

Université Paris I Panthéon-Sorbonne
UFR d'Arts Plastiques et Sciences de l'Art
Master 1 Esthétique
Adeline GASNIER

BRUNO TAUT ET LA *GLÄSERNE KETTE* :
ARCHITECTURE D'ÉMOTION

Article de recherche préparé sous la direction de Monsieur Olivier SCHEFER

Dans le cadre de son séminaire "Les Utopies"

Mai 2011

Je remercie Monsieur Olivier Schefer, Maître de conférences en Esthétique à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, pour la discussion à propos de cet article, ayant permis de clarifier certains points confus.

Table des matières :

Préambule	p. 02
Introduction	p. 03
I. Matériau inépuisable : le cristal	p. 04
II. Un contexte écrasant	p. 07
III. De l'art pour modéliser un nouvel ensemble	p. 12
IV. <i>Cristal astral</i> , palais et cœur de verre	p. 21
Conclusion	p. 27
Bibliographie	p. 28

Annexes (CD, "01.pdf") :

Présentation de Bruno Taut	p. 02
Présentation de Paul Scheerbart	p. 02
Illustrations	p. 03

CD joint :

"Bruno Taut et la <i>Gläserne Kette</i> : architecture d'émotion"	<u>01_BTGK.pdf</u>
+ Annexes	<u>01.pdf</u>
" <i>Cosmic Incubadora</i> : cristallisation émouvante"	<u>02_CICE.pdf</u>
+ Annexes	<u>02.pdf</u>
" <i>No Ghost, Just Someone?</i> Les agents conversationnels"	<u>03_NGJS.pdf</u>
+ Annexes	<u>03.pdf</u>
"Modèles émotionnels et agents conversationnels"	<u>04_MEAC.pdf</u>
+ Annexes	<u>04.pdf</u>

PRÉAMBULE

Ces quatre articles de recherche vont proposer d'ouvrir une amorce de réflexion sur les *architectures de l'émotion*¹ ainsi que sur les processus de cristallisation (au sens large), en vue d'inscrire ces notions dans un contexte computationnel, ou plutôt, en vue de tenter de les y distinguer et de les comprendre. La *Gläserne Kette* sera le point de départ pour l'observation d'une série de questions qui servira de fil conducteur, à savoir : l'*affective computing*² peut-il être rapproché d'une notion d'*architecture de l'émotion*? Si oui, ce rapprochement permet-il de mettre au jour des aspects peu explorés ou laissés de côté par une approche plus "technique" ? Ce rapprochement permet-il de comprendre théoriquement l'expérience pratique proposée aux "utilisateurs" [*users*] de ces *agents conversationnels*³ en réseau (ayant éventuellement bénéficié des recherches dans le champ de l'*affective computing*) ? Et la notion de *cristallisation* peut-elle être pertinente pour tenter de comprendre les relations pouvant se nouer avec des agents conversationnels ?

Le présent article s'intéresse principalement, pour commencer, à la construction en verre, c'est-à-dire à la construction utilisant un matériau semi-transparent et semi-réflexif. Emblématique de l'urbanisme moderne, le verre semble inaugurer une époque où l'individu urbain doit faire retour sur sa propre image et se confronter à une sorte de réalité augmentée, encore exclusivement visuelle. Par réalité augmentée exclusivement visuelle, je pense ici aux espaces miroitants et translucides, donnant à voir d'impossibles symétries biaisées où se mêlent objets, personnes, contextes,

¹ Le terme d'*architecture émotionnelle* a notamment été défendu par l'artiste peintre et sculpteur mexicain, Mathias Göritz (1915-1990), avec le "Manifeste de l'architecture émotionnelle" (1953). L'architecte allemand Paul Goesch a quant à lui (vers 1920) développé la notion d'"architecture d'émotion" (Stavrinaki, 2009, p. 162). Pour la citation, se rapporter à la fin de la quatrième partie du présent article. J'emploie aussi ce terme en ayant en tête l'"*affective computing*", de Rosalind W. Picard (1997), et l'idée de mettre en perspective la modélisation émotionnelle et les problèmes architecturaux que cela soulève éventuellement dans le domaine informatique. Ce développement fera l'objet de mes deux derniers articles de Master 1.

² Cf. note précédente.

³ Les *agents conversationnels* sont des programmes dédiés au dialogue. Ils héritent des bases posées par Alan Turing dans son article "Computing Machinery and Intelligence", dans *Mind*, No. 59, 1950, pp. 433-460. Le point-clef du *Test de Turing* étant de remplacer la question : "Est-ce que les machines peuvent penser ?" par un jeu de l'imitation [*imitation game*] : suivant un protocole précis, le but devient celui de rendre machines et humains indiscernables pour l'utilisateur-juge. Soixante ans plus tard, les modalités ont un peu changé (du fait d'Internet, de la Loi de Moore, et peut-être aussi de l'*affective computing*). Ce sujet sera abordé dans mon troisième article de Master 1.

actions et mémoires. Cette vaste question du reflet semi-transparent rejoue entre autres Narcisse, Méduse mais aussi l'idée d'une réalité invisible — via le fantasme d'une vision qui ne rencontrerait plus le moindre obstacle. Pour illustrer ce nœud, on peut imaginer une vitrine laissant voir le regard (*vide ?*) d'une marchandise plus ou moins organisée, auquel viendrait se mêler et se comparer le regard de celui/celle qui se voit en train d'observer, et derrière qui passeraient des piétons pressés ou inquisiteurs.

La théorisation de l'usage du verre et du cristal en architecture, via la *Gläserne Kette*, Bruno Taut et Paul Scheerbart, permettra d'aborder quelques-unes de ces questions.

INTRODUCTION

C'est sous pseudonymes que les lettres de la *Gläserne Kette* [la Chaîne de verre] se sont échangées. De 1919 à 1920, cette correspondance épistolaire et architecturale, initiée par Bruno Taut, va se déployer entre plusieurs artistes expressionnistes allemands autour du thème de l'art de bâtir.

Fédérateur du mouvement et architecte pratiquant, issu d'une formation proche de l'ingénierie⁴, en 1919 Taut publie *Une couronne pour la ville*, soit un livre ambitieux et programmatique quant à sa conception de l'urbanisme. Son ami, poète et écrivain, Paul Scheerbart, auteur d'un manifeste en 111 points, *Glasarchitektur* [Architecture de verre], publié à la veille de la Première Guerre Mondiale (1914), viendra périodiquement résonner dans les travaux de Taut. Scheerbart et lui ont en partage leur confiance envers ce matériau industriel alors révolutionnaire qu'est le verre⁵. En dépit de leurs affinités, Scheerbart ne participera pas à la *Gläserne Kette*, en tant qu'il se suicide en 1915. Mais Bruno Taut, en se faisant *Glasarchitekt* [architecte de verre] par le choix du pseudonyme *Glas* [verre / cristal] notamment, nous incite

⁴ Né en 1880, Bruno Taut fréquente la *Baugewerkschule* (formation proche du Génie civil) de Königsberg, dont il sort diplômé en 1901. Après une pratique en agence à Berlin, il étudie en 1908 l'urbanisme avec Theodor Goecke à la *Technische Hochschule* de Charlottenburg, avant d'ouvrir son agence en 1909, à Berlin.

⁵ On peut penser au *Crystal Palace* de Paxton, construit pour l'Exposition Universelle de 1851 à Londres. Paradoxalement, si Scheerbart revendique le verre, le fer et le béton pour en finir avec les incendies meurtriers dus au bois, c'est bien un incendie qui détruira ce palace en 1936.

constamment à tourner le regard vers les travaux du poète, pour comprendre une partie de la dynamique à l'œuvre dans cette correspondance.

La douzaine de membres ayant accepté de s'y investir compte notamment Hermann Finsterlin, Wenzel Hablik, Wassili et Hans Luckhardt, Paul Goesch, Walter Gropius, ou encore Max Taut (frère et collègue de Bruno Taut). Quelques lettres ont été publiées dans la revue *Frühlicht* [fig. 2] que Taut édite à partir du printemps 1921, et dans laquelle paraîtra notamment le *projet d'un monument à la 3e internationale*, du constructiviste Tatline.

Cet article va principalement s'appuyer sur les deux ouvrages conseillés par Monsieur Olivier Schefer, à savoir la traduction française de cette correspondance, rassemblée et présentée par Maria Stavrinaki dans *La chaîne de verre : Une correspondance expressionniste* (2009), et le livre *Une couronne pour la ville*, de Bruno Taut, dans sa traduction française (2004).

Dans la première partie il sera question de quelques-unes des potentialités incluses dans le matériau cristal ; dans la deuxième partie il sera question de la façon dont ce projet d'architecture de verre s'est inscrit dans son contexte economicopolitique ; dans la troisième partie il sera question de la finalité de cet art bâtisseur ; et dans la dernière nous nous pencherons sur l'aspect émotionnel de ces architectures. *L'enjeu de l'article étant de chercher en quoi, éventuellement, les émotions⁶ pourraient être "architecturables"*.

I. MATÉRIAU INÉPUISABLE : LE CRISTAL

En tant qu'il s'agit d'architecture, les matériaux pondérables sont importants : leurs caractéristiques et les contraintes qu'ils imposent peuvent orienter la façon de penser cet art — par exemple, lorsque les projets sont élaborés pour être construits, le fait de ne pas mettre en danger les utilisateurs du lieu prime.

⁶ Bien que le terme d'*émotion* soit important dans cette question, il sera ici employé dans son sens courant. Pour lui donner néanmoins une certaine consistance, voici la définition qu'en donne *Larousse.fr* : "1- Trouble subit, agitation passagère causés par un sentiment vif de peur, de surprise, de joie, etc. : Parler avec émotion de quelqu'un. 2- Réaction affective transitoire d'assez grande intensité, habituellement provoquée par une stimulation venue de l'environnement. 3- Sous l'Ancien Régime, révolte populaire non organisée et généralement de courte durée." (<http://www.larousse.fr>, Dictionnaires, "émotion". Mai 2011). Mon quatrième article, portant sur les modèles émotionnels, y sera plus largement consacré.

Dans le projet de la *Gläserne Kette*, une matière se détache, à savoir le verre et plus particulièrement le *Kristall* [cristal]. Aussi bien en tant que forme symboliquement essentialisée du verre (sorte de verre "pur", même s'il s'agit d'un mélange de verre et de plomb), qu'en tant que forme de structuration minérale et chimique. Etymologiquement et symboliquement chargé, mais aussi reflet d'un mode d'organisation géométrique proliférant, tout en ayant été trésor et monnaie d'échange, le cristal est déjà une construction mentale et physique remarquable.

Paradoxalement, le cristal (matériau) n'est pas un cristal (structure). On peut donc noter que le point commun entre ces deux "cristaux" est surtout sémantique. C'est donc par cet aspect qu'il sera abordé.

Le terme propose plusieurs facettes linguistiques pouvant orienter dans des directions opposées. Au niveau des étymologies supposées il y a le grec *κρύσταλλος* [morceau de glace / objets en cristal de roche (quartz) / torpeur]⁷. *κρύσταλλος* dérivant du grec *κρύος* [froid qui glace], dont à son tour dérive *κρυερός* [peur faisant frissonner]⁸. D'après Pokorny, la source indo-européenne de ces mots, 1. *kreu-*, *kreuə-*: *krū-* ; 2. *kreus-*, *krus-* [viande crue / sang / froid / écroulement]⁹ se retrouverait dans le latin *crusta* [croûte] dont dérive aussi bien "croûte terrestre" que "crustacé", c'est-à-dire aussi bien l'enveloppe (protectrice, fertile, dangereuse car mouvante), que la carapace en tant qu'ossature externalisée, que boîte.

