimensions standard à la mesure de l'homme." (14)

Ceci fut entrepris en partie à Brno.

- par l'approche du problème de l'habitat social : la maison individuelle est l'habitation majoritaire en Tchécoslovaquie entre les deux guerres, et la politique de l'habitat social, en 1928, opère dans ce sens. Le questionnement qui existe à Brno sur le rôle social de l'architecture à travers la maison individuelle est logique. En mettant à l'épreuve la problématique de la maison individuelle les architectes s'écartent de la référence utopique de la théorie. Changer le mode d'habitation, comme le veut l'avant-garde, c'est aussi tenir compte de données sociologiques.

"Il faut expérimenter avant de construire un habitat social en grand nombre." (15), suggère O. STARÝ, en s'adressant au public. Expérimenter, c'est donner son sens au terme "avant-garde".

"C'est un risque économique et social que d'entreprendre la construction d'un ensemble d'habitations sans une préparation et une expérimentation suffisantes... Cette action

aura mérité plus d'attention de la part des spécialistes. Elle a été une expérience intéressante et une de ces initiatives rares reflétant la complexité de l'habitat, ses problèmes économiques et esthétiques. Une action pareille devrait être reprise sous une forme plus travaillée afin de montrer aux pouvoirs publics et aux décideurs quelle est leur part de la responsabilité car la construction d'habitations sociales exige l'application de longues recherches. (16)

Si les architectes tentent d'attirer l'attention des pouvoirs publics, toutefois, il démentèlent aussi le conservatisme du client.

Avant 1928, la notion d'habitations sociales était encore mal définie, car la surface de logement subventionné était de 80 m². Ces conditions intéressent plus les couches moyennes, les ouvriers ne possédant pas les revenus nécessaires pour financer la construction. Or, cette donnée sociologique s'avère importante. Penser l'habitat social dans ce contexte, c'est concevoir la maison individuelle des couches moyennes. Pour définir la nouvelle disposition spatiale, il faut en tenir compte. D'où de nombreuses opérations relevant du tâtonnement d'ordre sociologique : "la femme travaillera-t-elle ?" est la question la plus importante. Si la théorie préconise l'homme et la femme comme deux individus à égalité sur le plan du travail, les projets s'écartent peu du schéma usuel de la maison que l'on trouve chez les couches moyennes de la population : la femme au foyer dispose alors d'une grande cuisine, et la plupart des maisons sont équipées de chambre de bonnes.

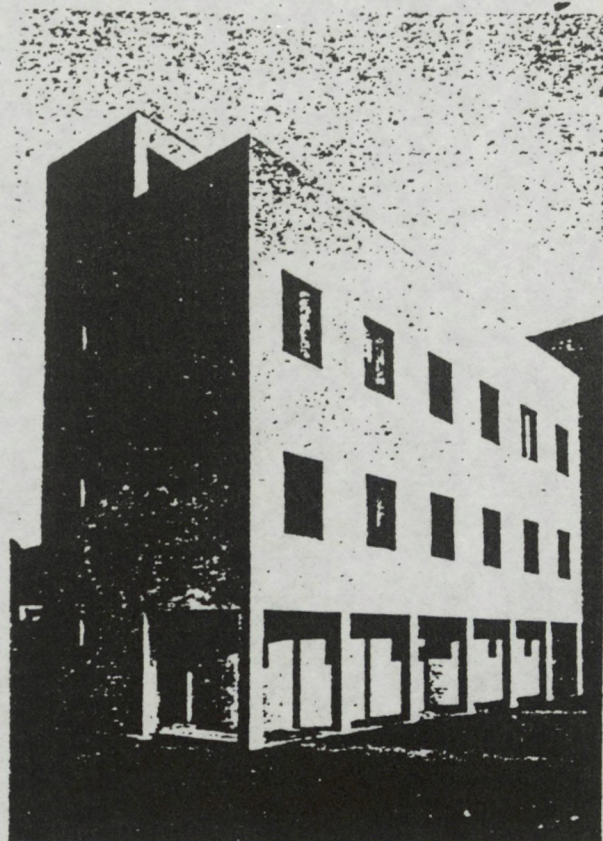
"Il y a des maisons très économiques - pour exemples, O. STARÝ (17) cite les maisons des architectes GRUNT, VIŠEK, FUCHS, ŠYRIŠTE - mais aussi des solutions de luxe presque frivole."

Si les architectes font souvent des concessions sur le plan économique, le rôle social semble occulté. Par contre, la nouveauté du langage est affirmée avec force. Il est donc compréhensible que, pour le client de la maison individuelle, l'architecture moderne est assimilée à l'architecture extravagante et alors inévitablement chère. Peu soucieux de renouveau formel, le client appartenant aux couches moyennes de la société, cherche du social, de l'économique. Son modèle architectural est la villa de la grande bourgeoisie de début du siècle, et souvent l'idée de prestige supplante l'idée de confort ; le salon de dimensions souvent exigües domine par son rôle de représentation l'organisation de la maison.

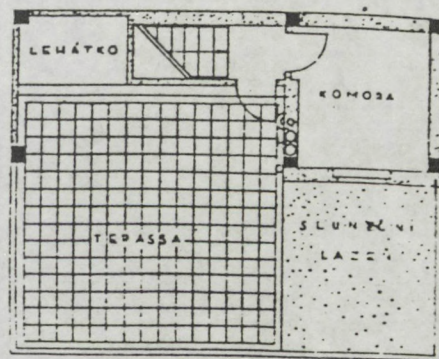
Enfin, pour échapper aux dépenses inutiles, le client persiste à préférer les méthodes de construction traditionnelles :

"Notre client (membre de coopérative) ne tient pas à avoir la fenêtre en longueur, ce qui l'empêcherait d'avoir une armoire dans la pièce ou obligerait de surchauffer en hiver. Il n'aime pas non plus la toiture plate qui n'est pas moins chère que la toiture normale et qui, de plus, refroidit l'air et empêche d'avoir des combles, si indispensables pour la maison familiale..." "Et ainsi de suite pour chaque intervention amenant un changement issu d'un nouveau concept fonctionnaliste." (18)

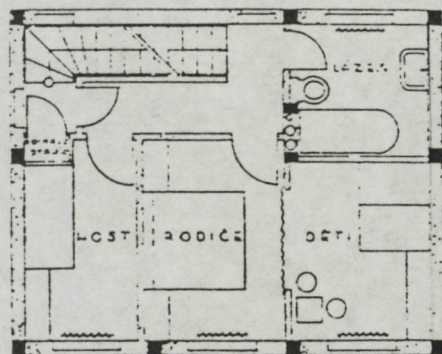
Ce conservatisme , dont les raisons présumées sont économiques, s'avère être l'obstacle principal à la



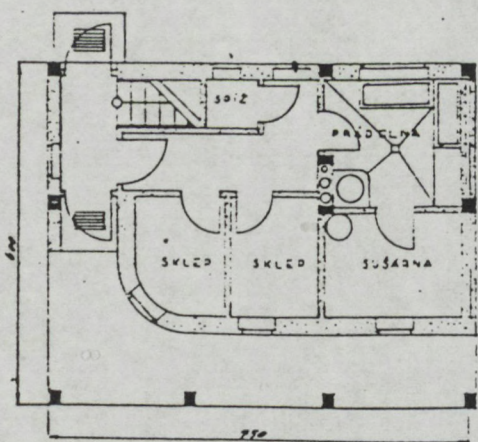
JAN VÍŠEK (12, 13)



