



Galerie du Musée, 4e étage

16 novembre 1994
16 janvier 1996

Exposition :

L'esprit rationaliste des années 20 et 30

Architecture et design

dans la collection

du Musée national d'art moderne /

Centre de création industrielle

Direction de la communication

Attachée de presse :

Julie Goëlf

Tél : 44 78 42 16

Fax : 44 78 13 02

SOMMAIRE

L'EXPOSITION **PAGE 2**

LISTE DES OEUVRES EXPOSEES **PAGE 4**

L'ESPRIT RATIONALISTE DANS LES ANNEES 20 ET 30 **PAGE 6**

LISTE DES ILLUSTRATIONS POUR LA PRESSE **PAGE 12**

L'EXPOSITION

Après "Manifeste" (été 1992) et "Meubles et immeubles" (été 1993) qui présentaient les acquisitions des collections d'architecture et de design nouvellement créées au Centre Georges Pompidou, le Musée National d'Art Moderne / Centre de Création industrielle propose une sélection d'oeuvres, représentatives du courant rationaliste qui, dans les années 1920 - 1930, concerna tous les domaines de la création. A la différence des précédents accrochages, projets d'architecture et d'aménagements intérieurs, mobilier et création d'objets sont réunis et mis en référence avec des oeuvres d'art.

L'entre - deux - guerres voit éclore nombre de mouvements internationaux en quête de modernité synonyme de purisme. Depuis le mouvement De Stijl jusqu'au Bauhaus, de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs à l'Union des artistes Modernes, projets théoriques et réalisations apparaissent comme autant de manifestes. On y trouve un refus absolu du décor, du maniérisme, de l'historicisme qui sont alors de mise dans les domaines des arts appliqués et de l'architecture aussi bien que dans ceux des arts plastiques. A travers ses acquisitions anciennes et plus récentes, les collections du Mnam - Cci témoignent de l'importance de ces prises de positions de créateurs réagissant contre l'art officiel.

La rigueur formelle caractérise la démarche des adeptes du mouvement De Stijl. En témoignent les sièges de Gerrit Rietveld de réalisation artisanale au début (la "chaise militaire" en bois de 1923), industrielle par la suite (les sièges "Beugel" à structure tubulaire de 1927). Le projet de Cité ouvrière de J.J.P. Oud (1924-27) procède d'une même rigueur. Elle est également la signature de l'école du Bauhaus, représentée dans l'exposition par les sièges de Breuer (comme la chaise "Lattenstuhl" de 1922 ou le fauteuil "B3" de 1925), auxquels on peut joindre ceux en porté à faux, MR10 ou MR 20 (1927), MR50 dit "Brno" (1929), dessinés par Mies Van der Rohe, et la fameuse lampe conçue par Wilhem Wagenfeld.

En France, les années vingt sont marquées par l'émergence du mouvement moderne en rupture avec l'Art décoratif. Cette évolution est perceptible chez Mallet - Stevens dans la distance qui sépare ses dessins de 1922 pour " La cité moderne" de ses projets de style international. C'est la même évolution qui portera Eileen Gray à faire de sa maison "E 1027", construite en 1928, un laboratoire de mobilier minimaliste dont les éléments les plus marquants sont exposés. Avec Pierre Chareau, le mobilier, déjà épuré pour tendre à la seule fonctionnalité, connaîtra avec l'usage du métal une géométrie encore plus absolue. La présentation de la maquette de grande dimension de la Maison de Verre, édifiée entre 1928 et 1932, restitue la richesse d'invention de Chareau. Un ensemble exceptionnel de lampes de Jacques Le Chevalier consacre l'usage du métal, ici de l'aluminium, dans les arts de la maison.

Mallet - Stevens, Pierre Chareau, Eileen Gray adhéreront à l'Union des Artistes Modernes, fondée en 1929, rejoint notamment par Jean Prouvé, Charlotte Perriand, Paul Nelson. La "maison suspendue" de Paul Nelson, projetée en 1936, et la "maison de la publicité" d' Oscar Nitzchké sont l'une et l'autre issues d'une réflexion analogue à celle requise par la réalisation de la maison de verre. Nelson s'attache par ailleurs aux transcriptions spatiales des programmes d'hôpitaux qu'il a eu à développer (à Lille en 1932 et à Ismaïlia en 1934) et Nitzchké à celle de l'industrialisation du bâtiment (maisons métalliques) ; ensemble, ils étudieront, en 1936, associés à Frantz - Philippe Jourdain, un Palais de la Découverte. L'intégration du mouvement dans le meuble est présente dans les recherches de Jean Prouvé quand il conçoit sa chaise articulée ou son fauteuil basculant, aussi bien que dans la table extensible de Charlotte Perriand. L' U.A.M s'est exprimée à travers les pages de nombreuses revues

attentives à ses activités : *Acier, Architecture d'aujourd'hui* dont les couvertures furent souvent signées par l'un de ses membres : Cassandre.

L'exposition met l'accent sur la synthèse entre arts plastiques et arts appliqués recherchée par les membres du Bauhaus comme par ceux de De Stijl. Les esquisses du peintre et architecte hollandais Theo Van Doesburg pour l'aménagement de l'Aubette à Strasbourg, réalisées en 1926, illustrent parfaitement cette synthèse. Les architectes travaillent sur la polychromie des parois et des sols et dessinent l'ensemble comme l'accessoire. Plasticien influencé par Mondrian et le néo-plasticisme, Jean Gorin tente de son côté d'appliquer ses recherches chromatiques d'artiste aux surfaces entières des pièces d'appartement ou des façades d'immeubles.