Par-delà les contradictions, c'est la dimension de prisme sémantique qui se distingue : là où un prisme optique diffracte ou disperse la lumière blanche en ses composantes colorées, le cristal ouvre un panel d'interprétations. Soit d'un côté l'image organique du sang rouge et chaud, véhiculant l'idée d'un jaillissement liquide ou d'un bouillonnement vital, et de l'autre, la "pureté" transparente, pétrifiée, voire saillante de la glace. Le fluide organique se fige en habitacle solide, côtoyant l'immatérialité des glaciers mouvants, longtemps qualifiés d'éternels.

⁷ Cf. Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française en trois volumes*, éd. Le Robert, 2006, "Cristal" ; Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, éd. Klincksieck, Paris, 1968–1970, "κρύος".

⁸ Cf. Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, éd. Klincksieck, Paris, 1968–1970, "κρύος".

⁹ Cf. Julius Pokorny, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, A. Francke AG Verlag, Berne, 1959, p. 621.

Dans cette veine aussi bien montagneuse que redistribuée, Bruno Taut a publié deux séries de croquis entre 1918 et 1919, *Architecture alpine* [fig. 1, 3] et *Dissolution des villes*. Ces problèmes parcourent la *Gläserne Kette*, à l'instar des thèmes de scintillement, de frisson sacré, de jaillissement, d'érection collective et d'union harmonieuse. Ou pour le dire autrement, la *tabula rasa* industrielle semble ici être compensée par des ramifications significatives, allant puiser dans une sorte d'atavisme aussi bien culturel que matériel, en associant les notions de verre et de cristal, notamment.

À l'aspect sémantique peut s'ajouter l'engouement pour la cristallographie et les questions structurelles qu'elle soulève dès la seconde moitié du XVIIIe, avec comme moments marquants : *l'Essai d'une théorie sur la structure des cristaux*, par Ahüy en 1784 (qui prolonge les travaux de Kepler et Descartes, notamment) ; ou encore la synthèse artificielle de l'urée en 1828¹⁰ (l'urée étant un fertilisant chimique agricole, sous forme de cristaux¹¹). On pourrait dire que l'engrais va devenir dans la modernité ce produit à la fois banal et précieux, rejoignant l'imaginaire de la fertilisation de la Terre mère, avant de basculer plus tardivement dans le registre de l'intoxication massive.

La cristallisation chimique et minérale (ou cristallogénèse), en tant que telle, est le processus de formation des cristaux. Elle se résume le plus souvent par un passage d'un état liquide ou gazeux à un état solide (de magma à granite ; d'eau à glace ou flocon de neige, etc.). Il existe, néanmoins un état intermédiaire pour certains matériaux : l'état de cristal liquide (découvert vers 1888). La cristallisation peut se faire par "germination", ou encore par diffusion, et les défauts dans le positionnement régulier des atomes (la trame) peut modifier les propriétés du cristal. Ce que l'on peut peut-être retenir de ce phénomène pointu et complexe, c'est le fait que les défauts ne figent pas (mais accompagnent ou permettent la *diffusion de la matière*) et puisse donner lieu à des sortes de "sauts" atomiques vers des espaces *vides*, interstitiels, lacunaires. Et en dépit de la régularité globale, une part

¹⁰ Cf. mon article de Master 1 (à propos notamment de la cristallisation uréique dans les travaux des artistes Steiner & Lenzlinger), "*Cosmic incubadora* : cristallisation émouvante" (il sera désormais noté CICE).

¹¹ 153 millions de tonnes d'urée ont été produites (dans le monde entier) en 2008.

d'imprévisibilité s'immisce, favorisant les variations, les singularités. La régularité parfaite étant plus rare que les structures irrégulières, quasi-irreproductibles.

Le cristal est à la fois, donc, un terme sémantiquement fécond, une structure organisationnelle assez complexe, mais c'est aussi, en tant que composé du verre, une matière pondérable. On peut penser aux lingots de verre de l'Égypte ancienne ; aux vitraux des églises puis des cathédrales gothiques ; aux maîtres verriers vénitiens et à la renaissance du cristal ; ou encore à Saint-Gobain (c'est-à-dire à la Manufacture royale de glaces de miroirs, initiée par Colbert en 1665 et mise à pied d'œuvre pour la construction de la Galerie des glaces, où sera proclamé l'Empire allemand en 1871). Sans parler des propriétés optiques du verre via les lentilles, chères à Galilée, Kepler et Descartes (*La Dioptrique*), Spinoza (tailleur de verres de lentilles), etc.

Sous nos yeux se forme ainsi un matériau de construction (verre-cristal) doté d'une certaine noblesse, déjà chargé de symboles, de possibles, d'histoires, de résonances visionnaires et organisationnelles ; en un mot : une matière étonnante. Et l'on pourrait déjà parler d'une sacralité, mais sans pour autant oublier que les préoccupations de Taut et de ses amis restent liées à l'industrie moderne.

II. UN CONTEXTE ÉCRASANT

Cette tentative d'alliage entre industrie et fragile sacralité constitue peut-être l'un des axes les plus intrigants de l'architecture de verre. Ce que l'on nomme industries lourdes et qui recoupe la sidérurgie, la chimie, l'exploitation minière ou encore l'industrie navale, semble appartenir au prosaïsme le plus profane, employant des ouvriers avec une logique radicalement utilitariste. Après *Le Capital* de Marx, il est difficile d'envisager l'industrie (y compris lourde) comme potentiellement porteuse d'une dimension sacrée. Mais c'est aussi contre cet aspect déshumanisé et mécanisé de la production, en tant que moteur ou que cœur des sociétés industrielles modernes, que les architectes de verre vont éventuellement proposer d'instiller des dimensions sacrée, émotionnelle et pacifiste dans le tout industriel.

Comme le note Paul Scheerbarth, dans *Architecture de verre* en 1914 : "l'architecture de verre est aussi pour moitié une architecture de fer ; l'industrie lourde

a trouvé là un tout nouveau débouché, qui pour le moins décuplera la consommation de fer." (Scheerbart, 2006, p.18), avant d'ajouter que "L'introduction du fer dans la construction fournira sans aucun doute à l'industrie lourde tant de nouvelles commandes qu'elle pourrait poursuivre ses activités – même si elle cessait de produire des canons." (Scheerbart, 2006, p.65).

Ces propos ne manquent pas de rappeler les inquiétudes formulées plus tard par Walter Benjamin, écrivant que la "guerre seule, permet de fournir un but aux plus grands mouvements de masses [...] [et] permet de mobiliser tous les moyens techniques de l'époque actuelle sans rien changer au régime de la propriété¹²." A *contrario*, Paul Scheerbart, en 1914, envisage, projette et promeut un usage des industries lourdes tourné vers des buts pacifistes et positivement sociaux, espérant peut-être accélérer la modification du statut du verre, de matériau précieux à matériau bon marché, via l'industrie. Soit une volonté prescriptive, pacifiante et "harmonisante" qui se retrouve dans les écrits de Taut et de la *Gläserne Kette*.

Scheerbart avait apporté sa contribution à la *Glashauss* [Pavillon de verre] réalisé par Taut en 1914, pour la "*Kölner Werkbundausstellung*" [l'exposition du *Werkbund* de Cologne] [fig. 4, 5, 6, 7]. Des phrases du poète étaient gravées sur la corniche, à la base de la coupole en verre ; phrase apaisantes et optimistes telles que :

"Le verre multicolore dissipe la haine"
"Joie du verre seulement dans la culture du verre"
"La double paroi du Palais de verre est plus magnifique qu'un diamant"
"La lumière veut tout embrasser et s'anime dans le cristal"
"Qui refuse la couleur ne voit rien dans l'univers"
(Scheerbart, 2006, p.100)

Cette sacralisation visuelle et ce jeu sur la proximité du matériau avec le cristal et le diamant est ainsi mise en relation avec une composante émotionnelle, à savoir l'idée de joie et d'harmonie humaine, qui deviendra une idée d'amour universel dans *Une couronne pour la ville* et dans la correspondance de la *Gläserne Kette*.

Mais vers 1919, même si les projets de papier se multiplient, la signature du traité de Versailles (dans la Galerie des glaces) par la République de Weimar va contraindre celle-ci au paiement d'une dette considérable et les investissements au

¹² Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Maurice de Gandillac et Rainer Rochlitz, éd. Folioplus, Paris, 2008, p.51.

profit de la recherche architecturale, dont avait notamment bénéficié la "*Kölner Werkbundausststellung*", ne vont plus pouvoir être aussi soutenus.

Pour restituer à très grands traits en quoi sous la République de Weimar l'expérimentation architecturale va bénéficier de moins de crédits, on peut se souvenir du contexte économicopolitique. En 1917 l'Empire allemand du *Kaiser Wilhelm der Zweite* [l'Empereur Guillaume II] connaît des troubles de cohésion interne. Le chancelier impérial Bethmann Hollweg est contraint de démissionner en juillet sous la pression des deux chefs des armées, Hindenburg et Ludendorff (ce dernier soutiendra Hitler au tout début des années 1920), dont la stratégie militaire très offensive avait contribué en mars à l'entrée en guerre des Etats-Unis. Bethmann Hollweg est remplacé par Hertling en décembre sur fond de grèves ouvrières, en écho notamment à la Révolution socialiste russe ; grèves qui se diffusent dès janvier 1918 au point de déstabiliser l'empire. Les travailleurs réclament à la fois la paix, un changement de régime politique et un changement du régime de la propriété (pour reprendre les mots de Benjamin), c'est-à-dire une démocratisation socialiste des institutions existantes.

Les turbulences internes à l'Empire allemand s'intensifient jusqu'au mois d'octobre et novembre 1918, au cours desquels le *Spartakusbund* [ligue spartakiste], influent via les "conseils ouvriers" notamment, fédère une paralysie des forces industrielles et militaires en appelant à la "révolution socialiste". Hertling est remplacé par Baden, afin de reprendre le contrôle et de remobiliser ouvriers et soldats. Mais face à cette Révolution allemande, Baden prononce contre toute attente l'abdication du *Kaiser*. Ceci va officialiser la fin de l'Empire allemand et engendrer la proclamation, le 9 novembre 1918, de deux systèmes politiques différents, à savoir, et la quasi-officielle République de Weimar par Ebert (à la tête de la SPD), et la République socialiste libre d'Allemagne par Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg (ligue spartakiste communiste). L'armistice est signé deux jours plus tard, mais les tensions civiles s'accroissent face à cette révolution "trahie", jusqu'à ce que la République de Weimar écrase la dissidence, par l'assassinat de Liebknecht et de Luxemburg notamment, le 15 janvier 1919. S'ensuit la signature du *Diktat* qui vient cristalliser les tensions, et qui, combiné à la récession mondiale du début des années 1920 et à l'invasion de la Ruhr

par la France en 1923, aura pour conséquence une asphyxie financière rapide de la jeune république.