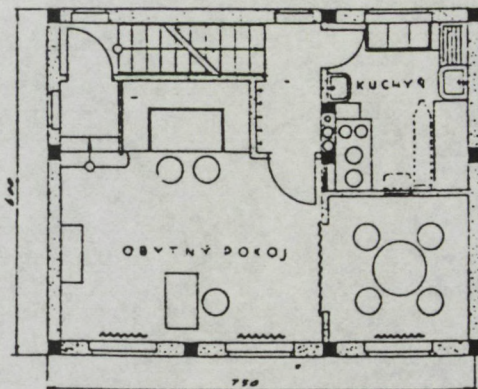
TERASSA



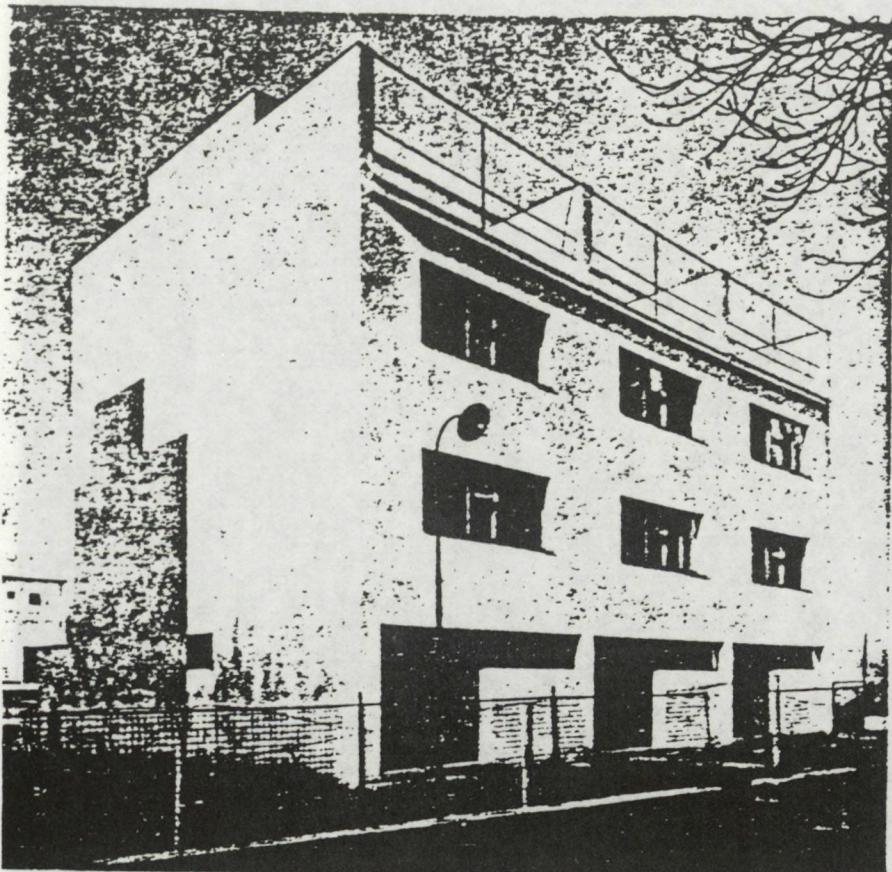
DÁTRO



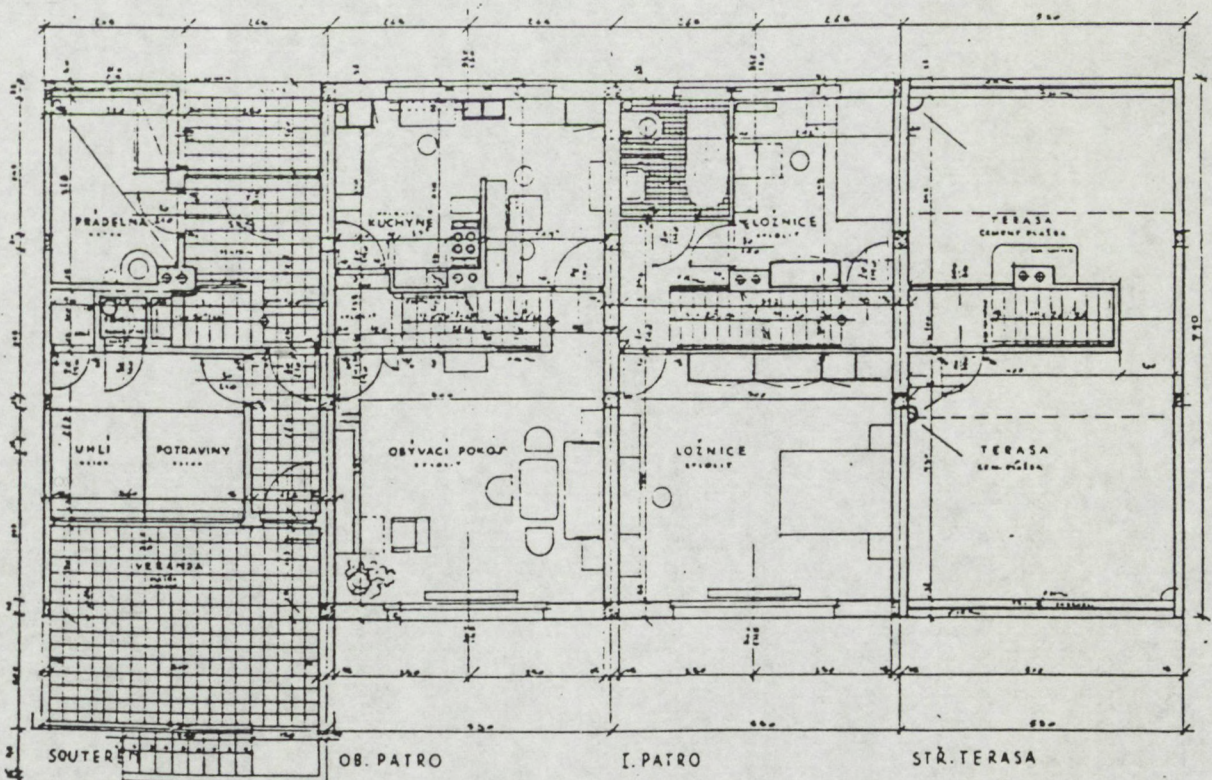
SOUTERAIN



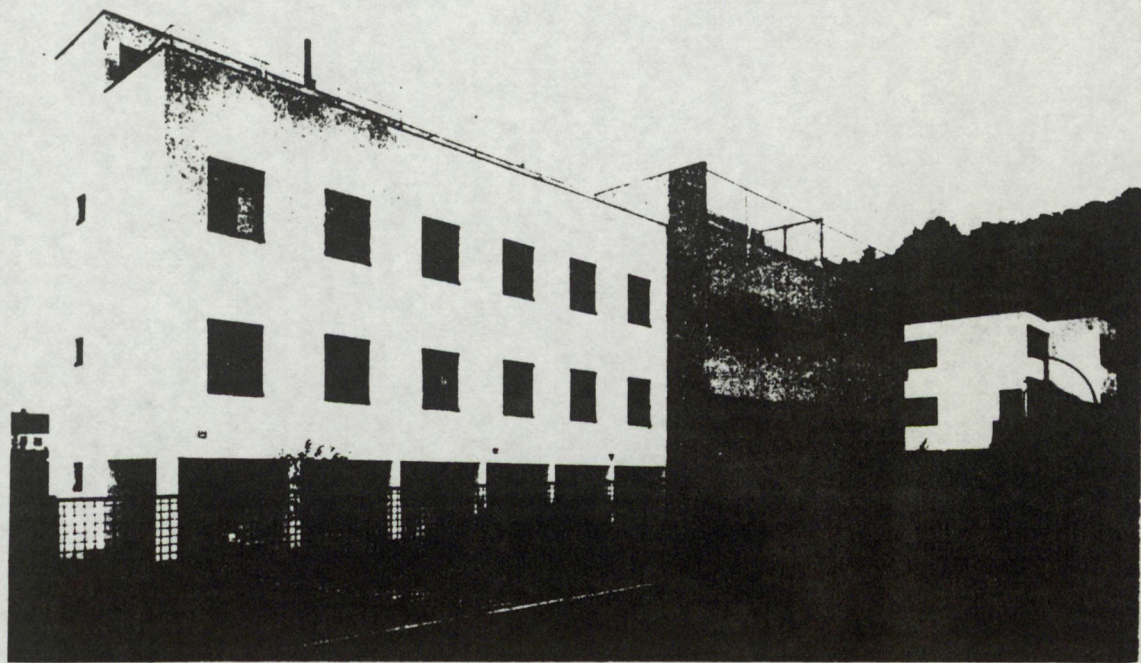
PŘÍZEMÍ



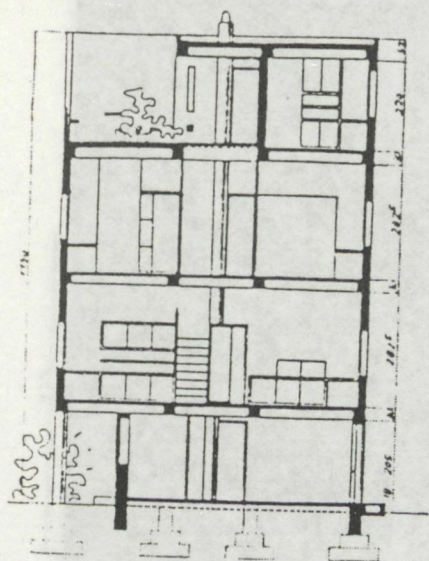
JAROSLAV GRUNT (6, 7, 8)



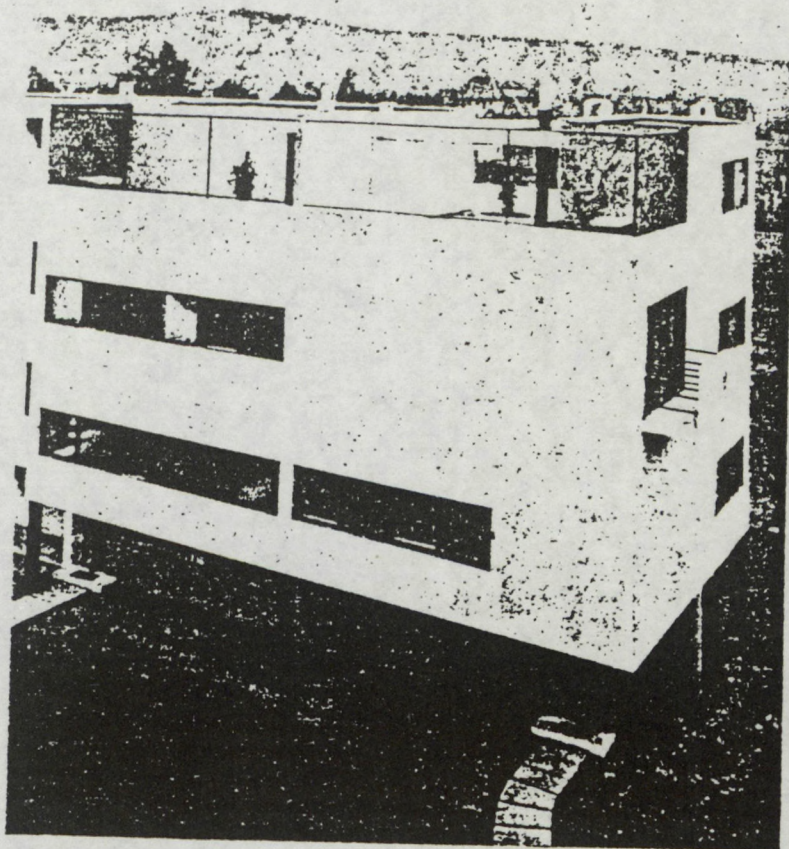
percée de la nouvelle architecture. Il entraîne un décalage important : dès le début des années 30, la maison individuelle est absente de la réflexion théorique, tandis que, dans la pratique, elle est l'exemple le plus significatif de la modernité architecturale.