Le parcours est ponctué d'oeuvres d'artistes parmi lesquels Robert Delaunay, Fernand Léger, Piet Mondrian, Baumeister Willi, etc. dont les démarches s'inscrivent durant la période 1920-30 dans la tendance rationaliste. Certains d'entre eux furent des acteurs essentiels des mouvements et écoles présentés. Ainsi Piet Mondrian et le mouvement De Stijl ; Laszlo Moholy-Nagy et le Bauhaus ; Fernand Léger, Etienne Béothy et l'Union des Artistes Modernes.

L'exposition comprend environ 60 dessins d'architecture et d'architecture intérieure, 40 meubles et luminaires, des revues d'époque et une quinzaine d'oeuvres d'art plastique.

Commissaires de l'exposition : Olivier Cinqualbre et Raymond Guidot, assistés de Marion Lemerle.

CINEMA DU MUSEE

De Stijl, Le Bauhaus et l'Union des artistes modernes vus par le cinéma

Cinéma du Musée, 3ème étage (entrée par le 4ème étage)

Du mercredi 4 janvier au lundi 16 janvier 1995

Séances : 18 h00 : cinéma expérimental et documentaire ("Lichtspiele schwarz weiss graü" de Laszlo Moholy-Nagy, "Gerrit Th. Rietveld, faste de la simplicité", etc.)
 20h00 : cinéma de fiction (L'Inhumaine, Vertige de Marcel L'Herbier, etc.)

RENSEIGNEMENTS PRATIQUES

Dates : du 16 novembre 1994 au 16 janvier 1995

Lieu : Galerie du Musée

Horaires : tous les jours sauf le mardi de 12h à 22h
Samedi et dimanche de 10h à 22h

Tarifs : 30 Fr. (Tarif réduit : 20 Fr.)
Billet valable pour l'ensemble du Musée (3ème et 4ème étages) et le Cinéma du Musée
Gratuit pour les moins de 18 ans et le dimanche de 10h à 14h pour les adultes

Visites guidées individuelles : tous les jeudis à 18h30 et tous les samedis à 15h30
Gratuites sur présentation du billet d'entrée

Visites de groupes : sur inscription auprès du service éducatif

LISTE DES OEUVRES EXPOSEES

Baumeister Willi	Composition (gouache)	1928
Breuer Marcel	Chaise "Lattenstuhl"	1922
	Fauteuil "B3, Wassily"	1925
	Chaise (aluminium)	1932
	Chaise longue (aluminium)	1932
Chareau Pierre	Maquette de la maison de verre	1930
Delaunay Robert	Maquette pour le Palais des chemins de fer	1937
Feininger Lyonel, Klee Paul, Schlemmer Oskar, Bayer Herbert	Invitations pour l'exposition Bauhaus Weimar	1923
Gorin Jean	Projet d'architecture (dessins)	années 1920
Gray Eileen	Table de chevet "E-1027"	1925-28
	Meuble à tiroirs pivotants	1923-28
	Coiffeuse	1926-29
	Fauteuil "transat"	1925-26
	Banquette de repos (pour maison E 1027)	1925-28
Henri Florence	Macaroni La Lune (photographie)	1929
Krull Germaine	Escalier (photographie)	vers 1930
Le Chevalier Jacques	6 lampes de table	1928-30
Le Corbusier, Perriand, Jeanneret	Chaise longue à position variable	1928
Léger Fernand	Les Disques dans la ville (huile sur toile)	1920-21
Malevitch Kasimir	Architectone Zéta (plâtre)	1923-27
Mallet - Stevens Robert	Cité moderne (dessins)	
	Eglise Saint-Nicolas (dessins)	
	Chaise de salle à manger	1930
Mantz Werner	Détail HLM Kalkerfeld (photographie)	1928
	Grand magasin Sinn (photographie)	1928
	Cage d'escalier, Lycée des Ursulines (photographie)	1928
Mies Van der Rohe	Fauteuil "MR 20"	1927
	Fauteuil "MR 50" (Brno)	1929
Mondrian Piet	Tableau-poème (lithographie)	1928

Nelson Paul	Maison suspendue (dessins) Palais de la découverte (avec O. Nitzchké et F-Ph. Jourdain)	1934-1936
Nitzchké Oscar	Maisons métalliques (dessin) Maison de la publicité (10 dessins) Ecole d'art à Londres (dessins)	1929 1935 1937
Philips (bureau d'études)	Haut parleur dit "plat à barbe" et radio secteur	1927
Prouvé Jean	Centre de plein air (dessin) Maison de week-end (dessin) Escalier et façade du pavillon de l'UAM (dessin) Fauteuil de grand repos basculant Chaise basculante	1938 1938 1936 1930 vers 1924
Perriand Charlotte	Table extensible Fauteuil pivotant	1927 1928
Rietveld Gerrit	Chaise "militaire" Chaise "Zigzag" Fauteuil "Beugel" Fauteuil à structure métallique	1923 1932-33 1927 1928-30
Rosler Jaroslav	Puits de lumière (photographie)	1923-24
Tatline Vladimir	Maquette du Monument à la IIIème Internationale reconstitution de 1979	1919-20
Van Doesburg Théo	Projet pour l'Aubette (dessins)	1926
Wagenfeld Wilhem	Lampe de table "Bauhauslampe" Théière et trois tasses à thé avec leurs soucoupes Vaisselle cubique (10 pièces et 8 couvercles)	1923-24 1930-34 1938
Wiskovsky Eugen	Isolateur (photographie)	1935
Zielke Willi	Abstraction verre VIII (photographie)	1929

L'ESPRIT RATIONALISTE DANS LES ANNEES 20 ET 30

Dans les domaines des arts plastiques, de l'architecture, des arts appliqués, la fin du XIX^e siècle a généré des courants avant-gardistes qui ont cédé tantôt à un goût affirmé pour la forme organique et ses arabesques, tantôt à une attirance pour les formes géométriques les plus simples, les plus dépouillées, voire les plus abstraites.