Dans ce contexte saturé, Taut, en l'absence de commandes, va rassembler ses amis autour d'un projet : la *Gläserne Kette* — nommée ainsi tardivement par le poète et membre Alfred Brust, en octobre 1920 (cf. Stavrinaki, 2009, p.206). Cette correspondance va rassembler ces architectes de la *culture de verre* autour d'un questionnement tourné vers une société nouvelle, autrement politisée (une société à construire).

Le "chômage technique" partiel rencontré par certains des architectes de la *Gläserne Kette* semble avoir exacerbé la contradiction entre des tendances messianiques, mystiques et idéalistes, et des considérations matérialistes quant au prix du papier à lettre, des timbres et de l'encre. Dans sa lettre du 15 avril 1920, adressées à tous les membres, Bruno Taut rapporte qu'il subsiste en partie grâce à des proches lui donnant de la nourriture, et dans une réponse (non datées) adressée de même à tous, l'architecte et peintre Hermann Finsterlin écrit : "Glas a raison, cette accumulation de misère et d'avidité, de saleté, de haine et de pierre [...] n'a rien du terreau où les orchidées palpitantes de nos forces les plus pures pourraient bourgeonner." (Stavrinaki, 2009, p.141) [fig. 8, 9], avant d'ajouter plus loin :

"En vérité je vous le dis, il faudrait créer en haut des montagnes, dans la froide incandescence du soleil des glaciers, [...] ou dans le souffle frais de la mer, sa mélodie captivante déversant d'éternels bienfaits dans les estuaires de nos âmes, sa voix métamorphosant nos liquides les plus secrets en précipités cristallins ; ou encore dans le frisson indicible et la voûte scintillante d'une nuit silencieuse." (Stavrinaki, 2009, p.141)

Autrement dit, plus le contexte se bloque, plus les projets d'architecture s'éloignent de toute concrétisation possible, et plus le ton de cette correspondance se colore d'une emphase mi-sérieuse, mi-ironique. L'influence du Zarathoustra prophétique de Nietzsche vient en quelque sorte fragmenter et éparpiller les préoccupations pragmatiques consistant à se demander comment copier les courriers pour les réexpédier aux autres membres, dans une ambiance emprunte de pénuries (en janvier 1917, un dollar s'échange contre 5,50 Marks ; en avril 1920, contre 60 Marks). Cette influence nietzschéenne va être revendiquée par Taut : dans sa lettre du 23

décembre 1919 [fig. 11], "Monument de la nouvelle Loi", il présente ainsi les panneaux entourant le bâtiment (dessiné) :

"Écrites sur des tables en verre – à lire [le jour] à contre-ciel, la nuit sous des faisceaux de lumière :

1) Luther : et si le monde était rempli du démon 2) Liebknecht : Tempête mon amie...
3) Nietzsche : de la nouvelle idole... 4) Haggai : 1, 1-17 5) Scheerbart : Tu peux bien aller où tu veux... 6) Apocalypse de Jean, 21, 9-27 7) Scheerbart : Lesabéndio : le soleil – notre loi ! — pyramide en verre cristallin" (Stavrinaki, 2009, p.89).

On pourrait dire que Taut rassemble ici des pensées de la turbulence, parfois assez divergentes entre elles.

Reprenant en quelque sorte la légèreté au "philosophe dansant" et mouvant qu'était Nietzsche, il ajoute quelques jours plus tard, à propos du "centre" ou encore de la couronne (cette notion sera développée plus loin) :

"Il ne s'agit donc pas d'un centre de gravité au sens physique, mais plutôt d'un centre de légèreté. « Le style a le jeu pour but. Le jeu a pour but le style. Une fois le but atteint, le jeu et le style ne font qu'un. » (Scheerbart)." (Stavrinaki, 2009, p.89).

Au-delà de l'aspect paradoxal, consistant à souligner la légèreté dans le texte, comme pour en conjurer la dimension de discrète fugacité, il s'agit aussi de penser un bâtiment devant avoir pour caractéristiques une hauteur, une visibilité et une centralité hors norme, donc potentiellement écrasant. *Comment faire de ce point focal massif un emblème de légèreté ?* C'est ce que nous tenterons d'observer dans les deux dernières parties de l'article. Mais pour en revenir à l'héritage nietzschéen, on peut peut-être aussi le nuancer en faisant l'hypothèse que, là où Nietzsche tend vers la communauté en pratiquant une forme de solitude, Taut tend vers la solitude en pratiquant une forme de communauté. Et de façon plus anecdotique, il peut sembler difficile d'imaginer Nietzsche prenant le béton comme modèle de souplesse (ceci sera repris plus loin).

Taut s'est très tôt engagé dans la concrétisation de ses projets architecturaux, et comme le note Guy Ballangé et Bernard Marrey dans leur introduction à *Une Couronne pour la ville*, en 1910 il a déjà construit un immeuble d'habitation à Berlin, se distinguant par l'originalité de son traitement des axes verticaux et horizontaux (Taut, 2004, p.11). Mais on pourrait dire que le contexte de la République de Weimar va le porter à privilégier les aspects utopiques, ou projectifs, de son travail

d'architecte, et dans sa lettre inaugurale à la *Gläserne Kette*, datée du 24 novembre 1919, Taut conclut comme suit : "Même si tout devait avorter, même si je me fais des illusions, du moins restera-t-il à chacun un beau document en souvenir." (Stavrini, 2009, p.84). Pour reprendre la distinction entre *monument* et *document* introduite plus tard par Panofsky, on pourrait avancer que, quand bien même les utopies deviendraient des objets en soi (des monuments), elles n'en sont pas pour autant quitte, ici, du caractère instrumental (de document).

Si l'on voulait donner une image, anachronique, de cette façon de lutter contre l'inertie forcée, on pourrait penser au film *La jetée* (1962) de Chris Marker : à mesure que la spatialisation concrète devient impossible, s'organise une sorte de fuite dans la trame souple du temps et de l'imaginaire. Soit une façon aussi de s'affilier au gothique, non pas tant dans la forme même des cathédrales concrètement construites, que dans la démarche contiguë de mémorisation et d'intériorisation des lieux¹³. À défaut de pouvoir construire des bâtiments, l'architecte devient son propre palais, il modèle son imaginaire, sa pensée et son corps à l'image de ces bâtiments virtuels (et peut-être même vertueux) ; à l'instar d'une Jérusalem céleste [fig. 13]. Cette construction, devenant collective, combine la pesanteur du groupe avec une sensation d'immatérialité — suscitée par la comparaison avec ce que l'on attend généralement de l'architecture : du bâti.

III. DE L'ART POUR MODÉLISER UN NOUVEL ENSEMBLE

Par "ensemble" (vide, dénombrable ou infini), on peut entendre un costume, une théorie, des "grands ensembles", ou encore un "vivre ensemble". Autrement dit, modéliser un nouvel ensemble, c'est penser la réunion, la communauté, le tout, ou encore les problèmes de distribution (qui nous font notamment retrouver ici, à titre anecdotique, les travaux de Kepler sur l'empilement des sphères et l'harmonie du monde). Dans un sens, on peut dire que les architectes de verre ont souvent cherché

¹³ Je pense ici aux cathédrales conçues en partie pour résonner avec la structuration mentalement optimisée de la mémoire, et à leurs liens avec les schémas des Jérusalem célestes du Moyen Âge. Ces questions sont développées par Mary Carruthers, dans *Machina memorialis – Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge* (1998), trad. de l'anglais par F. Durand-Bogaert, éd. Gallimard, Paris, 2002. Et je remercie Madame Hélène Sirven de m'avoir fait découvrir cet ouvrage.

à dégager et synthétiser les conditions de possibilités de l'harmonie ; les conditions de possibilité d'un tout qui excèderait la somme des parties.

En prenant l'initiative de cette correspondance, Bruno Taut propose en quelques sortes les règles d'un "jeu sérieux"¹⁴ schillérien. Dans *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795), Schiller développe dans la quinzième lettre sa conception tripartite de la pensée¹⁵ humaine, avec trois impulsions : l'impulsion matérielle (autrement traduite "l'instinct sensible"), l'impulsion formelle et l'impulsion de jeu. Les deux premières impulsions sont sérieuses,

"Dem Stofftrieb wie dem Formtrieb ist es mit ihren Forderungen *ernst*, weil der eine sich, beim Erkennen, auf die Wirklichkeit, der andere auf die Nothwendigkeit der Dinge bezieht; weil, beim Handeln, der erste auf Erhaltung des Lebens, der zweite auf Bewahrung der Würde, beide also auf Wahrheit und Vollkommenheit gerichtet sind"¹⁶.

Mais en s'associant elles peuvent s'alléger de leur pesanteur respective et c'est alors ce va-et-vient entre les deux que Schiller va qualifier d'impulsion de jeu [*Spieltrieb*]. Bien qu'il s'agisse de se délester de ce qu'il peut y avoir d'écrasant ou d'ennuyeux dans les deux premières impulsions en cultivant la troisième, ce jeu n'en reste pas moins polarisé par deux tendances sérieuses, à savoir la sensibilité d'un côté et la raison pratique de l'autre. Schiller ne préconise pas un laisser-aller vers la futilité, ni

¹⁴ On peut ici entendre, et *serious game*, et *serious gameplay* (façon de jouer sérieuse). L'expression de *jeu sérieux* a été développée par Nietzsche à propos de la tragédie, dans *Naissance de la tragédie* (1872). Le *serious gameplay* quant à lui pourrait se rapprocher de la notion de "sérieux dans le jeu" évoquée par un aphorisme de Nietzsche :

"Le sérieux dans le jeu - À Gênes, un soir à l'heure du crépuscule, j'entendis les cloches carillonner longuement à une tour ; elles n'en finissaient plus et, par-dessus les bruits de la rue, vibraient d'un son comme insatiable de lui-même qui s'en allait dans le ciel vespéral et la brise marine, si lugubre, si enfantin à la fois, d'une infinie mélancolie. Alors, il me ressouvint des paroles de Platon et je les sentis tout à coup dans mon cœur : Rien de ce qui est humain, rien, n'est digne du grand sérieux ; et pourtant..." (*Oeuvres Philosophiques Complètes, Humain, trop humain*, trad. de l'allemand par R. Rovini, éd. Gallimard, Paris, 1988, tome III, 1, § 628, p. 327).

Pour cette seconde remarque, cf. Olivier Ponton, *Nietzsche, philosophie de la légèreté*, "II.4. « Sérieux dans le jeu »", éd. De Gruyter Libri, Berlin, 2007, p. 54.

Et pour une approche historique et synthétique de la notion de jeu en philosophie, cf. notamment Alex Galloway, "NYU Game Center Lecture Series: Philosophy and Games", février 2010.

http://gamecenter.nyu.edu/podcasts/gclectureseries_alex_galloway.mp3 (mai 2011).

¹⁵ J'utilise le terme pensée ici au sens large, en incluant la sensibilité.

¹⁶ Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, "15. Brief", J. G. Cotta'scher Verlag, Stuttgart, 1860, p.55.

"L'impulsion matérielle tout comme l'impulsion formelle prennent aux *sérieux* leurs exigences, parce qu'en termes de compréhension, l'une se réfère à la réalité des choses, l'autre à la nécessité des choses ; parce qu'en terme d'action, la première est dirigée vers la conservation de la vie, la deuxième vers la préservation de la dignité, et les deux tout autant vers la vérité et la perfection." [Ma traduction].

non plus (me semble-t-il) une sorte de *mediocritas* ludique entre l'un et l'autre, mais plutôt un mouvement perpétuel, au sein du sérieux de l'existence — mouvement auquel la forme épistolaire répond. S'il y a excès, c'est dans la rencontre de ces deux parties, matérielle et formelle, animant la troisième impulsion. Autrement dit, par ce jeu le tout peut excéder la somme des parties — et l'art devient le lieu privilégié de l'exploration des modalités du "jeu sérieux".