- 55 1. Jan Višek, Rodinné domy (z kolonie „Nový dům“), 1927—1928.
 2. (uprostřed) Miroslav Putna a Hugo Foltýn, Rodinné domy (z kolonie „Nový dům“), 1927—1928.
 3. (vpravo) Jiří Kroha, Rodinný dům (z kolonie „Nový dům“), 1927—1928, Žabovřesky, ulice Bráfova—Drnovická—Petřvaldská



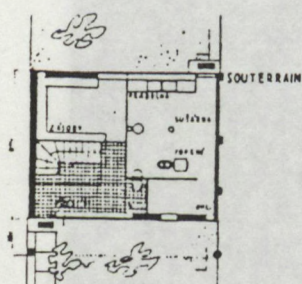
MIROSLAV PUTNA (11)



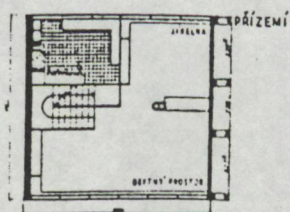
HUGO FOLTÝN (10)
MIROSLAV PUTNA (11)

(11)

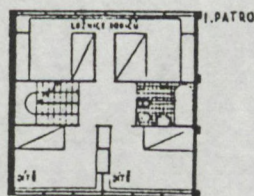
(10)



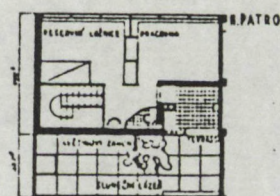
MIROSLAV PUTNA (11)



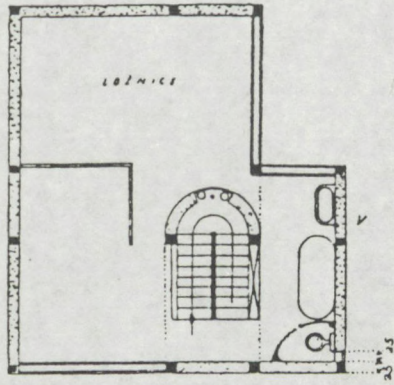
R-d-C



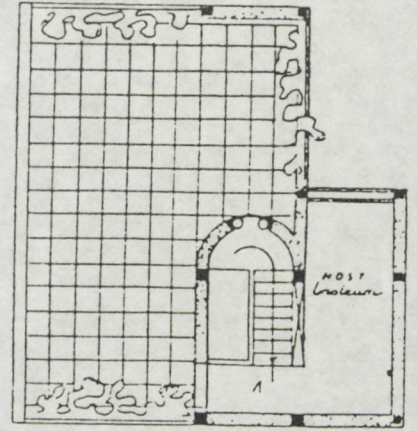
1er étage



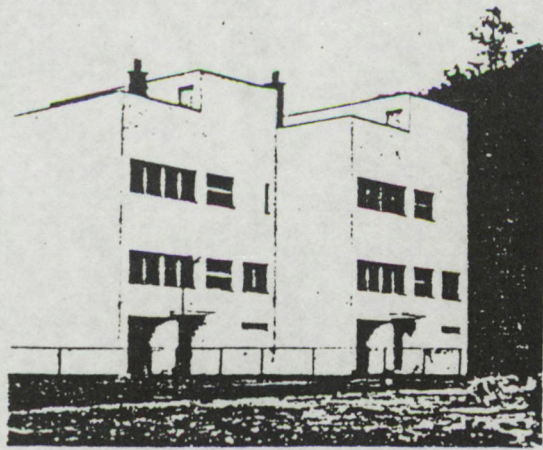
2ème étage



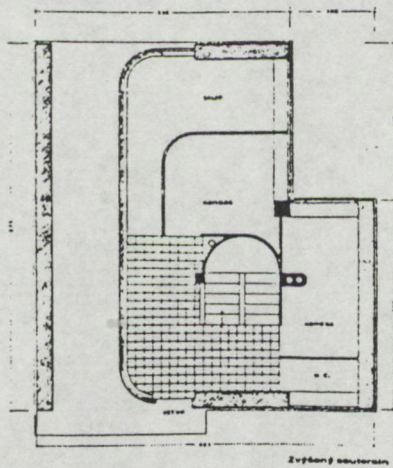
patro



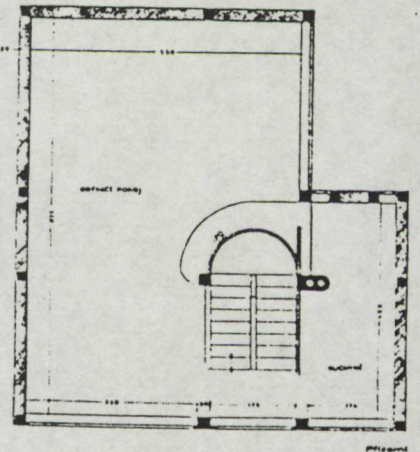
terasa



JOSEF ŠTĚPÁNEK (4.5)



Zbytkový soustava



Přístavba

L'EXPOSITION «DIE WOHNUNG» A STUTTGART

L'exposition „Die Wohnung“ à Stuttgart a des mérites intellectuels, positifs et ceux de propagande pour le développement de l'architecture moderne; elle est une entreprise unique par sa grandeur, sa valeur et son organisation. Le mérite principal appartient à l'organisateur Deutscher Werkbund et à la ville de Stuttgart, qui fit bâtir une colonie d'essai de 53 maisons Am Weissenhof à ses frais section la plus importante de l'exposition. L'importance de l'exposition consiste dans sa préoccupation du problème de la maison d'habitation dans toute sa largeur, ensuite dans ce qu'elle apporta bien des solutions dispositives, constructives, celles d'arrangement des intérieurs et qu'elle offrit aux l'événement de les essayer, de les critiquer; en dehors d'illustres architectes allemands, les architectes hollandais, français, belges et autrichiens furent invités. Des 17 architectes de la colonie le plus grand nombre s'occupèrent de la maison particulière isolée, deux seulement de l'immeuble et deux de la maison de famille en sorte ce qui est à regretter en regard aux actuels besoins sociaux et économiques. Les appartements répondaient aux nécessités des classes moyennes, et exceptionnellement à celles de petites gens. On cherchait la maison type; peu de constructions s'en approchaient; parmi les maisons en série celle de J. J. P. Oud et de Mort Stam, parmi celles de famille citons A. G. Schneck, Walter Gropius, Louis Hilberseimer; quelques unes des solutions, même en tenant compte du terrain incliné, furent individuelles (R. Badin, Dr. R. Döcker et H. Scheroun), on montra la marche à suivre pour résoudre ce problème, en cherchant les moyens et les méthodes des constructions convenant à notre temps. Mais le point de vue économique ne fut pas décisive dans toutes les considérations, quoique on puisse s'y attendre en regard à l'état actuel des choses. MM. Le Corbusier et P. Jeanneret furent les plus radicaux; ils ne résolvaient pas la maison type sur la base actuelle, mais ils cherchaient les rapports intellectuels entre l'homme moderne et sa demeure; ils donnèrent beaucoup d'impulsions dans leur belle maison avant tout des unités plastiques et en même temps humains. De même M. Mies van der Rohe donna une nouvelle impulsion dans ses projets des maisons locatives en créant le plan mobile. Quant aux constructions l'Exposition présenta de nombreux exemples des constructions montées avec la charpente de fer, ainsi que des constructions en bois (Zickzack Bauweise), en béton et en briques de ponce et de scorie, etc. Des toits plats, les plafonds modernes, de différents matériaux d'excellente isolation, des planchers en linoléum. Parmi les fenêtres modernes citons les fenêtres à rabattement et en fer, uniques dans leur genre, qui sont simples mais qui ne conviennent pas au climat. Des portes en bois, à côté des portes remuables et pliables tout à fait précis.

Les intérieurs marquèrent un progrès avant tout par le meuble en fer, chaises, fauteuils, lits (Bauhaus et quelques maisons allemandes); on rencontra aussi souvent le meuble en bois courbé. De belles et pratiques cuisines, des bains. Des terrasses pour des bains solaires. De petites dimensions des pièces (à la réserve de la chambre commune) et des baignoires. L'escalier économique. L'organisateur de la colonie fut l'architecte Mies van der Rohe l'administrateur technique M. Dr. R. Döcker. La section à Gewerbehaus présenta une belle installation uniforme (verre, linoléum, textiles, hall principal). Beaucoup de nouveautés techniques. Des bains, des cabinets et des salles de blanchissage complets. Quelques cuisines exemplaires (cuisine de Stuttgart) présentée grâce à la collaboration du Syndicat des associations féminines; l'arrangement excellent de la cuisine du café-restaurant Mitropa („Stavba“ - Vienne année dernière) fut l'élément de la cuisine de wagon-restaurant les établissements Hinghofer de Prague. L'exposition de plans et des modèles dans les salles d'exposition municipales avait plutôt le caractère de propagande, ce que même le grand nombre des photographies indiquait. Elle apporta un grand ensemble des architectures modernes de l'Allemagne, de la France, de la Belgique, de la Hollande, de l'Amérique, de l'Autriche, de la Russie, de la Suisse, de l'Italie, de la Tchécoslovaquie. Quelques unes des architectures exposées furent trop romantiques et ne convenaient pas à l'intention de cette exposition. Les plans en projections horizontales manquèrent à la plupart des photographies. Bien sûr, l'exposition ne fut pas complète (A. Perret et A. Loos même manquèrent) mais quand même elle passa en revue l'effort magnifique et irrépressible des nations pour le développement de l'architecture de notre époque.

Stavba commente l'action du Werkbund allemand. Deux numéros sont consacrés à la présentation des participants (Stavba VI, pp. 7,35,40-60)

13. Voir en particulier la thématique sur la "fenêtre horizontale" développée au cours du débat organisé au début des années 1930 par le Club des Architectes, publiée dans Stavba I. Les textes essentiels sont ceux de J. E. KOULA et de B. HRUSKA.

Notes

1. L' exposition intitulée "Výstava soudobé kultúry", concerne la recherche scientifique et technique ainsi que l' évolution culturelle. L' impact de cette action est énorme car les visiteurs viennent de toute la République.

2. O. STARÝ dans Stavba VII, N° 7.

3. K. TEIGE dans Stavba VI, p. 114.

4. Les architectes qui participent sont B. FUCHS, J. GRUNT, J. KROHA, H. FOLTYN, M. PUTNA, J. VÍSEK, J. SÝRIŠTE, A. WIESNER, J. ŠTĚPANEK.

5. Voir chapitre XI portant sur les modalités de la politique de l' habitat social prônée par l' Etat tchécoslovaque.

6. Idem ref. 2.

7. Idem ref. 2.

8. Idem ref. 2.

9. Idem ref. 2.

10. J.E. KOULA: "Rodinný dum", Stavba VII, N° 4, p. 49.

11. Idem ref. 2.

12. Idem ref. 2...p. 103.

13. Voir en particulier la thématique sur la "fenêtre horizontale" développée au cours du débat organisé au début des années 1930 par le Club des Architectes, publié dans Stavba X. Les textes essentiels sont ceux de J.E. KOULA et de E. HRUŠKA.