Pour parler de cette seconde tendance, qui, au cours des années vingt et trente, finit par s'affirmer dans les différents arts visuels, il faut d'abord en évoquer les premières manifestations et les divers points d'ancrage : l'architecture japonaise traditionnelle et certaines autres formes d'art d'esprit zen, que l'Occident découvre dans la seconde moitié du XIX^e siècle ; l'école de Chicago qui, affranchie des contraintes historiques, s'ouvre sur l'art de bâtir à l'heure industrielle ; la Wiener Werkstätte, ensemble d'ateliers de création artisanale fondé à Vienne en 1903 par Josef Hoffmann et Koloman Moser, où s'impose, dans un premier temps, la "dictature du carré"; les théories d'Adolf Loos, violemment exprimées dans le fameux pamphlet de 1908 *Ornement et Crime*, qui dénonce comme pervers tout ajout décoratif à la forme primaire ; le Deutscher Werkbund, association d'architectes, d'artistes et de firmes industrielles fondée en 1907 à Munich par Hermann Muthesius pour qu'y soit globalement pensé un nouvel environnement réconciliant ; et enfin le mouvement cubiste, dont les différentes dérives contribuent à fonder la pensée rationnelle telle qu'elle s'exprime dans le monde des arts à l'aube des années vingt.

Il en est ainsi de nombreuses écoles avant-gardistes qui, à partir du cubo-futurisme, se développent en Russie quelques années avant la révolution soviétique. On pense en particulier au suprématisme de Kazimir Malevitch, qu'un extrême dépouillement et une extrême rigueur conduiront au *Carré blanc sur fond blanc* — mais aussi aux architectes —, ou encore au constructivisme promu par Tatline, Rodchenko, Lissitzky, Stepanova, qui, débouchant après la révolution sur le productivisme, exige une participation directe des artistes à l'élaboration d'un nouveau mode de vie tirant ses principes égalitaires d'une production massive que seule l'industrie peut fournir. C'est ainsi que le constructivisme collabore à la naissance, en 1920, d'une école cousine du Bauhaus allemand : les Vhutemas (Ateliers supérieurs d'art et de technique) où, bravant la grande pénurie que la Russie connaît à ce moment-là, l'on tentera d'imaginer dans son ensemble le cadre de vie de l'homme soviétique de demain, architecture comprise.

Se réfère également au cubisme le néoplasticisme développé par Piet Mondrian à partir de sa découverte de l'oeuvre de Picasso, en 1911. C'est sur ce néoplasticisme, qui réduit l'oeuvre peinte à un jeu de barres noires verticales et horizontales entourant des plages rectangulaires uniformément recouvertes de bleu, de jaune, de rouge, de blanc ou de gris, que se fonde, en 1917, le mouvement De Stijl. Il réunit autour de Mondrian — et dans le plus grand souci de polyvalence — le peintre Bart van der Leek, le peintre-architecte Théo van Doesburg, l'ébéniste-architecte Gerrit Rietveld, l'architecte Jacobus Johannes Pieter Oud, le graphiste Vilmos Huszar, et d'autres, qui sauront, chacun dans sa discipline, pousser la recherche néoplasticiste dans le sens voulu par Mondrian. Après la dissolution du groupe, chacun empruntera une voie personnelle tout en restant fidèle aux exigences rationalistes.

Si la neutralité des Pays-Bas durant la Première Guerre mondiale permet aux créateurs hollandais — en particulier à ceux de l'avant-garde — de poursuivre leurs recherches en toute quiétude, il n'en fut évidemment pas de même pour leurs homologues allemands. C'est en effet en 1919, dans une Allemagne défaite et considérablement appauvrie, que Gropius fonde le Bauhaus, école où l'on viendra apprendre, grâce à la collaboration de tous les arts visuels — peinture, sculpture, architecture —, à concevoir tout ce qui concerne l'environnement (trop atteint par la pénurie, le Bauhaus ne deviendra école d'architecture qu'à partir de 1927). L'entreprise va reposer pour une large part sur l'association d'un cours fondamental d'enseignement sur la forme et d'une formation en atelier,

confiée principalement à des artistes plasticiens (Itten, Moholy-Nagy, Klee, Kandinsky, Schlemmer) dont la plupart sont — ou seront — des piliers de l'avant-garde. Ainsi le Bauhaus devient-il rapidement un des hauts lieux d'une réflexion tout entière vouée à la modernité, un courant rationaliste dominant présidant aux recherches concernant, en particulier, le mobilier. Les formes fondamentales et les couleurs primaires resteront la base du travail de création, les formes nouvelles des objets, spectaculaires pour l'époque, étant toujours présentées comme le résultat d'une analyse fonctionnelle. Ce courant s'exprimera au début, par nécessité, dans un esprit artisanal (période de Weimar) et par la suite, l'économie allemande amorçant une reprise, dans un esprit industriel de conception pour la réalisation en série (période de Dessau).