Taut, en amorçant cette circulation de lettres, va mettre en avant la part spéculative et visionnaire inhérente au projet. Il commence par affirmer :

"Soyons délibérément des "architectes de l'imaginaire" ! Nous croyons que seul un bouleversement total peut nous conduire à l'œuvre. Les bourgeois, Messieurs les collègues y compris, ont bien raison de flairer en nous la Révolution. Dissoudre, défaire tous les concepts et tous les principes en vigueur ! Un véritable engrais ! Et nous un germe de ce nouvel humus. Disparition de la personnalité, élévation — si l'architecte doit exister à nouveau, alors le maître sera anonyme." (Stavriniaki, 2009, p.83)

Ce faisant, il prolonge le détachement préconisé par Scheerbart, vis-à-vis de l'architecture monumentale des officiels, accusés de frilosité et d'incitation à l'immobilisme plutôt qu'à l'expérimentation (cf. Scheerbart, 2006, p.54). Il ne s'agit pas tant d'un appel à la destruction et à la table rase, qu'un appel à la mise en mouvement et à la sérieuse remise en jeu des idées et des volumes figés. Soit la mise en relief d'un art conçu comme fédérateur ou catalyseur d'un dépassement perpétuel, pouvant donner lieu à une expérience esthétique. Dans cette perspective assez schillérienne, l'artiste (en tant que stimulateur du "jeu" ou de l'expérience esthétique) occupe une place prépondérante, de pédagogue à médiateur, de missionnaire à étincelle. Mais les façons d'apparaître et de se montrer de l'artiste vont également être pensées avec attention. La *Gläserne Kette* prolonge en quelque sorte l'idée schillérienne (entre autres) de modeler l'être humain, moralement et socialement véritable, grâce au plaisir du jeu et de l'innovation dans l'art. L'architecte devient pour partie cette figure cristallisante, et pour partie cette figure cristallisée capable d'attirer les regards et de les réorienter, vers un but coercitif ayant en vue la construction collective du bien commun.

Mais dans l'esprit de la *Gläserne Kette*, cet architecte doit aussi être capable de modéliser une nature humaine meilleure (ou surhumaine), et *bien qu'avec Schiller le programme semble tracé, il n'en reste pas moins à définir les formes du ludique.*

En février 1920, Finsterlin écrit : "Depuis que j'œuvre, moi aussi, j'ai le jeu pour unique but et pour style" (Stavrinaki, 2009, p.116), et ce après avoir préconisé : "n'agissons pas avec le sérieux des êtres domestiqués par la contrainte maniaque et engluée de leurs organes, mais avec gaieté et vitalité" (Stavrinaki, 2009, p.110). On se souvient des propos de Scheerbart cités plus haut, "Le style a le jeu pour but. Le jeu a pour but le style. Une fois le but atteint, le jeu et le style ne font qu'un." ; propos dans lesquels on pourrait entendre que la rythmique (le style) aspire au mouvement perpétuel (le jeu), tout autant que le mouvement perpétuel du chaos aspire à s'articuler ; la réussite étant que l'un passe dans l'autre (générant ainsi une sorte d'harmonie). Mais on voit bien en quoi cela pose des problèmes de modèle ou de *mimesis* : le modèle de la génération du vivant et de la circulation sanguine n'a rien à voir avec le modèle de la suite de Fibonacci d'un nautilus, par exemple, même si tout deux ont en commun une sorte de rythmique perpétuelle. Cette notion de jeu-style peut devenir litigieuse lorsqu'il s'agit de la concrétiser à l'échelle de la société. Finsterlin, par exemple, va s'orienter vers des formes très organiques (au sens biologique) [fig. 9], là où Wenzel Hablik développe des formes plus minéralisantes et "coquillagisantes" [fig. 14, 15]. Bien que cette distinction soit assez superficielle, elle n'en a pas moins donné lieu à quelques échanges parfois vifs (et donc à des propositions différentes), à propos de la *mimesis*. Mais au-delà encore de ce problème, il y a celui posé par la volonté de concilier industrie et spiritualité ; soit une volonté imposant de contrer stratégiquement les tendances exclusivement matérialistes. Et afin de répondre à cela, notamment, l'architecte-artiste est investi du pouvoir de guide spirituel [*Führer*], bâtisseur de communauté ; créateur de modèles synthétiques et fédérateurs.

Pour la *Gläserne Kette*, Taut sollicitera également l'architecte et surtout théoricien de l'architecture Adolf Behne, qui déclinera la proposition. Dans sa participation au livre de Taut, *Une couronne pour la ville*, Behne explicite ses positions quant aux rapports que l'artiste devrait entretenir avec la nature. Après avoir comparé la peinture de Vermeer au travail d'un comptable, il ajoute : "Il n'y a rien ici qui dépasse l'expérience humaine naturelle, pas le moindre pas dans l'inconnu, dans le nouveau. Le tableau devient un exercice d'arithmétique." (Taut, 2004, p.162). Autrement dit, cette représentation arithmétique, riviée aux formes naturelles de

l'arithmétique, se contenteraient de reproduire et d'encourager une nature ayant pourtant besoin d'être améliorée. Ou, pour reprendre l'*Esthétique* hégélienne, cette représentation se contenterait de mettre en avant, sans la dépasser, l'habileté de l'artiste¹⁷. Bien que l'aspect "arithmétique", ou calculateur, soit difficilement envisageable hors de sa dimension culturelle (éventuellement *naturalisée*, avec plus ou moins d'efficacité), on voit qu'il s'agit ici d'imaginer l'humain, de lui créer une seconde nature, une seconde peau habitable et des imaginaires sociaux appelés (de façon optimiste) à devenir sa Nature propre. Ceci met surtout en lumière ce qui fait office ici de nature : l'arithmétique (qui, on s'en souvient, rassemble des notions aussi variées que celles de nombres entiers naturels et relatifs, nombres réels, théorie des groupe, opérations, associativité, commutativité, distributivité, etc.). On ne peut oublier qu'Adolf Behne a reçu une formation en architecture, et que par ces mots il nous invite aussi à dépasser (et renouveler) ce qui pour lui est peut-être devenu fondamental et naturel : l'arithmétique par exemple. *Ce qui pose la question de l'assimilation.*

Lorsque Taut, en conclusion d'*Une couronne pour la ville*, énonce que :

"L'architecture est un art, et devrait même être l'art suprême. Elle naît d'un sentiment puissant, et parle au seul sentiment. L'intellect peut, au mieux, agir comme une force régulatrice" (Taut, 2004, p.116)

on pourrait être tenté d'y lire une sorte de défi jeté à l'*Esthétique* hégélienne, en ce que celle-ci semblait reléguer l'architecture à l'enfance de l'art, soit à l'extrême opposé de la science philosophique. Mais Taut n'est pas un "sentimentaliste naïf", et on peut aussi y lire la proposition de réhabiliter le sacré (de la Nature humaine) dans la communauté, par la voie des émotions. Soit l'assimilation par l'émotionnel et l'affectif.

Autrement dit, l'apprentissage et la cohésion sociale passerait alors aussi par un certain effacement de la rationalité à l'œuvre dans toute impulsion d'attraction ou de répulsion. Dans cette optique — le propre d'une seconde nature est de devenir Nature —, la composante cathartique¹⁸ des architectures et des modèles urbanistes proposés devient importante (soit la question "*comment procéder ?*", dans la lignée

¹⁷ Georg Hegel, *Esthétique*, trad. C. Bénard, B. Timmermans, P. Zaccaria, éd. Le Livre de Poche, Paris, 1997, t. 1, partie 2, section 3, chap. 3, 3, a, β (pp. 732-735).

¹⁸ Composante cathartique, ici, dans le sens d'une composante dialectique sensible et sensorielle (non principalement verbale), capable de convaincre et d'influencer. Cf. CICE, p. 18.

de *La Poétique* d'Aristote). Selon Taut, le rôle de l'architecte consiste à "servir et faire progresser l'humanité" et pour ce faire il préconise "d'inventer des formes qui soient en parfaite harmonie avec leur fonction, et qui exercent, par leur vérité intérieure, un effet purificateur et stimulant sur l'ensemble de la culture." (Taut, 2004, pp.65-66). On peut ici penser à la longue tradition occidentale s'étant penchée sur la téléologie urbaine (Platon, Vitruve, Descartes¹⁹, etc.); Taut évoque même une pensée organisatrice s'attachant à "transformer et discipliner l'existant" (Taut, 2004, p.73), ce qui, poussé à l'extrême, pourrait s'apparenter au fait de mettre de l'ordre, aussi bien dans les villes que dans les imaginaires, ou encore à injecter de la cohérence dans le "fatras" inarticulé de la multitude (mais est-ce ainsi que l'on peut penser les multitudes ?).

Il est notable, cependant, que Taut n'ait pas cherché à réduire ses conceptions urbaines à la seule culture occidentale. Pour son projet de couronne (non en tant que banlieue périphérique, mais en tant que bâtiment verticalement dominant et situé au centre de la ville), il rassemble "Quarante exemples de couronnement de ville anciens" (Taut, 2004, illustrations) et nous propose ainsi un voyage dans le temps et l'espace mondial, avec entre autres le mont Saint-Michel ; le Mont Comari près de Rome ; la mosquée de Selim à Erdine ; un temple assyrien reconstitué ; le temple de Minaskshi Sundareshvara à Madurai ; le temple reconstitué de Salomon à Jérusalem ; la cathédrale de Cologne, etc., et ainsi de suite, de la Birmanie au Maroc, à l'Egypte, au Cambodge, à la Palestine, la Russie (avec le Kremlin), la Suède, l'Inde, la Chine, la Thaïlande, la Grèce, l'Espagne, les Etats-Unis (avec le Capitole), etc., soit une volonté synthétique de court-circuiter la guerre mondiale des nationalismes, tout en évitant l'écrasement des singularités par un internationalisme agressif.

Ceci dit, en dépit de l'ouverture culturelle du projet, on peut penser que le standard du bien-être proposé présuppose une similarité entre les personnes, de façon à ce que la mobilisation constructrice soit collective et corresponde aux aspirations des maîtres d'œuvre — soit une assimilation par conformation —, ou alors, présuppose que l'attraction soit suffisamment forte pour dépasser les différences d'aspirations — soit une assimilation par volonté individuelle de s'insérer.

¹⁹ Cf. René Descartes, *Discours de la méthode - Pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences*, seconde partie, introduction.

Et même s'il annonce : "nous voulons à nouveau des villes qui, selon le précepte d'Aristote, nous offrent non seulement la santé et la sécurité, mais aussi la possibilité d'y vivre heureux." (Taut, 2004, p.73), ces notions de "santé", de "sécurité", de "vivre heureux" (ou de bonheur) ne vont déjà pas de soi. Sachant que pour Taut, le bonheur humain est attaché à une idée fédératrice, un idéal commun, et à la conscience d'être un élément de la grande architecture qu'est la communauté humaine, dans une conception assez fusionnelle.