14. Idem ref. 3.

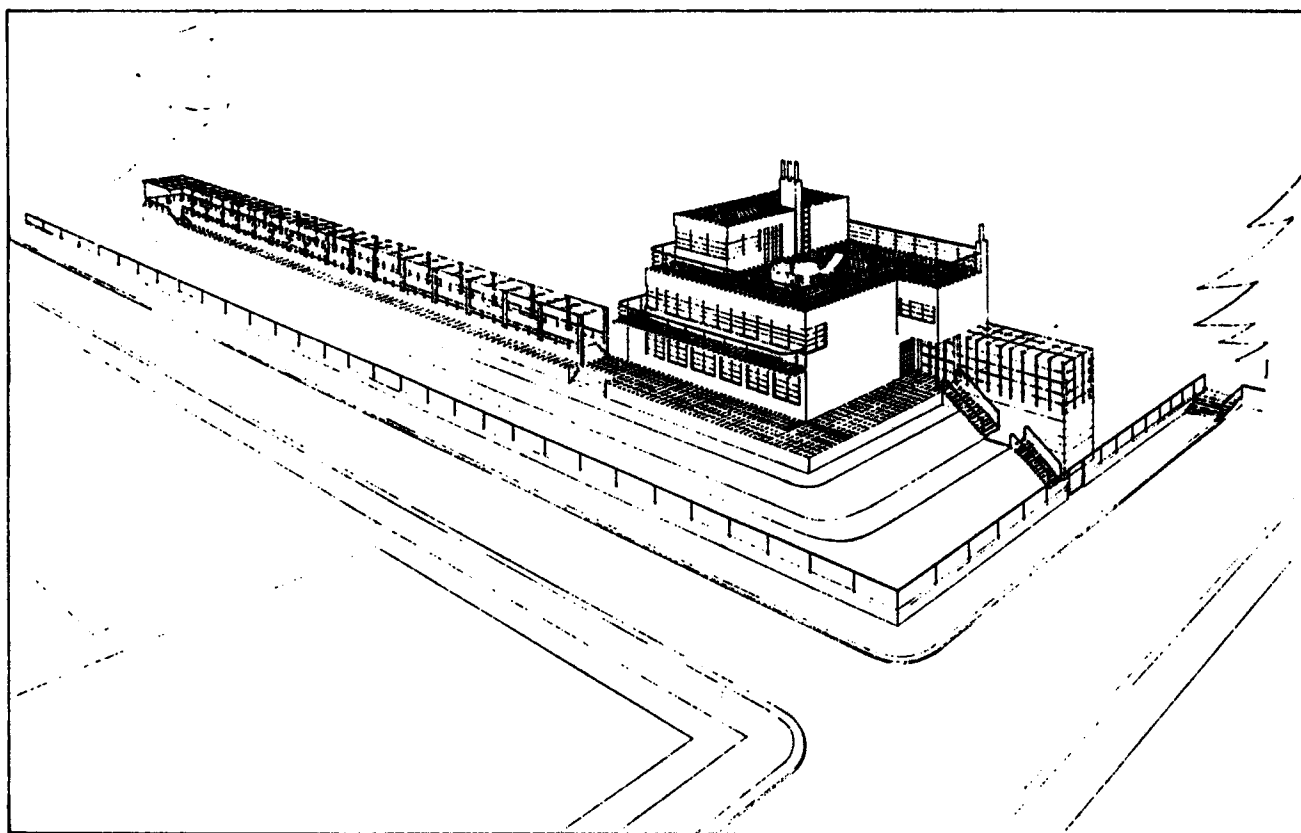
15. Idem ref. 2.

16. Idem ref. 2.

17. Idem ref. 2.

18. J. FREIWALD: "Nase družstevní stavebnictví" (Notre construction coopérativiste), publié dans "ČS. Stavební a bytová družstva", Praha 1935, p. 29.

8. La maison individuelle, un sujet tabou?



Jaromir KREJCAR: Maison de V. VANCURA à Prague, 1923

"LA MAISON INDIVIDUELLE ÉTAIT LE SUJET TABOU"

affirme un des protagonistes de l'avant-garde, Jozef HAVLÍČEK, en introduisant les projets de maisons individuelles dans sa monographie parue en 1964.

Pourtant les principes de la nouvelle architecture : le plan libre, le rapport étroit entre l'intérieur et l'extérieur, la façade libre, la toiture plate, ainsi que l'utilisation de nouveaux matériaux, seront expérimentés pour la première fois dans les projets de maisons individuelles conçus par les architectes de l'avant-garde : J. HAVLÍČEK, B. FUCHS, K. HONZÍK, J. KREJCAR, J.E. KOULA, O. STARÝ, J. VIŠEK.

"Au début des années 20, la conception de la maison individuelle donne lieu à une première analyse définissant des fonctions élémentaires selon la méthode scientifique"

Ceci est, pour K. HONZÍK et ses confrères, une approche déterminante. Ainsi le rôle décisif des nouveaux concepts de maisons individuelles est affirmé à plusieurs reprises dans les commentaires des architectes sur leurs travaux.

Si la théorie fondée sur l'idéologie marxiste lie le problème de l'habitat avec l'idée de la transformation sociale la pratique, elle, est conditionnée tout d'abord par le contexte économique et social, par le mécanisme de la commande. Les raisons de ce décalage entre la théorie et la pratique sont à préciser.

POURQUOI CE DÉCALAGE ?

"La réforme de l'habitat et la réforme urbanistique ne sont pas envisageables sur la base de l'économie individuelle, dont la maison familiale est l'expression. L'évolution progresse inévitablement vers l'habitat collectif, et vers la ville socialiste". (4) écrit E. HRUŠKA.

Ce n'est qu'un exemple de la réflexion qui, pour des raisons idéologiques écarte l'idée de maison individuelle de son cheminement.

Pourtant, les raisons économiques orientent le travail du projet vers la maison individuelle.

"Très tôt, il était évident que le mieux était de travailler pour une intelligentsia progressiste : les journalistes les écrivaient, les peintres, les médecins. Seulement, ces clients bienvenus qui sont souvent devenus des amis, n'avaient de moyens que . pour la construction d'une maison familiale ou pour l'aménagement d'un intérieur." (5)

De plus, le conservatisme des clients potentiels, leur réticence envers l'expérimentation freinent le radicalisme des architectes.

"Les lois ont favorisé la construction de maisons familiales. Cependant, en Tchécoslovaquie, nous ne trouverons pas l'équivalent d'un "Siedlungsbau" de Francfort. A côté des quartiers de villas de luxe, comme Ořešovka et Barrandov; Spokilov, qui est la plus grande action de cité-jardin, est d'une qualité architecturale effrayante. Ces 1 500 maisons sont toutes des constructions atypiques qui vont des petits "nids" à la maison de luxe. De plus, en dehors de l'école, il n'y a pas d'autre équipement collectif. Un scandale architectural et économique qui pour-

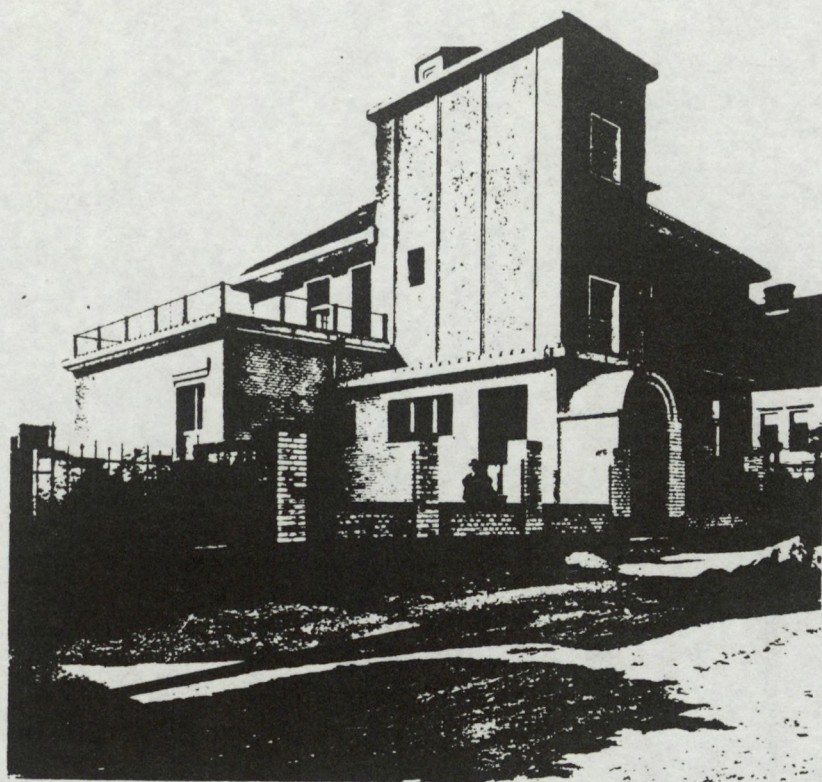
rait discréditer à fond l'idée de cité-jardin propagée naïvement ou démagogiquement." (6)

En 1935, on constate que seulement 10 % des projets d'habitat ont été signés par des architectes. (7)



142, 143. Přestavba Máchovy vily v Bechyni, 1902 -- pohled a půdorys.

Jan KOTERA



Villa à PRAGUE

(Publié dans *Život*)