La France, qui, au début du siècle, avait été le berceau de l'avant-garde, touchée elle aussi par la guerre, a connu ensuite une période de stagnation, d'où émergent pourtant, essentiellement dans le domaine de l'architecture, les fortes personnalités d'Auguste Perret et de Le Corbusier. C'est en grande partie sur la base de leurs théories et de leurs oeuvres que se manifesteront les créateurs associés, dès 1929, dans le cadre de l'Union des artistes modernes, qui entend mettre la création à l'heure industrielle.

Kazimir Malevitch : Architectone Zeta, 1923-1927

Malevitch présente ses premières peintures abstraites à l'exposition *0-10*, qui se tient à Moscou en 1915. Qualifiées de "suprématistes", elles font appel à un vocabulaire de formes élémentaires — le carré, le cercle, le triangle, le rectangle —, sur fond blanc. Arrivé au-delà du "zéro des formes", Malevitch cherche à atteindre, avec le *Carré noir sur fond blanc*, puis avec le *Carré blanc sur fond blanc*, la limite au-delà de laquelle la peinture cesse d'exister. Considérant que la peinture de chevalet est dépassée, et que "l'Art du futur" se résume dans le passage de la peinture à l'architecture, prôné également par le mouvement De Stijl, il entreprend en 1923-1924 des "objets volume-construction suprématistes" dits "Architectones", exécutés en carton puis en plâtre. Dans ces assemblages de parallélépipèdes de taille variée accolés les uns aux autres, qui prennent la silhouette de bâtiments, l'élément de base reste le cube, transposition tridimensionnelle du carré. L'architectone *Zeta* est divisé en deux zones : une plate-forme basse constituée de blocs de même niveau, sauf pour l'un d'entre eux, sur laquelle s'érige la construction verticale. C'est le seul architectone comprenant des escaliers.

Vladimir Tatline : maquette du Monument à la Troisième Internationale, 1919-1920

Dans la lignée de ses antérieurs, constructions fondées sur la dissymétrie et l'oblique, Tatline se consacre en 1919 à son projet de Monument à la Troisième Internationale, commandé par le Commissariat à l'éducation. La maquette de la tour inclinée deviendra un symbole du constructivisme. Cet art, en prise avec la vie, qui puise ses formes dans le monde technologique et industriel, met en évidence la structure, la mise en oeuvre des matériaux (le fer et le verre), la rationalité dans la construction. La structure métallique de la tour — prévue pour atteindre 400 mètres de haut —, construite en double spirale sur un axe oblique, devait abriter quatre volumes géométriques de verre — cube, pyramide, cylindre, demi-sphère — censés tourner chacun sur son axe à une vitesse différente et loger les salles de travail.

Robert Delaunay : maquette d'étude pour le Palais des Chemins de fer, 1937

Pressenti dès 1935 pour participer à la décoration des Palais de l'Aéronautique et des Chemins de fer à l'Exposition universelle de 1937, Robert Delaunay trouve enfin l'occasion de travailler à une échelle monumentale dans un rapport étroit avec l'architecture. Il s'agit, de surcroît, de magnifier ces deux symboles de la technique moderne que sont les chemins de fer et l'aéronautique. Le tympan du hall des Réseaux, formé de seize panneaux groupés par quatre, illustre la vitesse par des cercles de couleurs et inclut des allusions aux rails ainsi qu'aux signaux de chemin de fer.

Fernand Léger : Les Disques dans la ville, 1920

Pendant la guerre, Fernand Léger découvre la beauté plastique de la machine. Les formes tubulaires, les disques seront par la suite exaltés dans la série des *Disques dans la ville*. Les éléments lisses et nets de ces paysages urbains s'assemblent à la manière d'une belle mécanique, y compris les personnages, réduits à l'état de mannequins. Dans cette architecture précise de formes géométriques s'entremêlent façades de maisons ou d'immeubles, enseignes, affiches, silhouettes humaines. L'étude des formes et des volumes joue sur les oppositions des valeurs, des lignes et des couleurs contraires. Léger, tel son ami Le Corbusier, vise à un "ordre plastique très ordonné".