Il prévient les architectes que "si leurs espoirs et leurs aspirations ne sont pas portés par l'intuition d'une réalité supérieure, alors leur existence n'a aucune valeur." (Taut, 2004, p.80). Mais on ne peut pas pour autant prêter à Taut l'intention d'enjoindre aux architectes d'être dans une sorte d'émotion irrationnelle. Au contraire, en un sens l'architecte spirituel est déjà une incarnation de l'idéal rationnel et de l'Etat (au sens hégélien) — en ce que cet architecte est garant de la réalité des lois organisationnelles de la société —. Selon Taut, "L'Etat ne sera jamais que le cerveau de la communauté ; le cœur doit avoir son siège ailleurs." (Taut, 2004, pp.113-114). Il s'agit donc de construire (et d'attirer l'attention vers) le cœur de cette communauté organique humaine, d'où l'idée de couronner la ville par un bâtiment central, une maison de verre inspirant à tous respect, espoir et amour ; bâtiment lui-même *vide* en son centre (et avec ce *vide*, on peut tout à la fois repenser à la diffusion de la matière par "sauts" dans le vide, mais aussi à la notion de *regard vide* évoqué plus haut à titre anecdotique).

On pourrait se dire qu'il y a quelque chose d'un peu contradictoire à vouloir être à la fois celui qui édicte les règles de la circulation (fonction édifiante, avec une certaine collusion entre droit positif et droit divin) et celui qui médiatise ces règles, les rend attrayantes (attraction, divertissement, *entertainment*). Il est difficile de savoir si Taut conçoit l'architecte comme cerveau ou comme cœur de la construction humaine, et l'on pourrait être tenté de répondre "les trois" en reformulant : l'architecte est le *cerveau* et le *ventre* (par intériorisation de la foule), et par la circulation qu'il génère entre les deux se forme le *cœur* (la couronne) porté par la communauté ; soit une alchimie chrétienne. Dans un sens, Taut préconise aux architectes de faire publiquement montre de *foi* (en une "vérité supérieure"), tout en invitant ceux-ci à être les édificateurs de cette "religion". Il s'agit en quelque sorte d'admettre la possibilité

d'un écart conscient, assumé et travaillé entre ce qui est planifié et ce qui est rendu public. On retrouve ici l'hypothèse d'un effacement (possible ou non) de la rationalité à l'œuvre.

En 1919, Taut écrit : "Il y a une notion à laquelle adhèrent riches et pauvres, et dont on perçoit partout l'écho, une notion qui, pour ainsi dire, annonce un christianisme d'une forme nouvelle : l'idée sociale." (Taut, 2004, p.80). Il est tentant de dire qu'à la suite de Scheerbart, il propulse l'architecture de verre au rang de medium capable d'épouser cette finalité socialiste — que l'on pourrait ici lier à l'idée d'achèvement du projet de *paix perpétuelle*. Mais dans cette perspective (telle que formulée), le socialisme semble être compris comme un prolongement du christianisme. Soit un socialisme conservant le fort modèle hiérarchique et intériorisé de la divinisation (l'être chrétien est radicalement et définitivement l'inférieur de son modèle, en tant que Dieu est Un et que l'individu est un, si l'on va vite).

On se souvient de la première lettre de la *Gläserne Kette* dans laquelle Taut appelait à "défaire les principes en vigueur". Mais avec cette assimilation du socialisme au christianisme, on peut aussi lire une volonté de renouer avec les mémoires historiques (voire restaurer les principes en vigueur) tout en jetant un pont vers l'avenir ; soit une façon de penser les contradictions et donc d'envisager le problème de la circulation. Voici comment Taut présente l'essence de l'architecture :

"La cathédrale qui domine la vieille ville, la pagode qui s'élève au-dessus des huttes des Indiens, le gigantesque ensemble des temples dans le quadrilatère de la ville chinoise, l'acropole qui domine les modestes maisons d'habitation de la ville antique, tous ces monuments montrent que l'ouvrage le plus éminent, cristallisation de la vision religieuse d'un peuple, est tout à la fois le point de départ et l'aboutissement ultime de toute architecture." (Taut, 2004, p.68)

Ce à quoi il ajoute plus loin que "L'architecture se fait le reflet et la cristallisation de la stratification humaine." (Taut, 2004, p.89). Il semble donc se dégager ici une forme d'œcuménisme à facettes, avec l'idée peut-être, qu'à chaque facette de ce joyau qu'est la couronne, correspond proportionnellement un élément de cette société. La couronne devenant l'agglomérat objectivé et généralisé reflétant chaque membre singulier, et l'urbanisme consistant alors à penser les circulations entre ces deux entités — entre l'élément singulier et son image modélisée. Si cette façon de présenter les choses peut faire penser à une sorte de *multiplayer imitation game*

(pour parler depuis un autre contexte), ceci pose aussi la question de : *qui modélise quoi et comment*.

Dans sa participation à *Une couronne pour la ville*, le juriste Erich Baron cite une phrase du poète humaniste américain Walt Whitman — phrase dessinant presque sous nos yeux le perron de la cathédrale sur lequel, dans le film *Metropolis* de Fritz Lang (1927), la raison patronale et le bras de l'ouvrier finissent par se réconcilier, grâce à l'amour pur de Maria — : "Ne soyez pas découragés, car maintenant c'est le sentiment qui fraiera le chemin de la liberté" (Taut, 2004, p.134) et quelques lignes plus loin Baron d'ajouter : "partir de la plénitude du cœur pour aboutir à la pénétration spirituelle de tout l'univers, voilà le but idéal du socialisme visionnaire et romantique". Si l'on met ces propos en rapport avec la notion tautienne de cœur-couronne, on peut envisager une entreprise qui ne consiste pas à discréditer les passions sensibles singulières (en tant que trompeuses, et donc laissées à discrétion de chacun tant qu'elles ne contreviennent pas au droit positif), mais plutôt une entreprise qui consisterait à transformer celles-ci en les faisant devenir le point de mire de la vie publique.

En tant que le projet de couronne proposé par Taut puise aussi dans un certain imaginaire mystique lié aux maîtres bâtisseurs [*Baumeister*] du Moyen Âge gothique, il y a l'idée d'une édification lente, impliquant de nombreuses générations par étalement sur plusieurs siècles (même si cette lente édification collective n'est pas l'apanage des cathédrales seules, comme le montre Taut par des exemples empruntés aux cultures asiatiques notamment). Et cette couronne est appelée à devenir "stratification", "cristallisation" de la culture humaine, mais on pourrait tout autant parler de flamme communautaire pérenne, par-delà la contingence fugace des individus. De part cet héritage gothique, la *Gläserne Kette* se confronte donc à cette question : s'agit-il de laisser aux artisans la liberté de leur contribution, ou faut-il au contraire en faire de simples exécutants ? Parmi les différentes propositions, la plus éloquente d'entre elles est probablement le développement même de cette correspondance initiée par Taut²⁰.

²⁰ L'absence de femme ne semble pas être un pré-requis nécessaire.

Si dans leurs échanges de dessins et de textes [fig. 11] les artistes de la *Gläserne Kette* sont à la tête d'un projet civilisationnel universel, tout du moins donnent-ils ainsi à leur quotidien contextuellement difficile un *point de fuite collectif*.

IV. CRISTAL ASTRAL, PALAIS ET CŒUR DE VERRE

Pour reprendre cette idée que l'architecture expressionniste aura cherché à trouver la clef d'un tout pouvant excéder la somme des parties, on peut songer aux efforts de Taut pour devenir ce tout ouvragé (ou pour faire jurisprudence). Mais on peut aussi songer aux expérimentations visant à faire de l'œuvre un concentré *context-free*, ou à proprement parler, générateur de son propre contexte, apte à se déployer, à se *naturaliser* n'importe où. Et là encore, le problème de l'autonomie condensée appelle à réfléchir aux modalités de *mise en architecture des émotions*.

Comme dit précédemment, en parallèle du caractère futuriste, il y a aussi une affiliation au Moyen Âge ; affiliation permettant de penser les *images actives* (mais aussi peut-être la *sphère opératoire des images*²¹) ; images actives dans le sens des *images agentes* de la *Rhétorique à Herennius*, c'est-à-dire, des images ayant des fonctions mnémotechnique et structurante. Ou en d'autres termes, des images élaborées pour orienter l'imagination sur un chemin, élaborées pour spatialiser l'imaginaire du lieu (du palais de la mémoire). Cette confusion de ma part ici, entre *loci* et *images agentes* est volontaire : en tant que pôles attractifs, ces images repondèrent²² le lieu et dans une certaine mesure donc, en modifie l'architecture²³.

²¹ Terme renvoyant à Werkmeister, qui a forgé deux notions pour les mettre en balance : la sphère opératoire des images [*operative Bildersphäre*] et la sphère informative des images [*informative Bildersphäre*]. La première sphère d'images sera plutôt l'objet d'une vue sans sujet (caméra de surveillance, par exemple) ; la seconde l'objet d'une vue particulièrement consciente d'elle-même (débat public autour d'images controversées, par exemple). Cf. Otto Karl Werckmeister, *Der Medusa-Effekt - Politische Bildstrategien seit dem 11. September 2001*, éd. Form + Zweck, Berlin, 2005. [Là encore, cette interprétation temporaire des propos de l'auteur n'engage que moi].

Ce qui m'intéresse dans la notion de *sphère opératoire des images*, c'est la part programmatique pensée au cours de l'élaboration de certaines images, quant à leurs futures fonctions. Autrement dit, certaines images peuvent être travaillées pour opérer des transformations chez qui les regarde (ou pour s'insérer dans un dispositif opératoire), sans que la conscience de ces transformations soit nécessaire. Ces transformations peuvent tenir de la manipulation, mais elles peuvent aussi répondre à une demande de la part du regardeur (ou de l'utilisateur). La question du consentement sera davantage développée dans le dernier article.

²² Repondérer, dans le sens de redistribuer les poids et les coefficients, les points de tension et d'attention.

²³ Par ailleurs j'opère ce passage entre rhétorique latine et Moyen Âge (y compris gothique) sous l'angle de l'architecture : certains rhéteurs ont préconisé des méthodes, pour mémoriser un

On pourrait interpréter la volonté de Bruno Taut d'incarner son architecture comme le projet d'être lui-même le *lieu* (public), le *locus*, le *topos*. Mais on peut aussi concevoir sa démarche de construction de l'architecte idéal, comme volonté de fabriquer une *imagines agentes* vouée à se placer dans le bâtiment, un fois construit. Cette dynamique d'incarnation évoque le christianisme, mais avant cela la rhétorique latine, et l'idée de se placer / déplacer en soi-même, dans cette architecture mémorielle patiemment bâtie.

Comme le note Stavrinaki :

"Selon la définition de Taut, l'architecte "doit donc incarner lui-même la foi, au point de n'être presque plus humain : cassant, miroitant, éblouissant et aussi brillant que le verre, dur et tranchant comme le fer, flexible, ondulant et pourtant aussi solide que le béton"²⁴." (Stavrinaki, 2009, p.11)

Ce faisant, l'architecte de verre est aussi bien son propre ouvrage (construisant son propre *homunculus* ?) que son propre maître d'œuvre. Et ici, c'est presque un devenir machinique. Pourtant, comme ce n'est pas l'architecte organisateur de conciliation qui est valorisé dans ce propos, on peut peut-être y voir l'architecte-cœur cristallisé en image active, plutôt que l'architecte-cerveau donnant des règles de circulation. Peut-être est-ce symptomatique d'une époque : tant que les machines fascinent, alors l'homme public (ou la femme) se doit d'endosser ses attributs, afin d'attirer l'attention et de pouvoir ensuite proposer un processus cathartique (en ce sens, ce serait l'inverse du scénario de *Metropolis*, mais bien la même démarche de diffusion artistique, à savoir : on vient au cinéma attiré par le robot, on repart avec des valeurs morales).