Vlastní villa v PRAZE

JAN KOTĚRA

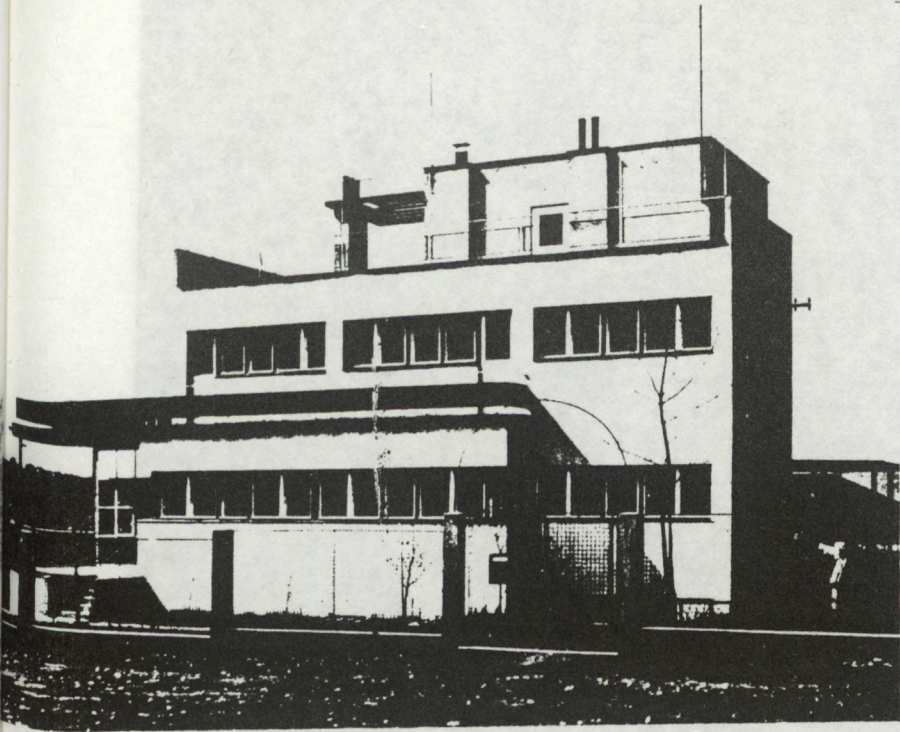
Villa de l'architecte JEAN KOTĚRA (1908-9) à Prague est une des réalisations les plus belles de ce savant et ingénieux artiste, beau constructeur dont l'oeuvre, importante et nombreuse, embrasse les dernières dizaines d'années. Au moment où le purisme, esthétique d'architecture et doctrine saines et constructives qui correspond précisément aux exigences de l'époque moderne et de l'homme d'aujourd'hui, commence à étendre ses racines dans tous les pays civilisés, et au moment où les oeuvres de l'école hollandaise moderne (J. J. P. Oud.) et les oeuvres d'Auguste Perret, Tony Garnier, F. L. Wright, P. Behrens, Le Corbusier-Saunier exercent une influence remarquable, Jean Kotěra, auquel revient le rang d'honneur parmi ces artistes, est d'une importance de premier ordre. Fondateur de l'architecture moderne en Tchécoslovaquie qui rejette aujourd'hui les dangereuses tendances décoratives et se réclame de son bel exemple, Jean Kotěra est considéré par les jeunes architectes comme précurseur des nouvelles tendances constructives d'une simplicité pure et absolue qui n'a pas besoin d'ornements pour être belle, noble, élégante et moderne. Tandis que l'architecture cubiste et secessioniste ressemblait parfois au style baroque, aux édifices japonais et aux curiosités ethnographiques, l'esprit et la forme de l'architecture de Jean Kotěra ont toujours été homogènes avec l'esprit de la vie nouvelle et des formes de la civilisation contemporaine.

(publié dans *Život* II, 1922)

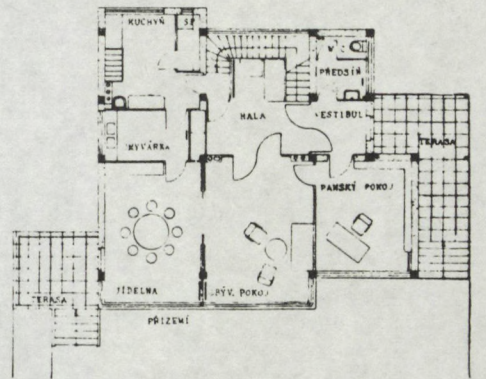
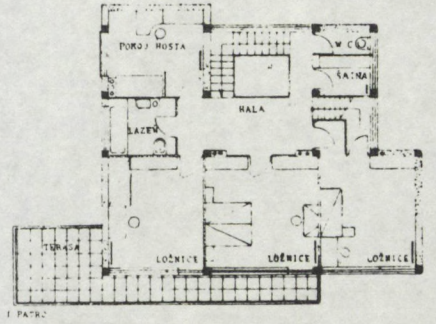
Karel Honzik

Vila dra Langra v Praze - Podolí

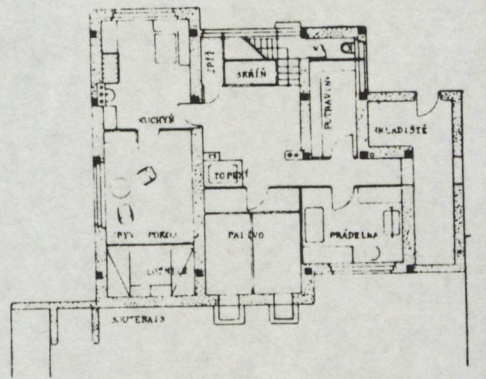
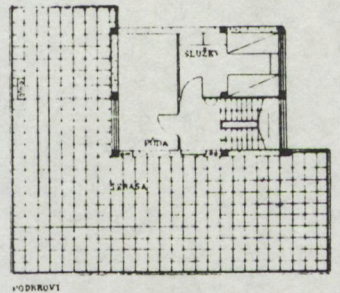
Maison particulière Dr. Langer à Prague - Podoli
Familienhaus des Dr. Langer in Prag - Podoli



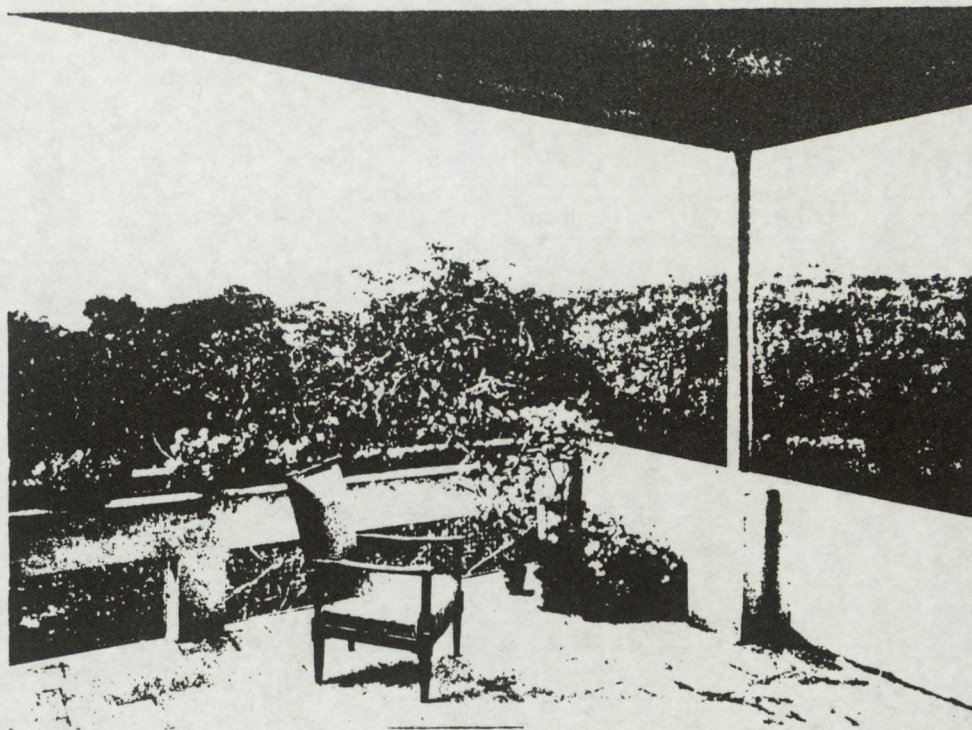
232



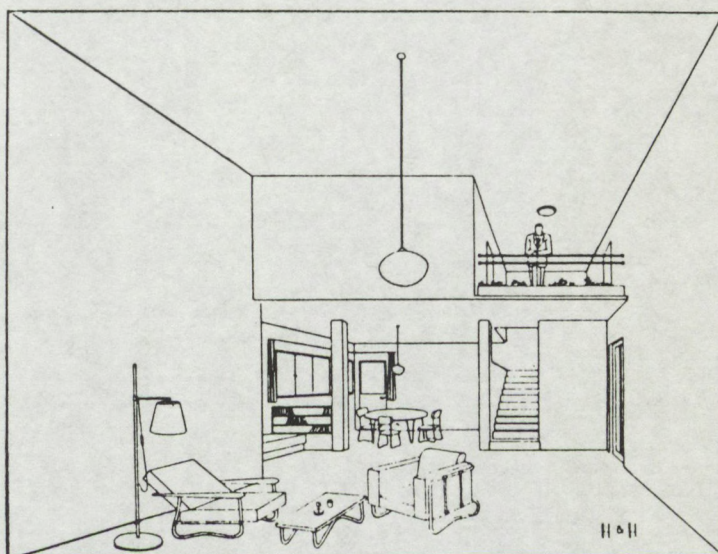
233



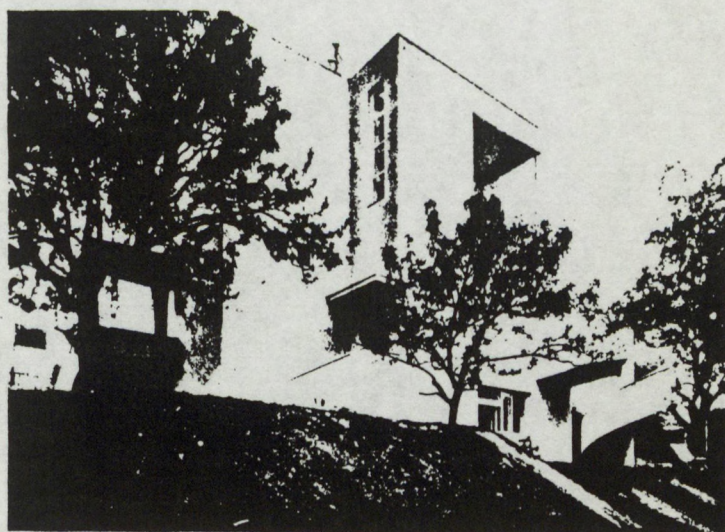
133



234



235

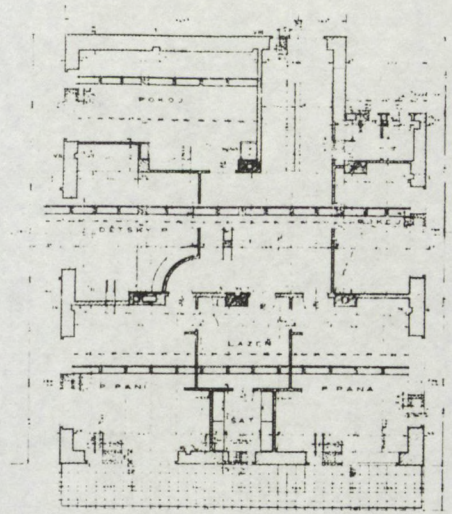
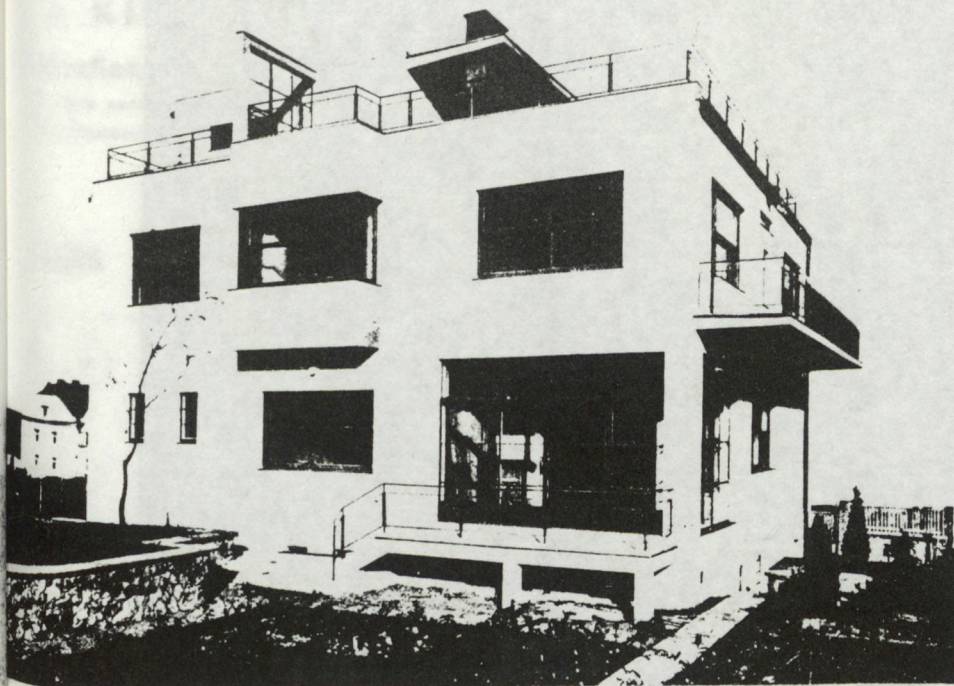