Le mouvement De Stijl et l'école du Bauhaus

La collection du Centre Georges Pompidou est riche en oeuvres de créateurs qui se sont exprimés dans le cadre du mouvement De Stijl ou du Bauhaus, ces hauts lieux d'une modernité synonyme de géométrisation des formes et des lignes, réduites aux parallélépipèdes, au jeu des verticales et des horizontales et à une palette simplifiée, ramenée, à côté du noir, du blanc et des gris, aux trois couleurs fondamentales. La présentation de quelques pièces de la collection permet d'estimer, en particulier, l'ouverture du mouvement De Stijl à différents secteurs de la création. Cette pluridisciplinarité est révélée par la similitude des démarches qui lie une composition de Mondrian à la *Chaise militaire* de Rietveld. La pluridisciplinarité est également étayée par la polyvalence de plusieurs membres et adeptes du mouvement qui, tel Théo van Doesburg, seront à la fois peintres, sculpteurs, architectes. Alors que la rupture avec Mondrian est déjà consommée, Van Doesburg réalise, en collaboration avec Jean Arp et Sophie Taeuber-Arp, l'architecture intérieure et la décoration de *L'Aubette*, brasserie-dancing-cinéma, à Strasbourg (1926-1928). Pour sa part, le peintre et sculpteur Jean Gorin réalise, à côté d'oeuvres d'art influencées par les recherches de Mondrian, des projets de maisons, d'immeubles collectifs et d'architectures intérieures d'inspiration néoplasticienne. Les oeuvres des créateurs impliqués dans l'aventure du Bauhaus ont une importance historique. Plusieurs d'entre elles témoignent en effet d'influences réciproques qui se manifestèrent entre des créateurs du mouvement De Stijl et ceux du Bauhaus. C'est le cas, par exemple, du fauteuil en lattes réalisé à Weimar en 1922 par Marcel Breuer et fortement influencé par les premières recherches de Rietveld. Réciproquement, le fauteuil *B3*, de Marcel Breuer, premier siège à structure en tube d'acier (matériau industriel s'il en est, pour la mise en oeuvre duquel la firme Thonet a été l'une des premières à s'équiper), marque le début, en 1925, d'une incroyable prolifération de meubles tubulaires, dont les sièges *MR10* et *MR20*, conçus par Mies van der Rohe pour la cité du Weissenhof, à Stuttgart. C'est aussi le *B3* qui, par ricochet, influencera Rietveld lorsqu'il dessinera les sièges *Beugel* en 1927. Avec Wilhem Wagenfeld nous est proposé l'exemple d'un designer qui, ayant découvert en 1923 les possibilités plastiques du verre avec la *Bauhauslampe*, devient, par ses créations pour la firme Schott & Gen, dans les années trente (en particulier la théière et la vaisselle cubiques), l'un des plus importants concepteurs de produits verriers de série de l'entre-deux-guerres. Les exemplaires de revues et de journaux présentés témoignent de l'importance accordée à la recherche typographique et, d'une manière générale, à l'expression graphique, par De Stijl et le Bauhaus.

Théo van Doesburg : architecture intérieure et décoration de *L'Aubette*, 1926-1928

En 1926, les artistes d'avant-garde Jean Arp et Sophie Taeuber-Arp sont chargés d'aménager et de décorer, dans l'aile d'un bâtiment de la seconde moitié du XVIII^e siècle, *L'Aubette*, une brasserie-cinéma-dancing. Ils introduisent dans leur équipe Théo van Doesburg, peintre, décorateur et critique d'art néoplasticien, cofondateur de la revue *De Stijl*. Ce dernier exécute, du décor peint au mobilier, les salles du café-brasserie, la salle des fêtes et celle du cinéma-dancing ; il matérialise là son idée de l'architecture, "synthèse monumentale de l'espace, de la forme, de la couleur". La traduction du dynamisme dans l'espace, par le jeu du rythme et de la profondeur, exprime selon lui l'esprit de son époque, dédiée à l'énergie et au mouvement. Les compositions de couleurs sur les murs de la salle des fêtes adoptent, sur le principe de la dissonance, un style purement néoplastique : les rectangles et carrés, multiples d'une unité de base de 1,20 m de côté, sont séparés par des bandes blanches en relief de 30 centimètres de large. Pour la salle de cinéma-dancing, il réalise ce qu'il appelle une "contre-composition élémentaire" : la composition étant basculée à 45°, la confrontation des diagonales au système orthogonal de l'écran crée un effet dynamique, un phénomène de tension.

Wilhem Wagenfeld : *Bauhauslampe*, 1923-1924

Wagenfeld a réalisé cette lampe dans l'atelier de métal du Bauhaus, alors qu'il suivait l'enseignement de Moholy-Nagy. Fabriqué artisanalement en deux versions — verre et métal — dans cet atelier, le modèle est retravaillé par Wagenfeld en 1930 en vue d'une production industrielle. Une version de plus grandes dimensions assure la solidité du globe. Cette création constitue l'une des meilleures illustrations des travaux du Bauhaus de Weimar : simplicité des formes géométriques, jeu des matériaux, mise en apparence des éléments techniques.

De *La Cité moderne* au style international

L'entre-deux-guerres constitue pour l'architecture moderne la période de prédilection. La leçon des précurseurs — d'Adolf Loos à Tony Garnier, de Peter Behrens à Auguste Perret — a été retenue par les architectes de la jeune génération, notamment parce qu'ils ont travaillé au sein de leurs agences. Les années vingt à trente verront l'arrivée de nouveaux acteurs, la publication de manifestes, l'émergence d'un style, la radicalisation des démarches.

Robert Mallet-Stevens (1886-1945) est un de ces protagonistes de la scène française. Sa carrière, marquée par des débuts de décorateur d'intérieurs et de films, par les commandes d'une clientèle aisée et la rareté des études de programmes sociaux, par une production plus éprise de recherche esthétique que de recherche théorique, le démarque d'un Le Corbusier ou d'un André Lurçat.

Les deux ensembles de dessins présentés ici permettent d'apprécier précisément l'itinéraire stylistique de Mallet-Stevens. L'architecture de *La Cité moderne* est influencée par l'oeuvre de l'architecte viennois Josef Hoffman et maintient des éléments de décor en façade. La volumétrie cubique annonce l'architecture en béton, alors que la modénature des façades conserve pilastres et frises. Quelques toits-terrasses apparaissent face aux toitures traditionnelles, alors qu'auvents et bow-windows, luminaires et végétation rythment les compositions.