La déclaration d'un autre membre de la *Gläserne Kette*, l'architecte et lithographe Paul Goesch, peut éclairer cette démarche : il explique qu'impressionnisme et expressionnisme "entretiennent presque le même rapport que ceux existant entre savoir et ressentir." (Stavrinaki, 2009, p.133) — où l'on repense ici

plaidoyer par exemple, basées sur la visualisation interne de lieux publics (*loci*). Cette façon de structurer la mémoire à l'aide de l'architecture pondérable a aussi dans une certaine mesure rejallit sur la façon de théoriser l'architecture, de concevoir des bâtiments publics (théâtres, amphithéâtres, monastères, cathédrales, etc.). Pour deux approches différentes de ces questions, cf. Frances Yates, *The Art of Memory* (1966), éd. Routledge, London & New York, 1999, et Mary Carruthers, *Machina memorialis – Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge* (1998), éd. Gallimard, trad. de l'anglais par F. Durand-Bogaert, 2002.

²⁴ Bruno Taut, "Architektur neuer Gemeinschaft", dans Alfred (Hrsg.) Wolfenstein, *Die Erhebung. Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung*, Vol. II., éd. Fischer, Berlin, 1920. Texte traduit par J.-L. Muller et reproduit en annexe de l'ouvrage de Stavrinaki.

aux reproches de Behne à l'encontre de la peinture de Vermeer. Et en ce que Goesch, dans ce même passage, situe la *Gläserne Kette* à un croisement des deux plutôt que d'un côté ou de l'autre, de nouveau l'idée d'impulsion de jeu schillérienne surgit, et sous ce schéma, on pourrait envisager l'expressionnisme comme un courant faisant appel à l'impulsion matérielle des spectateurs (ou utilisateurs), plutôt qu'à leur impulsion formelle (lois d'optique) à l'instar des impressionnistes. Ou pour parler de façon triviale : l'attraction matérielle ferait office de produit d'appel. En dépit de la difficulté d'évaluer de ce qui est perçu et compris (assimilé) par les spectateurs-utilisateur, cette hypothèse implique un public sensible ou aguerris à ce type de division (savoir / ressentir). Et ceci rejoint la question du contexte, à savoir : *l'œuvre doit-elle s'adapter au contexte ou adapter le contexte ?*

Bien qu'il soit tentant de répondre qu'il s'agit en fait d'un système complexe de vases communicants, les architectes de la *Gläserne Kette* se sont néanmoins penchés sur ce problème de proportions qui pourrait se poser en ces termes : faut-il rester fidèle au contexte, donné *a priori*, pour s'y fonder (c'est-à-dire penser l'œuvre après avoir pensé le contexte dans lequel elle va s'inscrire), ou au contraire élaborer une œuvre "tout-terrain" capable d'aborder n'importe quel contexte (c'est-à-dire penser l'œuvre de façon presque absolue, ou plutôt, sans attendre de savoir dans quel contexte elle pourra éventuellement s'inscrire) ?

C'est sous cet angle que je propose d'observer l'un des échanges ayant eu lieu entre Wassili Luckhardt et Bruno Taut. Luckhardt, citant Finsterlin (dont le pseudonyme était Prometh), écrit : "« n'agissons pas avec le sérieux des êtres domestiqués par la contrainte maniaque et engluée de leurs organes, mais avec gaieté et vitalité » (Prometh)" puis Luckhardt commente : "Ici, j'entends dire : « Qu'est-ce que la forme ? Rien ! Qu'est-ce que la foi ? Tout ! » Oui, la foi est tout : l'ultime, le plus élevé, le plus nécessaire. Mais qu'est-elle sans la forme qui la porte et la transmet à la communauté, sans la forme qui la relie aux cœurs des autres ?" (Stavriniaki, 2009, p.111). Ce à quoi Bruno Taut répond : "Je considère la "forme" comme une question secondaire. Ce qui justifie notre action : créer une charpente spirituelle. L'architecture visible n'est que la suite évidente et naturelle d'une architecture spirituelle intérieure." (Stavriniaki, 2009, p.114).

De cet échange on peut dégager que Luckhardt semble utiliser le mot *forme* dans le sens aristotélicien d'*εἶδος*. Pour Aristote,

"Les arts qui commandent à la matière et la connaissent sont donc deux : celui qui l'utilise et la partie architectonique de l'art poïétique. C'est pourquoi l'art qui utilise est aussi en un sens architectonique, mais il en diffère dans la mesure où l'architectonique est ce qui fait connaître la spécificité [*εἶδος*] et l'autre, comme poïétique, ce qui fait connaître la matière [*υλη*]²⁵."

En d'autres termes, Aristote fait une division entre l'art qui utilise la matière (poïétique) et l'art en charge des règles d'utilisation de la matière, autrement dit de sa formation (architectonique). La poïétique nous fait connaître la matière ; l'architectonique nous fait connaître la forme [*εἶδος*].

Dans le passage précité, que Luckhardt utilise le mot *forme* dans le sens de *matière informée* ou d'*architectonique*, il semble souligner l'importance du travail d'élaboration de l'architecte, travail qui — qu'il soit artisanal ou arithmétique —, ne peut ni se couper de l'expérimentation, ni se réduire à une *foi* (croyance indémontrable aux origines floues). Et si foi il y a, c'est parce qu'il en produit une. Ce à quoi Taut semble répondre en utilisant le mot *forme* (mis entre guillemets) dans le sens schillérien de *matière* (on se souvient de la différence entre *impulsion matérielle* et *impulsion formelle*), pour affirmer qu'il ne s'agit pas tant de séduire un public, que de modeler une structure spirituelle viable et fiable — dont découleront des structures pondérables tout aussi viables et fiables.

Il me semble que le point de tension ici porte sur la question du contexte : Luckhardt envisage de convaincre un public en s'y adaptant, tandis que Taut cherche à élaborer une structure mentale cohérente en soi, et donc capable de se concilier n'importe quel public du fait de sa cohérence interne, de son autonomie (sur le modèle de la fameuse phrase de Boileau : "Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement, / Et les mots pour le dire arrivent aisément.").

La méthode de Luckhardt présente l'avantage de s'exposer à moins de rejets, elle gagne en efficacité une fois qu'elle a trouvé son public, son contexte (et donc ses matériaux), mais elle a l'inconvénient d'avoir à chaque fois besoin d'une refonte complète et dépend de la connaissance que l'on aura pu se faire du prochain contexte ; la méthode de Taut présente l'avantage de la "polyadaptabilité" intrinsèque

²⁵ Aristote, *La physique*, Livre II, chap. II, 194b, trad. par Annick Stevens, éd. J. Vrin, 1999, p. 104. Les insertions en grec ne sont pas dans le texte d'origine.

(quelque soit le contexte, cela fonctionne à peu de choses près de la même manière), mais elle a l'inconvénient d'être invasive et/ou de s'exposer à un rejet massif du fait de son manque de prise en considération des singularités de chaque contexte.

Ce pourrait être aussi une autre façon de rejouer la question : *qu'est-ce qui prime, la matière ou le concept ?* Mais en ayant entamé cet article par la "matière", je pense avoir d'une certaine façon montré que matière et concept sont ici indissociables et savamment intriqués, à dessein.

Taut va assez loin dans sa décontextualisation puisqu'il s'applique à penser la *ville nouvelle* dans un environnement de plaine, envisagé comme lieu de quasi-neutralité lui permettant de "présenter dans sa pureté l'idée même, la théorie." (Taut, 2004, p.85). Le 19 octobre 1920, il envoie à tous les membres de la *Gläserne Kette* une lettre intitulée *Mein Weltbild* [Mon image du monde]. Il y écrit que "Le grand cristal de la forme incorporera tout ce qui est dissimulé derrière les choses comme, entre autres, le caractère double de l'homme ou, mieux, son rayonnement dans le sur- et le subconscient" (Stavrinaki, 2009, p.211), avant d'ajouter plus loin :

"La croissance de cette force aboutira à une forme cristalline de l'univers, comme par une formule magique, et cette réinterprétation des étoiles apaisera les hommes, les rendra calmes et disponibles pour l'action (c'était déjà un principe fondateur de mon *Architecture alpine*). [...] tout provient du rayonnement du cristal « astral »." (Stavrinaki, 2009, p.212).

Dans cette dynamique de décontextualisation, on peut peut-être envisager ce cristal "astral", cette couronne centrale, ce cœur attirant les regards et les énergies, comme une façon de pallier le problème de la méconnaissance du contexte. En ce faisant reflet multiple de toutes les facettes du contexte, quel qu'il soit, et dans lequel l'œuvre devra s'inscrire tout en le modifiant, l'œuvre réduit son étrangeté, sans perdre sa faculté cathartique : elle conserve sa dynamique "purificatrice" morale (impulsion formelle), mais se fait d'autant plus attrayante qu'elle synthétise entièrement l'environnement (impulsion matérielle) — peut-être en permettant à tous de combler ainsi une présumée tendance au narcissisme (sachant qu'en convoquant Narcisse, on prend le risque de convoquer Méduse).

Dans un sens, Paul Goech va énoncer ce problème dans l'une de ses lettres, qui sera publiée dans la revue *Frühlicht* :

"Récapitulation :

1) Architecture d'émotion : impressions de stalactites, de champ de blé sous un vent tourbillonnant, imitations de coquilles d'escargot, de crânes, plan inspiré par une coupe de nautilus avec ses différentes chambres.

2) Architecture abstraite fondée sur les mathématiques : ornementation arabe, trilobe gothique, symphonie de chiffres et de formes, couleurs, séparations, regroupements, transitions, murs colorés s'interrompant les uns les autres, parfois sur un fond doré, le tout richement décoré selon un plan d'ornementation, murs agrémentés en suivant les principes de la sculpture.

Mélanger ces deux voies de façon à introduire l'écho des émotions dans la seconde ou suivre l'idée conductrice de la première voie en veillant à ce qu'elle se réalise sur le mode rythmé de la seconde." (Stavriniaki, 2009, p.162)

Cette recette est très dense, et je dois avouer ne pas comprendre toutes les subtilités de la distribution des caractéristiques entre architecture d'émotion (à laquelle reviennent les impressions, le trouble, la turbulence tourbillonnante et le mimétisme anthropomorphique corporel – à supposer qu'il s'agisse de crânes humains) et architecture abstraite (à laquelle reviennent l'arithmétique, le rythme — où l'on retrouve peut-être ici aussi la spirale d'or de Fibonacci, tourbillonnante). Mais pour ce *jeu* entre les deux, Goesch propose deux orientations. Premièrement, il propose aux structures mathématiques de se faire l'écho des émotions, et l'on peut penser au plaisir que Bertrand Russell nous incite à trouver dans les mathématiques :

"Mathematics, rightly viewed, possesses not only truth, but supreme beauty — a beauty cold and austere, like that of sculpture, without appeal to any part of our weaker nature, without the gorgeous trappings of painting or music, yet sublimely pure, and capable of a stern perfection such as only the greatest art can show. The true spirit of delight, the exaltation, the sense of being more than Man, which is the touchstone of the highest excellence, is to be found in mathematics as surely as in poetry²⁶."