236

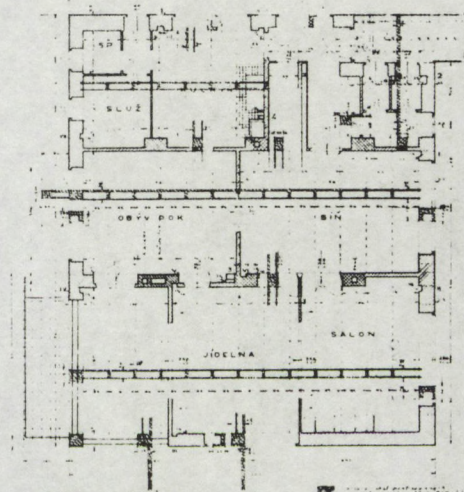
avliček - K. Honzik
 inný dům v Praze na Smíchově
 in particulare a Prague - Smichov
 enhaus in Prag - Smichov

Oldřich Stary: Rodinný dům v Praze-XIX.

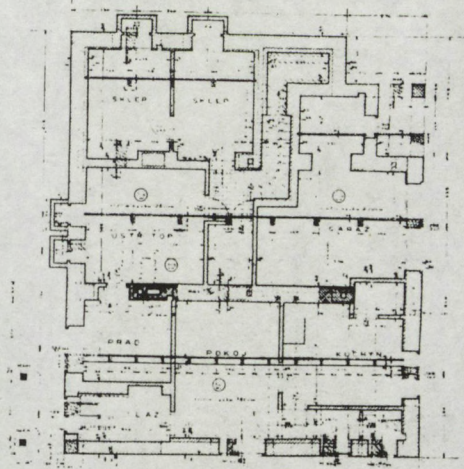
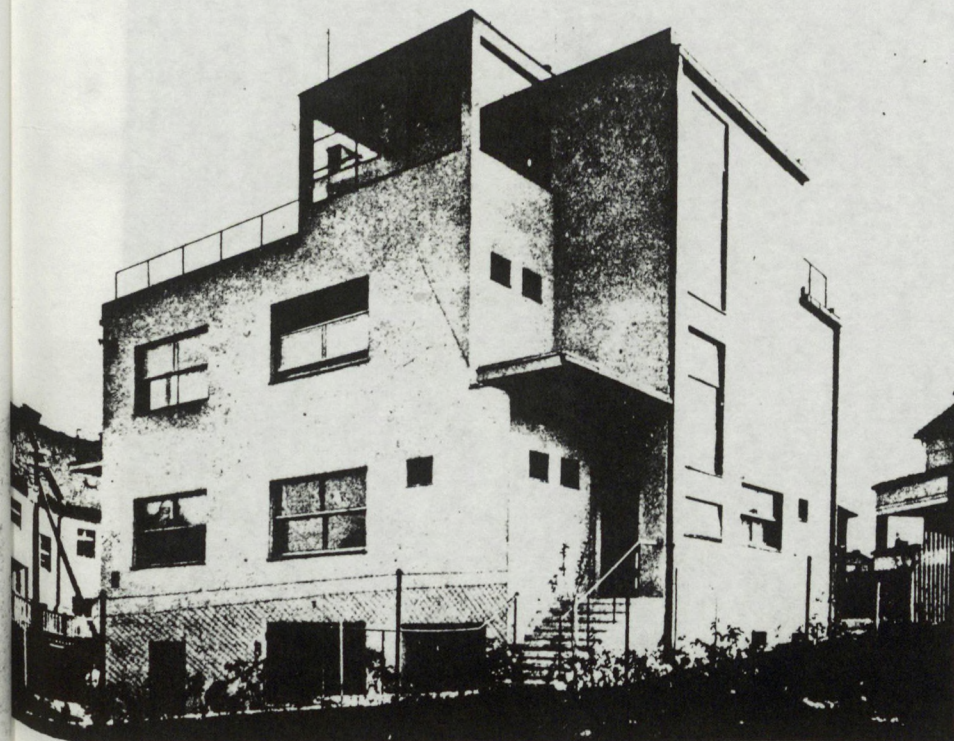
Maison particulière à Prague - XIX
 Familienhaus in Prag - XIX



I PATRO



PŘÍZEMÍ



SOUTERRAIN

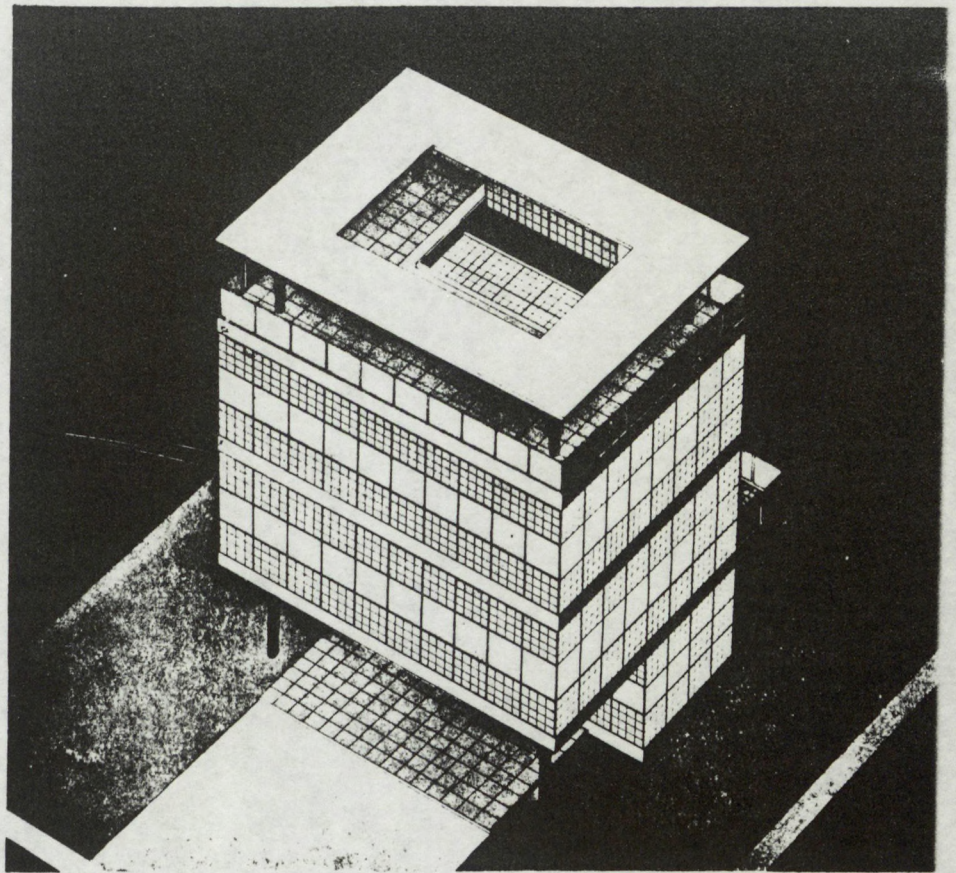
(Publié dans Stavba IX)