Le projet d'église Saint-Nicolas illustre l'évolution de son auteur à l'épreuve des réalisations menées au long des années vingt (villa de Noailles, pavillon du Tourisme de 1925, hôtels-villas de la rue Mallet-Stevens, à Paris). Construction en béton armé, surfaces lisses des façades, baies vitrées filantes, toit-terrasse, disparition de tout ornement : le répertoire est moderne, et son architecte, un représentant du style international.

Mallet-Stevens : la Cité moderne, 1917

La Cité moderne est un recueil de planches dessinées par Robert Mallet-Stevens en 1917, préfacé par Frantz Jourdain et publié en 1922. L'ouvrage consiste en un répertoire d'édifices publics et de constructions particulières qu'une présentation sommaire et légère apparente à une fantaisie architecturale. Les bâtiments sont dessinés en perspective, au trait, certains éléments de leur construction étant rehaussés par des aplats de couleur. Si l'aridité du trait sert la modernité naissante du parti architectural, la couleur vient, comme en un contrepoint involontaire, souligner les fragments résiduels de la tradition aussi bien en matière de construction que pour la décoration. À la différence de ce que propose *La Cité industrielle*, que publie en 1917 Tony Garnier (1869-1948), la ville est ici déclinée bâtiment par bâtiment sans que soit abordée la composition urbaine de l'ensemble. Quant à sa modernité, elle ne peut rivaliser avec celle à l'oeuvre dans la *Città nuova* projetée en 1914 par Sant'Ellia (1888-1916), la présence d'un cinéma ou d'une usine électrique de taille modeste ne suffisant pas à exprimer le renouvellement des composantes de l'agglomération future. Vers 1924, Mallet-Stevens reprendra sa *Cité moderne*, la faisant accéder à une modernité architecturale irrévocable.

Mallet-Stevens : Église Saint-Nicolas, 1933

La date de conception de ce projet l'inscrit dans la campagne de constructions nouvelles engagée en 1930 par l'archevêché de Paris : les . Publié en 1933 dans *L'Architecture d'aujourd'hui* et présenté à l'exposition d'art sacré qui se tient à Rome en 1934, il ne sera pas suivi de réalisation. Outre l'église, l'ensemble comprenait une grande salle paroissiale et un dispensaire organisé autour d'une cour-jardin. La nef, flanquée d'un clocher-campanile, s'élève au-dessus de la toiture en terrasse des bas-côtés et de la sacristie. Ornementation discrète, surface lisse des parois et volumes épurés des refends, échelle et proportions plus réalistes : l'évolution du style de l'architecte est moins patente, entre ce projet et son esquisse dans *La Cité moderne* de 1917 (où l'église était parmi les édifices traités de la façon la plus moderne), que n'est perceptible l'expérience acquise depuis par le constructeur.

De l'Exposition internationale des arts décoratifs à l'UAM

En France, les arts visuels (arts graphiques, architecture, design de meubles et d'objets) oscillent dans les années vingt entre deux courants contradictoires. L'un, essentiellement attaché au style, se veut, au lendemain de la Première Guerre mondiale, résolument antagoniste de l'art nouveau qui prévalait au début du siècle. Il puise ses caractéristiques principales dans les vertus artisanales, la somptuosité des matériaux et les ressources de l'historicisme. On parle à son propos d'Art Déco. L'autre, né de l'opposition au décor et à l'ornement qui sont au goût du jour, conduit en 1929 à la fondation de l'UAM (Union des artistes modernes, 1929-1958), qui participe largement à l'expression internationale du mouvement moderne. Architectes, décorateurs, sculpteurs, affichistes s'associent dans la volonté de créer "un art véritablement social", adapté au progrès et intégrant les formes et technologies industrielles du moment. "La beauté réside avant tout dans la forme (...) Nous aimons l'équilibre, la logique et la pureté", proclame le manifeste de 1934. Certains des acteurs importants de l'UAM connaissent dans leur démarche une évolution qui les porte de l'art déco vers un rationalisme ouvert à la production industrielle. C'est en particulier le cas d'Eileen Gray, dont les premières oeuvres, consacrées à un art de la laque d'esprit art déco, cèdent le pas, à partir de 1923, à une recherche plus rigoureuse qui aboutit à la création d'oeuvres comme le fauteuil *Transat* (1924) et, par la suite aux meubles de la maison *E1027*, qui ouvre sur la production de grande série. Cette évolution est également perceptible chez Mallet-Stevens. Le projet d'église Saint-Nicolas illustre l'évolution de son auteur à l'épreuve des réalisations menées au long des années vingt (villa de Noailles, pavillon du Tourisme de 1925, hôtels-villas de la rue Mallet-Stevens, à Paris). Construction en béton armé, surfaces lisses des façades, baies vitrées filantes, toit-terrasse, disparition de tout ornement : le répertoire est moderne, et son architecte, un représentant du style international.

Pour d'autres créateurs de l'UAM, plus jeunes il est vrai, tels Charlotte Perriand, l'esprit rationaliste se manifeste dès le début de l'oeuvre et s'affirme au cours des années. En témoignent la table extensible qu'elle présente, en 1928, au Salon des artistes décorateurs, et des sièges qu'elle réalise en collaboration avec Le Corbusier et Pierre Jeanneret, dont la fameuse chaise longue et le fauteuil pivotant, tous deux de 1928. Pour un concepteur comme Jean Prouvé, qui se dit lui-même avant tout, la mise en oeuvre du matériau industriel succède très vite à la pratique de la ferronnerie d'art. Les formes de ses ouvrages d'architecture et de ses meubles s'inspirent le plus souvent de la seule application des lois de la résistance des matériaux. Cette recherche est déjà nettement exprimée dans la chaise articulée conçue en 1924 et réalisée vers 1927.