Beauté qui, présentée de cette façon, froide et austère, peine peut-être à rencontrer un large public pour se limiter à quelques masochistes²⁷. Deuxièmement, Goesch propose l'introduction d'une rythmique mathématique dans le déroulement des émotions, et je vois ici une résonance possible avec *l'affective computing* et l'élaboration des modèles émotionnels, soit la capacité pour des structures de prendre

²⁶ Bertrand Russell, *Mysticism and Logic and Other Essays*, "The Study of Mathematics", éd. Longmans, Green and Co., London, 1918, p. 60.

"La mathématique, vue de façon juste, possède non seulement la vérité, mais aussi la beauté suprême : une beauté froide et austère, comme celle de la sculpture, sans appel à une quelconque partie de notre nature la plus faible, sans les splendides illusions de la peinture ou de la musique, mais cependant sublimement pure, et capable d'une perfection sévère, dont seul le plus grand art peut faire montre. Le vrai esprit de plaisir, l'exaltation, le sens d'être plus qu'un Homme, qui est la pierre de touche de la plus haute excellence, peut se trouver dans la mathématique aussi sûrement que dans la poésie." [Ma traduction].

²⁷ Je pense ici au livre de Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch : le froid et le cruel*, éd. Minuit, 1967.

en charge les émotions (ce qui, hypothétiquement implique un préalable : celui de comprendre l'émotion et de pouvoir en quelque sorte la séquencer. Ce point sera développé dans mon dernier article). Cette seconde tendance irait peut-être du côté d'une architecture cathartique, à supposer que d'une façon ou d'une autre celle-ci soit accessible aux émotions.

Si Russell, en 1918, propose de trouver dans les structures mathématiques la dimension émotionnelle, Goesch, en 1920, propose aussi d'agrémenter le déploiement des émotions d'une touche de mathématiques, et en ce sens, on peut tout aussi bien entendre par architecture d'émotion : "architecture de l'émotion". Et le mélange repose sur la nécessité d'avoir des émotions "architecturables".

CONCLUSION

Ceci ne répond pas à la question de savoir si, ontologiquement, les émotions peuvent être mise en architecture (comme on parle de mise en scène), met a peut-être permis de dégager en quoi le fait qu'elle le soit est souhaitable ou non.

Dans cet article, j'ai essayé de montrer en quoi le verre accompagnent l'être humain depuis des siècles (voire des millénaires), et en quoi par l'association du verre et du cristal, ces architectes ont proposé une piste pour concilier la matière et l'esprit dans la trame des imaginaires, en insistant sur la volonté pacifiante de cette démarche, dans un contexte de tensions extrêmes. Suite à quoi, j'ai tenté de mettre en évidence le système de polarisation choisi pour stimuler la circulation dans l'ensemble, tout en faisant l'hypothèse que l'élément central valorisé implique une modélisation des éléments disparates qu'il s'agit d'assimiler à la communauté. Et dans la dernière partie, je me suis attachée à observer les différentes approches quant à la portabilité de ces modèles.

Ce terme de *culture de verre*, évoquée par Scheerbart et incarnée par Taut, peut éveiller l'image des mégalo-poles avec leurs gratte-ciel tout en entassements miroitants et scintillants. Mais lorsque Scheerbart achève *l'Architecture de verre* en écrivant que "Si l'on se réfère à notre propos, on est assurément en droit de parler d'une civilisation du verre. Ce nouvel environnement va transformer l'humanité, radicalement." (Scheerbart, 2006, p.72), on peut alors penser à la *Silicon Valley*, [Vallée de Silicium], ainsi nommée en référence aux semi-conducteurs (encore

indispensables aux ordinateurs — le verre étant un composé à base de silice), ou encore à la fibre optique, et se dire que dans une certaine mesure, cette *civilisation du verre* est effective. Transforme-t-elle pour autant l'humanité radicalement ?

BIBLIOGRAPHIE :

- PERELMAN Marc, “Le stade du verre de l’architecture moderne comme transformateur du moi”, dans *Dan Graham*, dir. Jacinto Lageira, éd. Dis Voir, Paris, 1995, pp. 73-95.
- RUNCIE James, *How Buildings Learn: What Happens After They’re Built*, film-documentaire d’après le livre éponyme (1994) de, et avec, BRAND Stewart, 6 épisodes de 30 minutes, prod. BBC, 1997.
- Scheerbart, 2006 : SCHEERBART Paul, DESANGES Guillaume, PIRON François, STEINWEG Marcus, *Intouchable : L’idéal transparence - L’architecture de verre* (1914), trad. Christophe Marchand-Kiss, éd. Xavier Barral – Villa Arson, Paris - Nice, catalogue de l’exposition “Intouchable : L’idéal transparence” à la Villa Arson (1er juil. – 24 sept. 2006), 2006.
- Stavrinaki, 2009 : STAVRINAKI Maria, *La chaîne de verre : Une correspondance expressionniste*, correspondance (1919-1920) reconstituée, présentée et annotée par M. Stavrinaki, trad. Jean-Léon Muller, éd. de la Villette, Paris, 2009.
- Taut, 2004 : TAUT Bruno, *Une couronne pour la ville* (1919), trad. Ruth & Guy Ballangé et Daniel Wiczorek, avec les contributions de Paul SCHEERBART, Erich BARON, Adolf BEHNE, Introduction de Guy Ballangé et Bernard Marrey, éd. du Linteau, Paris, 2004.

Université Paris I Panthéon-Sorbonne
UFR d'Arts Plastiques et Sciences de l'Art
Master 1 Esthétique
Adeline GASNIER

BRUNO TAUT ET LA *GLÄSERNE KETTE* :
ARCHITECTURE D'ÉMOTION

Article de recherche préparé sous la direction de Monsieur Olivier SCHEFER

Dans le cadre de son séminaire "Les Utopies"

Mai 2011

Annexes

Table des matières :

Présentation de Bruno Taut	p. 02
Présentation de Paul Scheerbart	p. 02
Illustrations	p. 03

CD joint :

"Bruno Taut et la <i>Gläserne Kette</i> : architecture d'émotion"	<u>01_BTGK.pdf</u>
+ Annexes	<u>01.pdf</u>
" <i>Cosmic Incubadora</i> : cristallisation émouvante"	<u>02_CICE.pdf</u>
+ Annexes	<u>02.pdf</u>
"No Ghost, Just Someone? Les agents conversationnels"	<u>03_NGJS.pdf</u>
+ Annexes	<u>03.pdf</u>
"Modèles émotionnels et agents conversationnels"	<u>04_MEAC.pdf</u>
+ Annexes	<u>04.pdf</u>

Bruno Taut¹

Né en 1880 à Königsberg / mort en 1938 à Ankara.

1880 : Naissance à Königsberg - Empire allemand (Kaliningrad, Russie), au bord de la mer Baltique.

1884 : Naissance de son frère, MaxTaut.

1901 : Diplômé de la *Baugewerkschule* de Königsberg.

1903 : Il intègre une agence d'architecture à Berlin.

1904 : Il rejoint une agence d'architecture à Stuttgart.

1908 : Il étudie l'urbanisme à Berlin, avec T. Goecke à la *Technische Hochschule*.

1909 : Ouverture de sa propre agence.

1910 : Construction d'un immeuble d'habitation à Berlin.

1912 : Nommé architecte-conseil de la Société allemande des jardins municipaux. Commande de deux cités, dans la banlieue de Berlin.

1913 : Exposition internationale du bâtiment à Leipzig ; il réalise le Monument de l'acier.

1914 : Exposition du *Werbund* à Cologne ; il réalise le *Glashaus* (Pavillon de verre) avec Scheerbart.

1918 : Il fonde l'*Arbeitsrat für Kunst* (Conseil du travail pour l'art).

1919 : Publication d'*Architecture alpine* et *Une couronne pour la ville* ; début de la *Gläserne Kette*.

1920 : Exposition collective, *Neues Bauen* (La Construction nouvelle).

1921 : Il fonde la revue d'architecture *Frühlicht* (Lumière du matin).

1924 : Il devient architecte-conseil du GEHAG, construction de dix mille logements jusqu'en 1932.

1932 : Il s'installe à Moscou.

1933 : Il rentre à Berlin en février, quitte l'Allemagne pour la Suisse en mars. Puis s'installe au Japon.

1936 : Il voyage en Asie puis s'installe en Turquie.

1938 : Il réalise l'université d'Ankara.

Paul Scheerbart

Né en 1863 à Danzig / mort en 1915 à Berlin.

1863 : Naissance à Danzig - Empire allemand (Gdańsk, Pologne), au bord de la mer Baltique.

1867 : Décès de sa mère.

1873 : Décès de son père.

1880 : Il étudie la théologie et le grec, puis la philosophie et l'histoire de l'art.

1885 : Il commence à publier des critiques d'art dans le *Berlin Börsen Courier*.

1889 : Il publie *Le Paradis. La Patrie de l'art*.

1892 : Création de la *Verlag deutscher Phantasten* (Les éditions des fantaisistes allemands).

1903 : Il commence à publier de nombreux romans satiriques et fantastiques.

1902 : Publication de *La grande révolution. Un roman lunaire* et *Brillance du monde. Un conte solaire*.

1903 : *Danse des comètes. Un pantomime astral en deux actes* et *L'ascension vers le soleil. Un conte domestique*.

1904 : *L'empereur d'Utopia. Un roman populaire*.

1909 : *Le développement du militarisme aérien et la liquidation des armées, des citadelles et des flottes européennes*.

1910 : *Le mouvement perpétuel. L'histoire d'une invention*.

1911 : Son roman antimilitarisme, *Le développement du militarisme aérien...* est proposé pour le Prix Nobel de la paix.

1912 : *Flora Muhr. Une nouvelle de fleurs de verre*.

1913 : *Lesabéndio. Un roman d'astéroïdes*.

1914 : *Architecture de verre*.

Membres (actifs ou non) de la Gläserne Kette :

Bruno Taut, Wenzel Hablik, Hermann Finsterlin, Paul Goesch, Wassili Luckhardt, Hans Luckhardt, Hans Scharoun, Max Taut, Hans Hansen, Alfred Brust, Carl Krayl, Walter Gropius, Jefim Golyscheff, Wilhelm Brückmann, Jakobus Göttel, Otto Gröne.

¹ Abrégé des "Repères biographiques", dans Bruno Taut, *Une couronne pour la ville* (1919), trad. Ruth & Guy Ballangé et Daniel Wiczorek, avec les contributions de Paul Scheerbart, Erich Baron, Adolf Behne, introduction de Guy Ballangé et Bernard Marrey, éd. du Linteau, Paris, 2004.