**K. Hannauer • J. Hrubý
J. Kitrich**

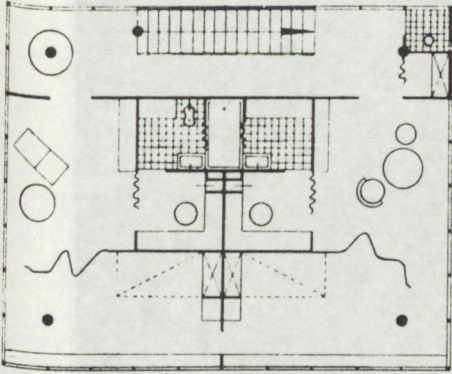
Rodinný dům

Maison particulière
Familienhaus

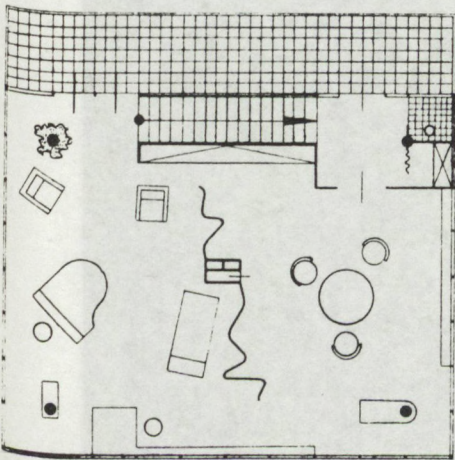
164



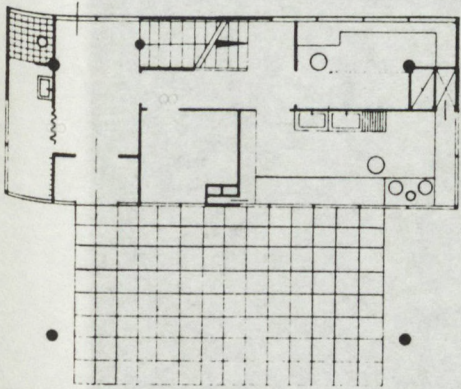
165



II. patro

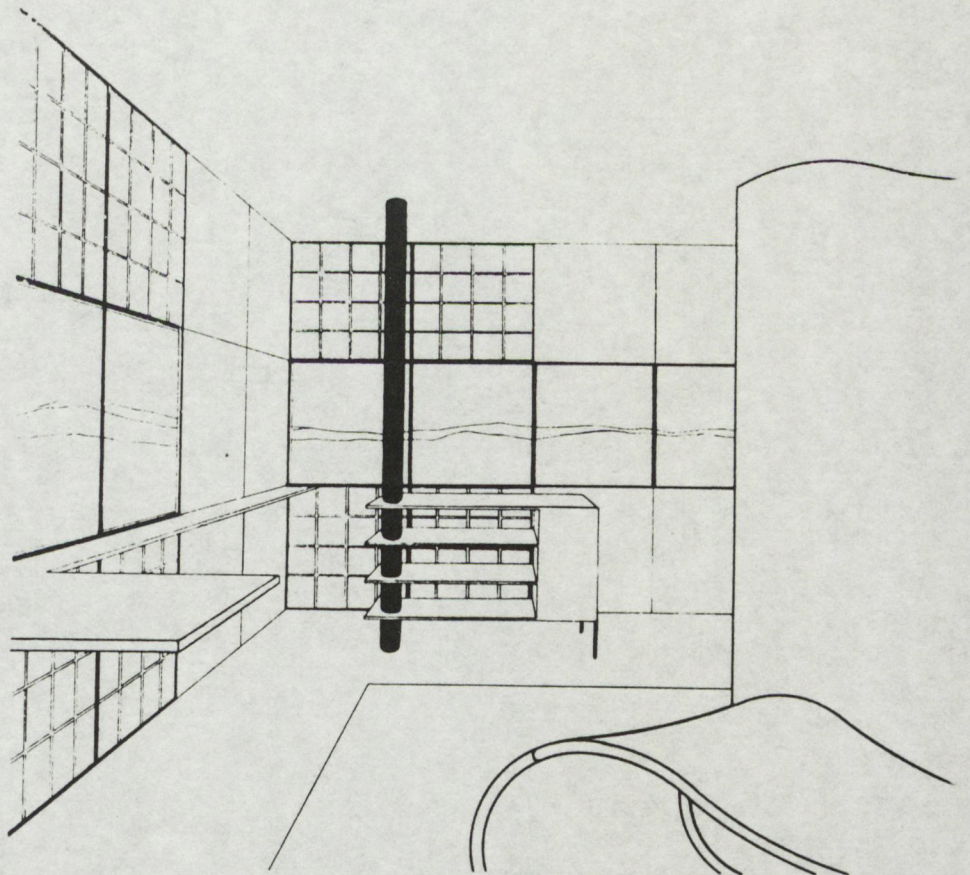


I. patro



přízemí

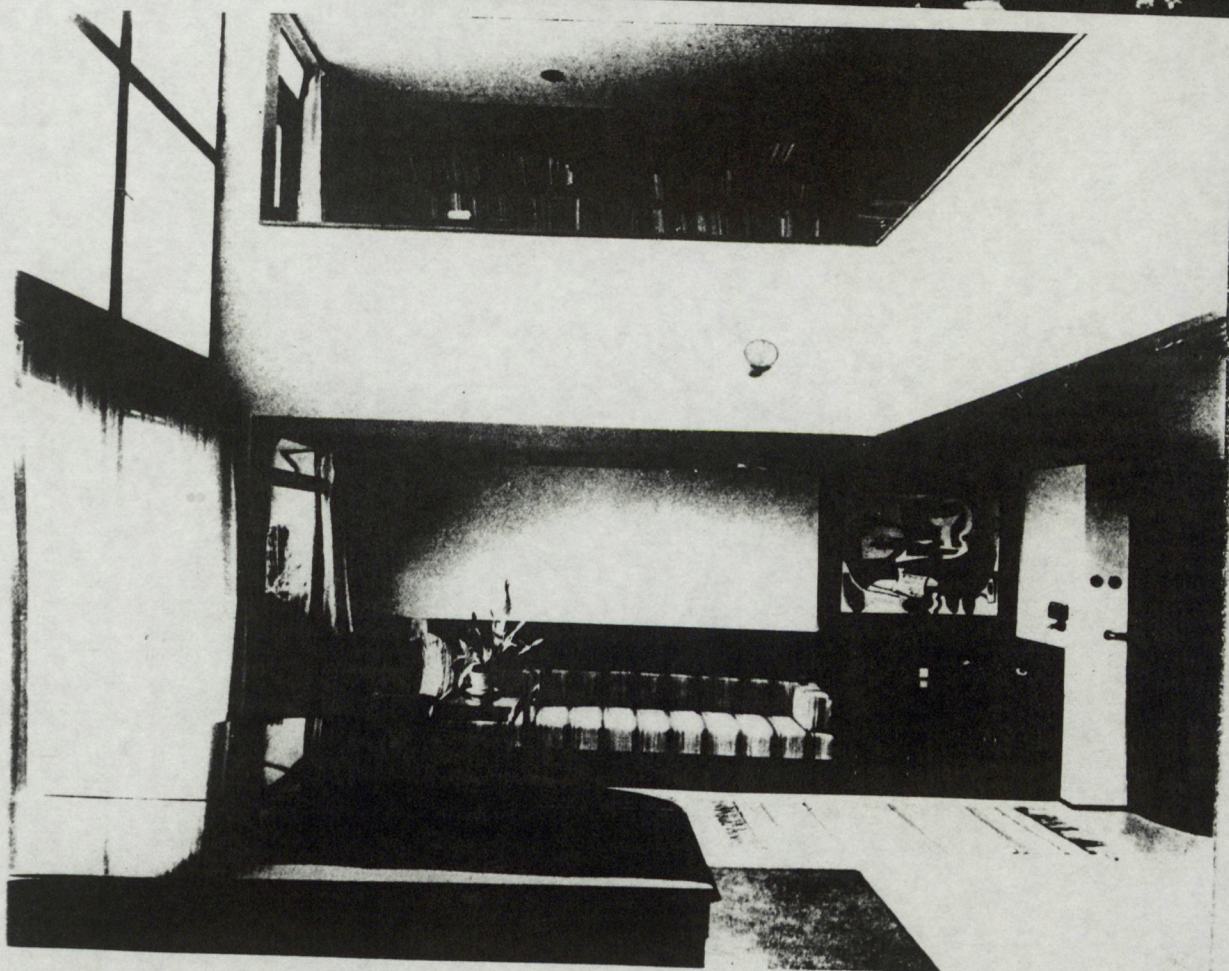
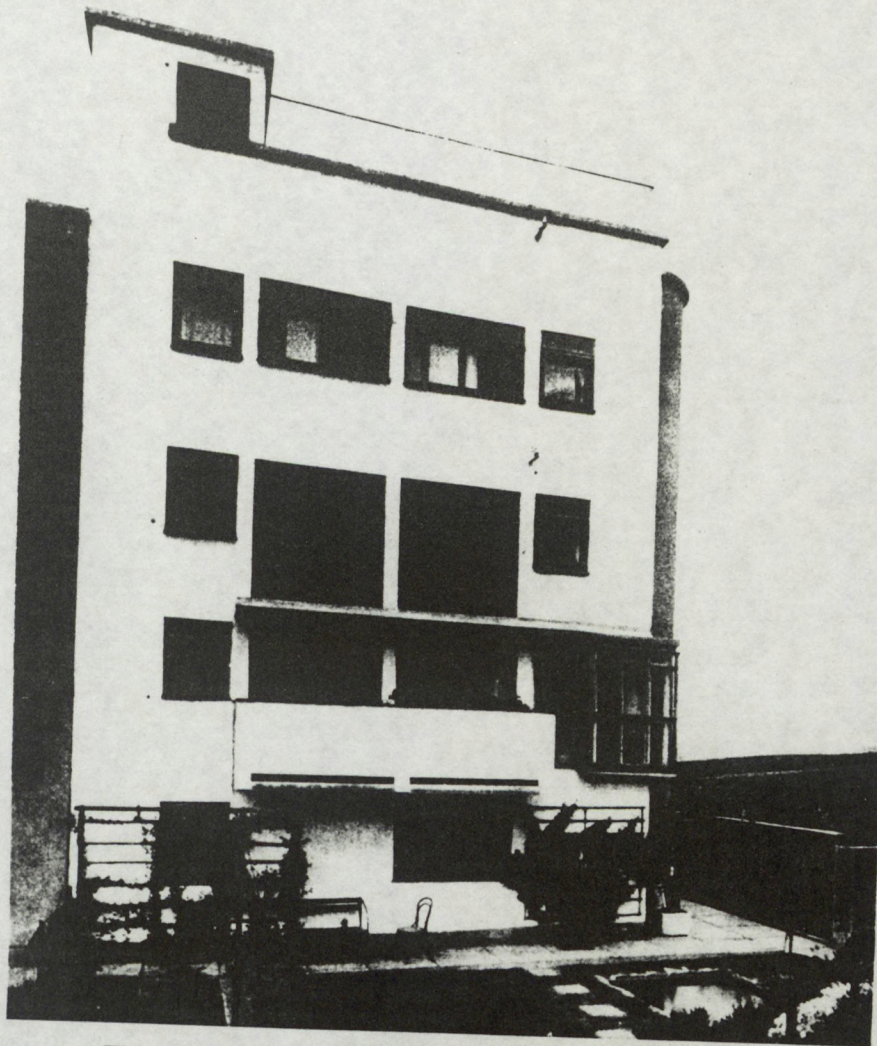
166



(Publié dans Stavba IX)

103

B. FUCHS: Maison de l'
architecte à Brno, 1927



MAISON FAMILIALE : UN TYPE URBAIN ?

L'idée d'une maison familiale date du 19^{ème} siècle. L'évolution typologique de l'habitat est provoquée par l'industrialisation rapide et les transformations sociales. Au milieu du 19^{ème} siècle, le modèle de la villa environnée d'un parc est encore exclusivement représentative de l'habitat individuel urbain. L'avènement de la nouvelle classe sociale bourgeoise suscite des changements de mode de vie qui se répercutent sur l'habitat. Les premières maisons familiales s'implantent à la périphérie des villes ; leur disposition rappelle encore celle des maisons rurales, c'est-à-dire des fermes agricoles avec dépendances.