Eileen Gray : Coiffeuse, 1926-1927

D'origine irlandaise, Eileen Gray, architecte de formation, s'était fait connaître à Paris par ses ouvrages en laque — meubles précieux, paravents — quand, au début des années vingt, au contact des artistes hollandais du mouvement De Stijl, elle adopte résolument les idées des architectes modernes, notamment de Le Corbusier et de Mallet-Stevens. L'aménagement de la villa *E1027* (1924 et 1927), à Roquebrune, qu'elle conçoit pour son usage personnel, en collaboration avec Jean Badovici, lui donne l'occasion de mener une étude minutieuse des fonctions du mobilier, d'imaginer dans ce domaine de nouvelles solutions, intégrant la polyvalence, le gain de place, la commodité d'usage, la production en série. Elle imagine des meubles en tube d'acier, notamment la célèbre *Table de chevet E1027* — base glissant sous le lit et plateau à hauteur réglable — et cette coiffeuse séparant la salle de bain de la chambre. Conçue comme un cabinet de rangement, elle est dotée de portes en aluminium qui se referment sur des tiroirs pivotants, des casiers à battants, des étagères. La présence du liège sur les tiroirs adoucit l'effet de l'aluminium.

Charlotte Perriand : Table extensible, 1927

Dès sa deuxième participation au Salon des artistes décorateurs, en 1927, Charlotte Perriand, jeune élève de l'école de l'Union centrale des arts décoratifs, rompt avec l'art décoratif conventionnel. Elle adopte l'acier chromé, représentatif de son époque "mécanique" et de ses "belles bagnoles nettes et rutilantes". En 1928, elle expose à ce même Salon une *Salle à manger* composée d'une table extensible et de sièges tournants à l'ossature de tubes chromés, donnant la priorité à la mobilité et à la flexibilité du mobilier. La table se "déroule" selon le principe du store à glissière, grâce à des enrouleurs situés dans le caisson. Ce Salon marquera le triomphe du meuble métallique, présenté par les "Jeunes meubliers".

L'architecture technologique

À peine achevée, la *Maison de verre* de Pierre Chareau (1883-1950) suscite, chez nombre de commentateurs, un contresens. Prêtant à son auteur des velléités de production industrielle, ils dénoncent dans cette oeuvre un prototype de "machine à habiter". L'originalité de la *Maison de verre* résulte en partie de la combinaison de relations privilégiées architecte-client et architecte-entreprise, et de contraintes programmatiques et urbanistiques fortes. Alors que, dans la carrière de Pierre Chareau, cette oeuvre représente un aboutissement des recherches menées en matière de création mobilière et d'aménagement intérieur, elle représente pour de jeunes architectes une ouverture, une nouvelle voie à explorer.

La *Maison suspendue* de Paul Nelson et la *Maison de la publicité* d'Oscar Nitzchké s'inscrivent dans le prolongement de la *Maison de verre*. Ils ont été formés tous deux dans l'atelier d'Auguste Perret et collaborent occasionnellement. En 1933, Nelson a eu l'occasion d'exprimer, dans les pages de *L'Architecture d'aujourd'hui*, les leçons qu'il tire de la *Maison de verre* : les effets "cinématographiques", la notion de "démultiplication"... Si la *Maison de verre* est le résultat d'une commande, la *Maison de la publicité* un projet sans suite et la *Maison suspendue* conçue comme un projet théorique, toutes trois appartiennent à "l'architecture technologique" que Nelson voit succéder à l'architecture moderne. Ce n'est pas tant l'emploi de techniques nouvelles ou un nouvel usage de certains matériaux (notamment le verre, très important dans les trois projets) qui fonderait cette appartenance que la remise en cause radicale de fonctions dévolues à tel ou tel élément de l'édifice. Il en est ainsi, par exemple, de la paroi, qu'elle soit façade ou cloison. Lui sont assignées d'autres fonctions que de circonscrire un espace ou de partager un effort structurel : désormais dispositif lumineux ou support d'information, voile tendu ou rangement épais, elle devient active, un véritable opérateur.

Pierre Chareau : maquette de la Maison de verre

La maison que conçoit en 1927 Pierre Chareau pour le Docteur Dalsace et son épouse, est une oeuvre si singulière, si riche en intentions et inventions, si complexe à analyser et à interpréter que quelques lignes ne peuvent suffire à sa présentation. C'est précisément la difficulté d'appréhension de ses espaces qui a présidé à la réalisation d'une maquette et aux choix opérés pour la fabrication de celle-ci. L'abondance et la qualité du travail de détail requiert une échelle en permettant la lecture : 1/10 ème. Si les matériaux de construction et les matières des aménagements sont reproduits fidèlement, les meubles, bien que signés de Chareau, sont laissés en blanc pour éviter toute référence aux maisons de poupées. Enfin, la difficulté essentielle réside dans la façon de donner à voir, de faire pénétrer le regard. Compte-tenu de l'originalité du projet, il ne peut être question de retirer l'une ou l'autre des façades de verre, ni-même la partie supérieure de l'édifice ancien sous lequel Chareau a opéré. Aussi, c'est le mur mitoyen qui a été desolidarisé de l'ensemble, offrant une vision inédite quant à la réalité, mais non quant à l'histoire puisque c'était le procédé retenu par Chareau lui-même pour la maquette originale, aujourd'hui disparue, de la *Maison de verre*.