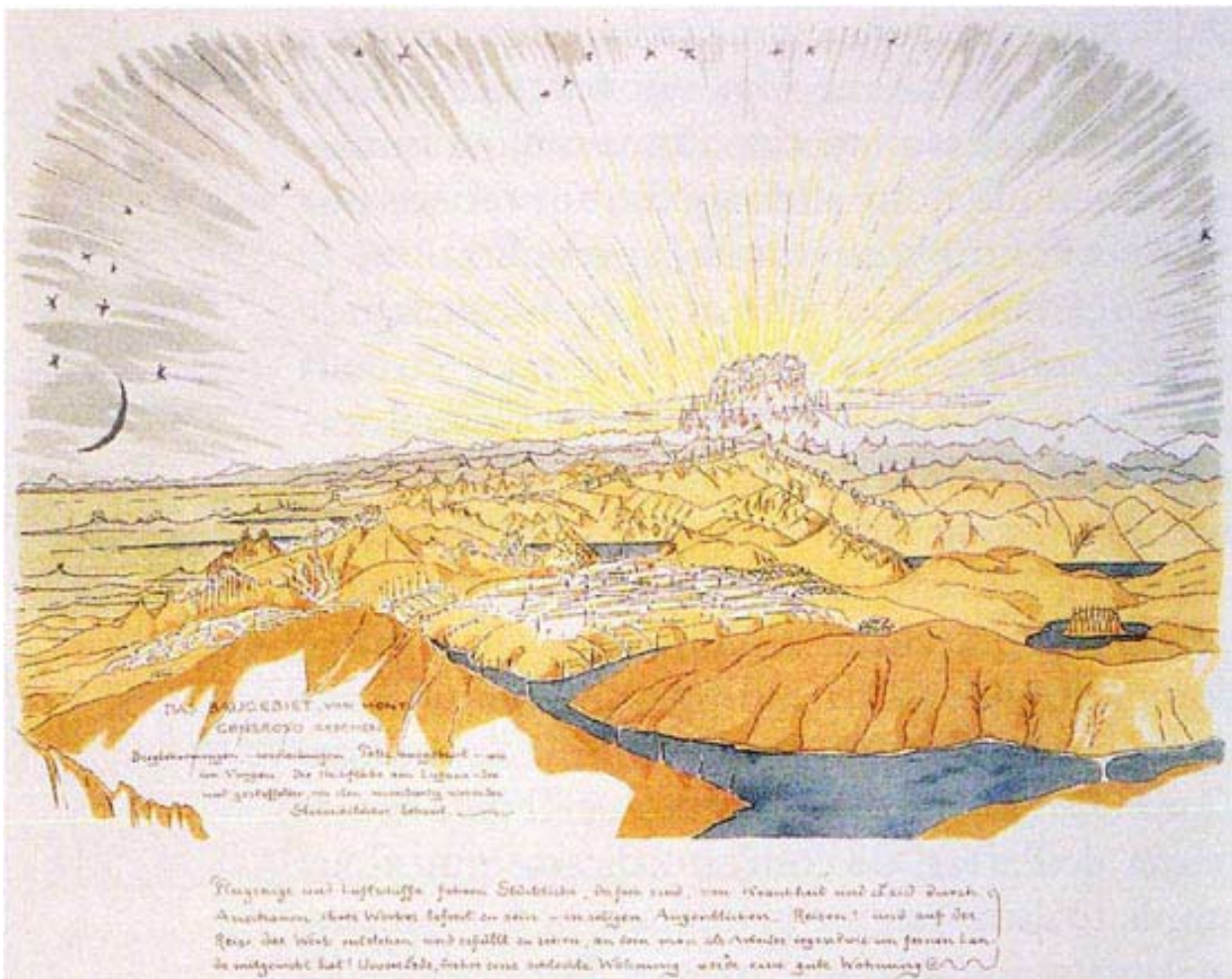


fig. 1 (haut, gauche) - Bruno Taut, *Alpine architecture*, 1919

fig. 2 (haut, droit) - Bruno Taut, *Idée d'une maison dans le ciel*, dessin de 1920, couverture de la revue *Frühlicht* éditée par B. Taut.

fig. 3 (bas) - Bruno Taut, *Alpine architecture*, vue du Monte Generoso, 1919

Source : Francisco Martínez Mindeguía, Universitat Politècnica de Catalunya.

http://etsavega.net/dibex/Taut_Alpine-e.htm.



fig. 4 - Bruno Taut & Paul Scheerbart, *Glashaus* (Pavillon de verre), exposition du *Werkbund* de Cologne, 1914.

fig. 5 - Intérieur du pavillon, cascades.

Légende : "(...) The house was an explosion of color. The interior was constructed of glass floors and walls and mosaic windows. It also included an exhibition of information on the project's glass-industry sponsors."

Source : Frederic J. Schwarz, *The Werkbund: Design Theory and Mass Culture before the First World War*. New Haven and London, 1996, pp. 184-185.

http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=1668.

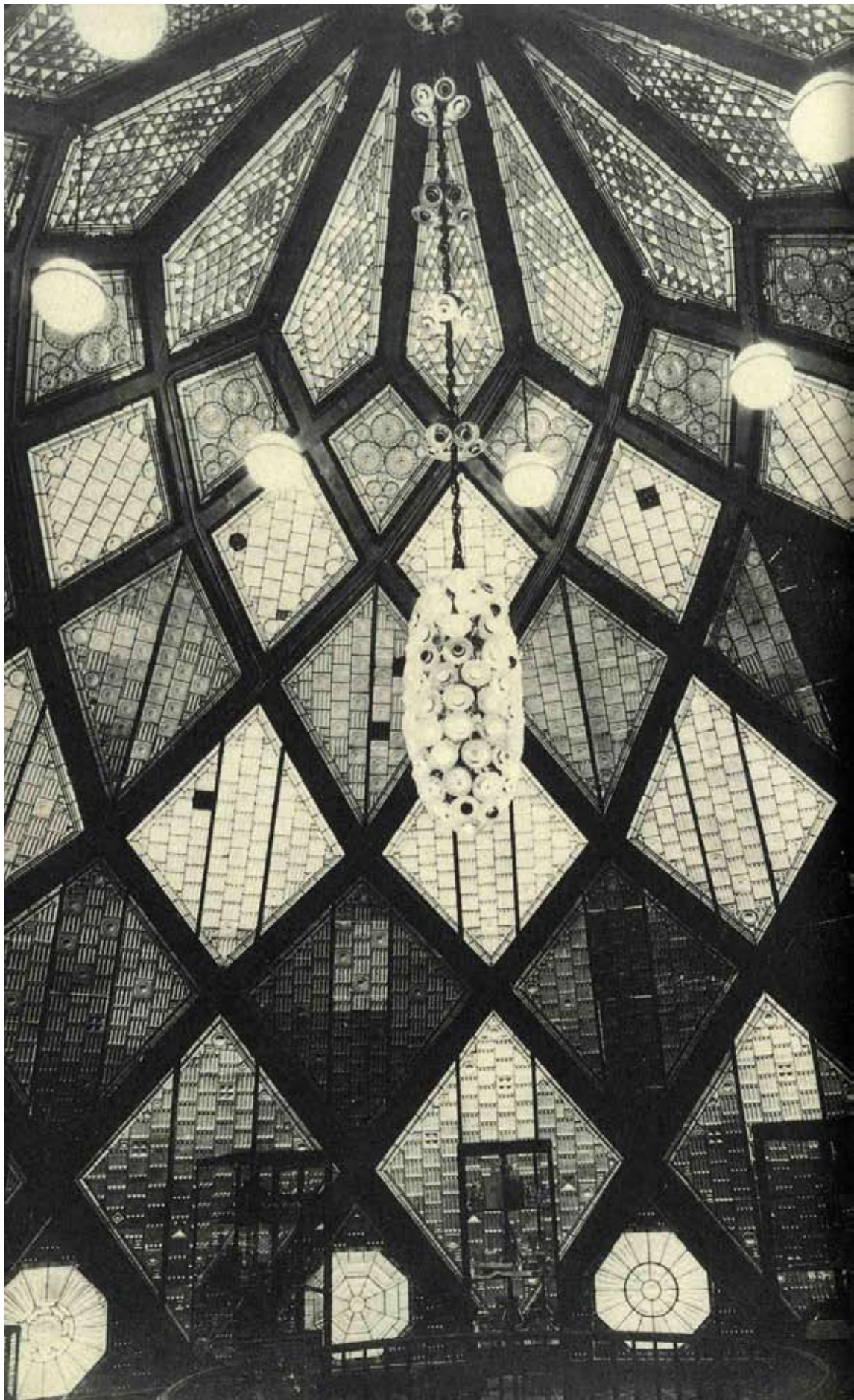


fig. 6 - Intérieur du pavillon, coupole.

Légende : "the gray cloth: paul scheerbart's and bruno taut's glass architecture: what modernism forgot"

Source : Images rassemblées par Amélie Conway, University College Dublin.

http://www.presidentsmedals.com/Project_Details.aspx?id=1254&dop=False

fig. 10 (haut) - Wassili Luckhardt, *Couronne de la ville*, 1920, publié dans *Frühlicht*.

http://www.annapujadas.cat/material/imatges/arquitectura/cpa_class5img1.htm

fig. 11 (bas, gauche) - Lettre de Bruno Taut à la *Gläserne Kette*, 23 décembre 1919.

<http://caad.arch.ethz.ch/teaching/wfp/ABGESCHLOSSENE/lindner/btaut-gebaeude.html>

fig. 12 (bas, droit) - Wassili Luckhardt, *Crystal on the Sphere*.

http://www.faithandform.com/features/41_2_gorlin/index.php

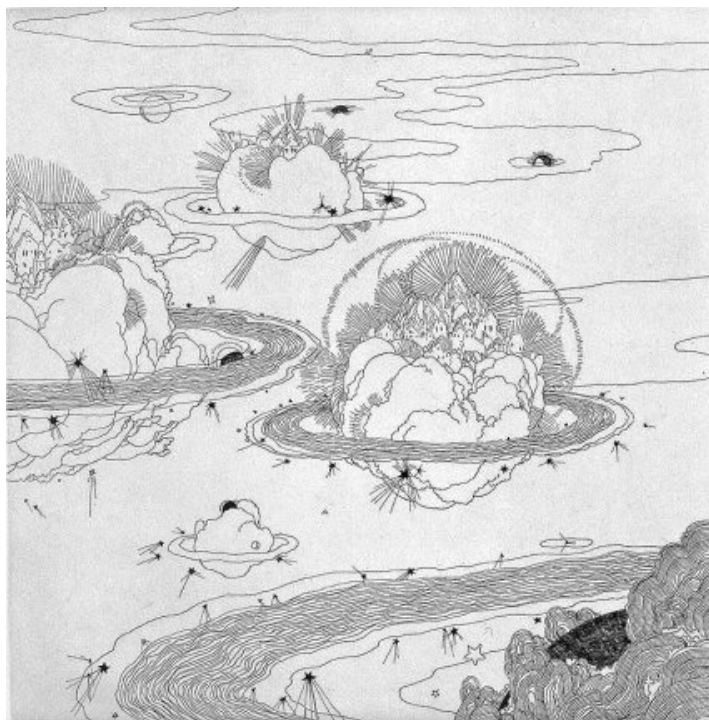


fig. 13 (haut, gauche) - Hennequin de Bruges, *Tapisserie de l'Apocalypse*, détail, 1373 - 1389.
<http://www.mheu.org/fr/utopies-urbaines/jerusalem-celeste.aspx>

fig. 14 (haut, droite) - Wenzel Hablik, *Crystal Cities on Moving Planets* (Creative Forces Series), 1909.

fig. 15 (bas) - Wenzel Hablik, *Self-Supporting Cupola with five Mountain Peaks as Basis*, 1925.
<http://weimarart.blogspot.com/2010/08/wenzel-hablik.html>