Sur le plan architectural, c'est Jan KOTĚRA qui fixe le point de départ de la nouvelle conception : le caractère urbain est mis en évidence, les dépendances ont disparu, et la maison ne dispose plus que d'un petit jardin. L'espace intérieur subit des transformations radicales KOTĚRA introduit l'organisation sur deux étages reliés par un excalier situé dans le haut. Inconnu auparavant, ce schéma de la maison anglaise connaît une grande vogue. Les écrits de H. MUTHESIUS, et de M.H. BAILLIE SCOTT (8) contribuent d'une manière importante à l'élaboration d'un nouveau modèle.

La maison familiale étant le type d'habitation favori des couches moyennes. Il est évident que la construction massive des maisons individuelles amène des problèmes urbanistiques.

LA CITÉ-JARDIN

Dans les premières années d'après-guerre, le nombre des habitants des villes industrielles, en particulier Prague, s'accroît. Les raisons en sont l'exode rural et l'arrivée des fonctionnaires de l'Etat nouvellement créé. Les nouveaux quartiers commencent à se développer et ceci dans un schéma urbanistique précis.

L'idée de la cité-jardin est alors la première à susciter un grand intérêt chez les architectes. En 1923, O. UNWIN est invité à Prague, et la revue "STYL" publie le texte de Pavel JANÁK prônant l'idée de la cité-jardin comme une solution aux problèmes urbanistiques de Prague.⁽⁹⁾ Ainsi, le schéma d'aménagement des premières grandes banlieues, OŘECHOVKA, SPORÍLOV, rappelle en partie la cité-jardin : les maisons sont individuelles et implantées dans des espaces verts aménagés. Toutefois, les équipements collectifs sont peu nombreux. En fait, c'est le mode d'habitat qui est retenu comme déterminant le concept de la cité-jardin.

Pour l'avant-garde, c'est une fausse solution :

"Travailler en ville et habiter dans la cité-jardin, c'est un rêve dangereux, une erreur romantique, car pour résoudre la crise de la ville, il faut d'abord changer le système social et économique... Les cités-jardins ne font qu'aggraver la crise en entretenant le rapport antagoniste ville/campagne." (10)

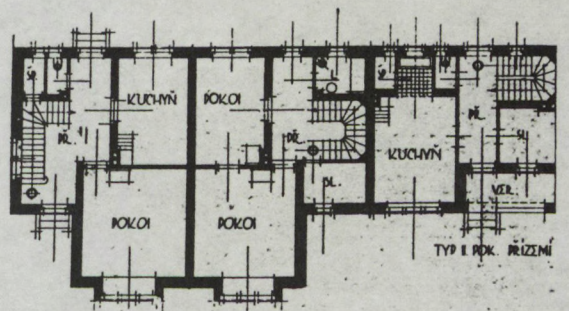
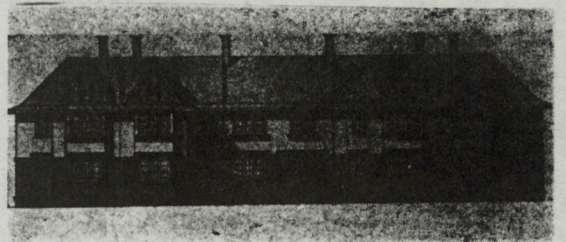
Si la théorie fondée sur le marxisme prône la ville linéaire et l'habitat collectif comme conclusion au problème déterminé par le rapport ville/campagne, toutefois,



Cité Orechovka - Prague, 1919
Plan d'urbanisme: J. VONDRÁK

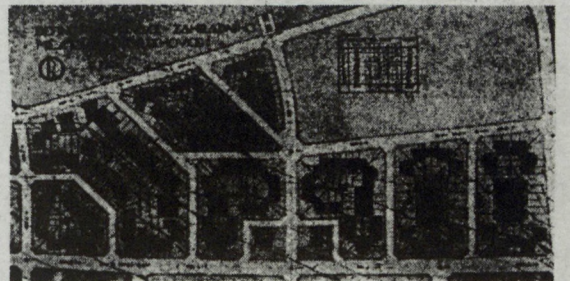
Les différentes maisons sont conçues par les architectes: VONDRÁK, VAHALA, JANDA, DRYAK, HYPŠMAN.

L'aménagement d'Orechovka a fait l'objet du premier concours public lancé sur le thème de l'habitat.



ŘÍZIMÍ TYP II POK. I. PATRO

2-4 Jaroslav Vondrák: Soutěžní návrh na kolonii stavebního družstva SU a JVZ na Ořešchovce: průčelí a půdorys typu o 2 a 3 pokojích, situace





*Část kolonie postavené r. 1918.
Každý typ obsahuje 1 byt, sestávající z 5 pokojů, kuchyně, lázně a příslušenství.
Stavební náklad 90.000 Kč.*



*Část kolonie postavené r. 1922.
Každý typ obsahuje 4 byty, každý se zvláštním vchodem, o pokojí a kuchyni s příslušenstvím.
Stavební náklad 130.000 Kč.*



*Část kolonie postavené r. 1924.
Každý typ obsahuje 4 byty, každý se zvláštním vchodem, o pokojí a kuchyni s příslušenstvím.
Stavební náklad 80.000 Kč.*

Maisons construites par les coopératives

certaines déclarations, notamment de la part de O. STARY, laissent à penser que les architectes envisagent de développer la cité-jardin comme un modèle de transition.

"Il faut d'abord s'habituer au rêve de maisons à plusieurs étages dans la verdure, et à la vie en collectivité."

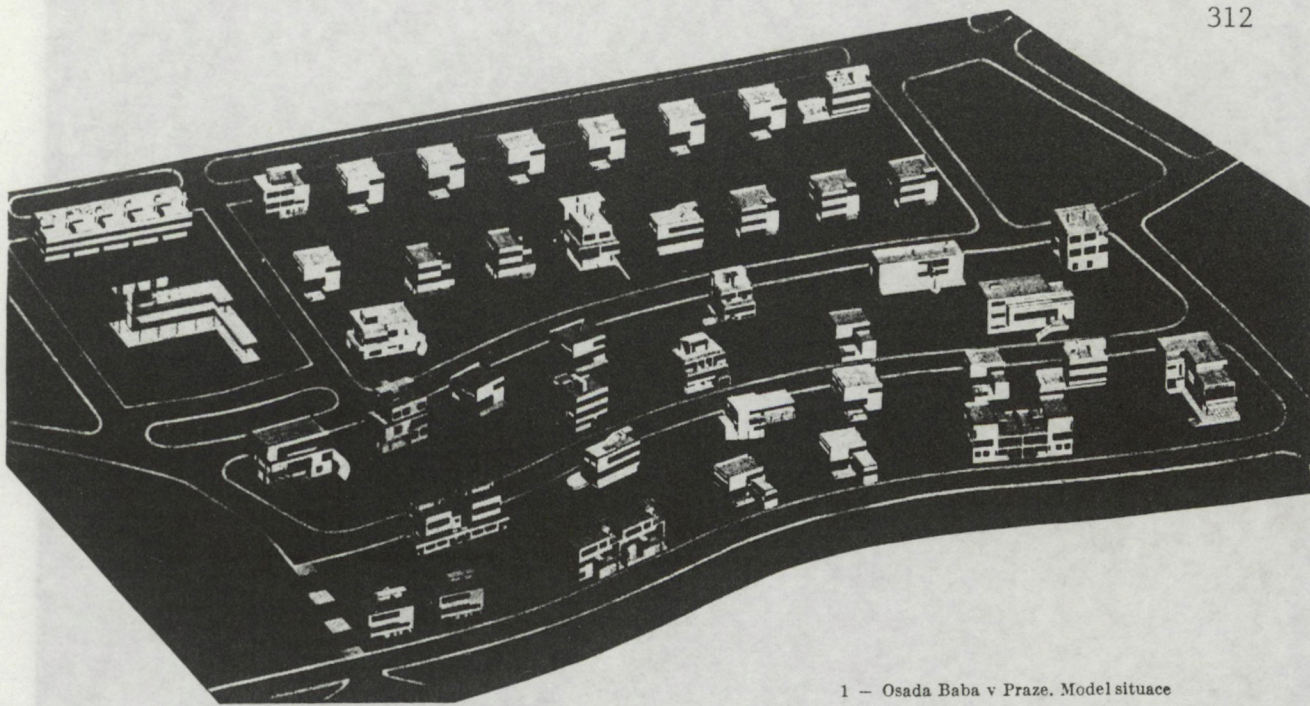
1932 : CITÉ BABA A PRAGUE

En 1932, est alors réalisée la cité BABA à Prague dans le but de propager les nouvelles tendances. Les maisons individuelles sont conçues par les architectes protagonistes de l'avant-garde. Le schéma d'aménagement privilégiant le rapport habitat/espace vert est conçu par P. JANAK.

Si cette action connaît un grand succès auprès du public, le théoricien K. TEIGE en condamne la réalisation (12). Pour lui, il est trop tard, après Stuttgart, Breslau, Karlsruhe, Zurich, Bâle, Vienne, et après la réalisation en 1938 de la cité de Brno, pour expérimenter les villas modernistes. Il est vrai que ce succès de l'architecture moderne est aléatoire. La cité BABA fournit le modèle de nombreuses villas, sans pour autant que la réforme du mode d'habitat ait lieu. En fait, on se borne à imiter le langage formel, qui prend alors une nouvelle fonction. L'architecture moderne est appelée à devenir le style des couches privilégiées.

Si le rôle social de la nouvelle architecture est écarté, ses autres déterminants, comme la technique et la séparation des diverses fonctions de l'habitat, sont mises en évidence dans les projets commandés par les clients aisés.

Paradoxalement, à la fin des années 20 et au début des années 30, peu d'architectes de l'avant-garde construisent.



1 - Osada Baba v Praze. Model situace

Cité Baba à Prague
Auteur du plan d'urbanisme: Pavel JANAK



Le débat de l'avant-garde révèle "la pseudomodernité" (13) de l'architecture, renonçant au rôle social qu'assigne l'avant-garde à l'architecture moderne.

On accuse les promoteurs de détourner l'architecture moderne en offrant des façades blanches et nues parce que moins chères, et en ne voyant dans la recherche technique qu'un moyen d'attirer le client. (14)

Les raisons du formalisme de l'architecture moderne sont développées dans le débat du début des années 30 : une approche qui conduira vers la mise au point du concept de fonctionnalisme.