Paul Nelson : la Maison suspendue, 1934-1936.

Deux grands portiques en acier, une enveloppe faite de panneaux opaques, translucides ou transparents, les unités fonctionnelles de l'habitat suspendues aux portiques et reliées entre elles par des rampes : la composition de cette maison témoigne pleinement de son caractère prospectif. Elle sera publiée dans *Les Cahiers d'Art*, présentée en maquettes auxquelles collaboreront Miro, Arp, Calder, Léger, mais demeurera, faute de réalisation, à l'état de recherche.

Oscar Nitzchké : la Maison de la publicité, 1937.

Sur l'avenue des Champs-Élysées, une façade illumine la nuit de ses néons publicitaires. L'architecture est signée d'Oscar Nitzchké, la photographie d'Hugo Herdeg. Il s'agit en fait d'un photomontage, le bâtiment ne sera jamais réalisé. Et qu'importe si cette vision nocturne ne rend pas compte de l'audace du projet — ses douze niveaux, sa façade entièrement de verre doublée d'une grille métallique et la flexibilité de ses espaces —, elle n'en souligne que davantage la modernité, de son architecture comme de son programme.

LISTE DES ILLUSTRATIONS POUR LA PRESSE

Règlement SPADEM et ADAGP : la première photo publiée est libre de droit pour la presse si elle n'excède pas le quart de page, dans le cas contraire ou dans le cas d'une deuxième photo, le paiement est à la charge du journal. Ces conditions ne s'appliquent qu'à l'occasion et pour la durée de l'exposition. Tel SPADEM : 43 42 58 58. Tel ADAGP : 43 59 09 79

Les photographies prêtées devront être renvoyées, après utilisation au
Centre Georges Pompidou - Direction de la communication - 75191 Paris cedex 04

- | | |
|---|--|
| 1 Rietveld Gerrit Th. (ekta)
Fauteuil Beugel, 1927
Collection Mnam/Cci
Photo : Jean-Claude Planchet/CNAC GP
© Spadem | 8 Prouvé Jean (ekta et N&B)
Chaise articulée, 1925
Collection Mnam/Cci
Photo : Jean-Claude Planchet/CNAC GP
© Spadem |
| 2 Breuer Marcel (ekta et N&B)
Fauteuil "B3" ("Wassily" en 1963), 1925
Collection Mnam/Cci
Photo : Jean-Claude Planchet/CNAC GP | 9 Rietveld Gerrit Th. (ekta et N&B)
Chaise "militaire", 1923
Collection Mnam/Cci
Photo : Jean-Claude Planchet/CNAC GP
© Spadem |
| 3 Coray Hans (ekta et N&B)
Chaise "Landi", 1938
Collection Mnam/Cci
Photo : Jean-Claude Planchet/CNAC GP | 10 Wagenfeld Wilhem (ekta)
Lampe de table "Bauhauslamp", 1923-24
Collection Mnam/Cci
Photo : Jean-Claude Planchet/CNAC GP |
| 4 Gray Eileen (ekta et N&B)
Fauteuil "transat", vers 1929
Collection Mnam/Cci
Photo : Jean-Claude Planchet/CNAC GP | 11 Entreprise Philips (Hollande) (ekta)
Radio avec haut parleur ("plat à barbe"), 1927
Collection Mnam/Cci
Photo : Jean-Claude Planchet/CNAC GP |
| 5 Le Corbusier, Perriand, Jeanneret
Chaise longue, 1928 (N&B)
Collection Mnam/Cci
Photo : Jean-Claude Planchet/CNAC GP
© Spadem | 12 Chareau Pierre (ekta)
Maison de verre (1928-32)
Maquette, fabrication Atelier Pras, 1993
Collection Mnam/Cci |
| 6 Mallet - Stevens Robert (ekta et N&B)
Chaise de salle à manger, 1930
Collection Mnam/Cci
Photo : Jean-Claude Planchet/CNAC GP
© Spadem | 13 Nelson Paul (ekta)
Maison suspendue
Dessin, 1934-36
Collection Mnam/Cci |
| 7 Mies Van der Rohe (ekta et N&B)
Fauteuil "MR 20", 1927
Collection Mnam/Cci
Photo : Jean-Claude Planchet/CNAC GP | 14 Mallet-Stevens Robert (N&B)
Projet d'église dédiée à Saint-Nicolas pour
l'archevêché de Paris, 1933
Dessin, 1933
Collection Mnam/Cci
© Spadem |

15 Mallet-Stevens Robert (N&B)
Projet pour une cité moderne : école primaire
Dessin, 1917
Collection Mnam/Cci
© Spadem

16 Gorin Albert Jean (ekta)
Etude spatiale des couleurs pour un intérieur
Dessin, 1927
Collection Mnam/Cci

17 Van Doesburg Theo (ekta)
L'Aubette : projet de composition pour un
plafond
Dessin, 1926-27
Collection Mnam/Cci

18 Delaunay Robert (ekta)
Maquette pour le Palais des chemins de fer
(Exposition internationale de 1937)
Peinture et sable collés sur bois
Collection Mnam/Cci
© ADAGP

19 Léger Fernand (ekta)
Les disques dans la ville, 1920-21
Huile sur toile
Collection Mnam/Cci
© Spadem

20 Mondrian Peter Cornelis (ekta)
Tableau-Poème, 1928
Lithographie
Collection Mnam/Cci