



FRANZISKA LINKERHAND (1974) :

Vie et Mort d'une new town socialiste : Neustadt/Hoyerswerda

Ed Taverne

Introduction

De la fondation de la République démocratique allemande (RDA, 1949) au jour d'aujourd'hui, les architectes, les historiens et les cinéastes ont été hantés par le visage de l'architecture au sein du 'socialisme réellement existant'. Autrement que dans le monde occidental, la portée sociale de l'architecture au sein de la RDA était plutôt un dogme d'une politique culturelle aussi instable que répressive, qu'un sujet de discussion critique ou public. L'urbanisation et la construction de logements – c'est-à-dire la construction en général – contribuaient à l'élaboration des bases matérielles de la société socialiste et formaient le fer de lance d'une économie planifiée centralisée. Parallèlement, l'architecture et l'urbanisme remplissaient aussi une forte fonction politico-programmatique en tant qu'elles formaient les justifications physiques de l'édification, du triomphe et surtout de la supériorité du système socialiste. De par cette double mission – économique et idéologique – l'architecture en RDA était par excellence une affaire d'État dont les orientations étaient définies par la direction (ZK) du Parti socialiste unifié (SED). Recherche, histoire, critique et théorie étaient neutralisées au sens bureaucratique par un État qui se montrait aussi bienveillant envers les intellectuels et les critiques indépendants qu'envers les initiatives et les activités du secteur privé.

On dispose cependant d'une littérature abondante et extrêmement précieuse dans presque tous les domaines de la construction en RDA ; des textes écrits par des architectes, des historiens et des théoriciens mais aussi par des philosophes, des artistes et des journalistes que l'on s'est toujours refusé à tort jusqu'à présent de considérer comme des 'textes clés'. A ce sujet, la *Guerre Froide* sévit toujours avec vigueur dans la plupart des manuels et anthologies d'histoire de l'architecture. Les textes des architectes et des théoriciens de la RDA ne sont naturellement pas homogènes ; ils passent par la même suite de gradations qui va de l'engagement social à l'académisme, que celle des recueils de textes au dehors de la RDA. Le centre de la

recherche architecturale était alors formé par la *Deutsche Bauakademie* et par ses instituts spécialisés qui fonctionnèrent pendant l'âge d'or du réalisme socialiste (1950) et de l'industrialisation de la construction (1955 et suivantes) comme de féconds laboratoires d'étude du style (national), de la typologie, de la production de construction industrielle et de l'aménagement de quartier socialiste. Mais il existait aussi une importante 'Parteiwissenschaft' sous forme de discours, de notes et d'organes du parti, au sein desquels les connaissances architectoniques étaient réduites à la légitimation d'une politique culturelle et artistique définie par le SED. La RDA connut également jusqu'à un certain point une critique architecturale de vulgarisation scientifique vivante dans les quotidiens et les journaux du dimanche, qui fut tolérée jusque vers le milieu des années soixante parce qu'elle fonctionnait comme un exutoire au mécontentement provoqué par le manque d'équipement technique et matériel de la ville socialiste. Sans oublier également les très nombreuses pièces radiophoniques et pièces de théâtre d'intellectuels tels que Heiner Müller, et les récits et les romans de Stefan Heym et de Brigitte Reimann. Ces auteurs qui se définissaient comme des 'dissidents loyaux' qui se refusaient à abandonner leur distance critique, ont dépeint de façon impitoyable l'impuissance à munir 'le mode de vie socialiste' d'un environnement quotidien authentique. Leur travail met en évidence l'abîme qui séparait la vantardise et les prétentions du Parti de la réalité toute crue des foyers et de la rue, ce qui explique pourquoi les pièces radiophoniques ne furent pas diffusées, les pièces de théâtre autorisées et les romans publiés.

Vers une architecture socialiste

En RDA également, comme en Union soviétique, la politique et l'architecture étaient étroitement liées. Mais on ne savait pas encore à quoi la perspective d'une nouvelle société avec une nouvelle architecture devait aboutir. L'inconstance initiale de l'orientation de la politique de construction en RDA fut marquée par deux événements : tout d'abord, le voyage légendaire à Moscou effectué en 1950 par une délégation d'architectes et de fonctionnaires du parti de la RDA et la décision (imposée) qui s'ensuivit de faire du *réalisme socialiste* une partie intégrante de l'idéologie d'État. Puis un deuxième 'Kurswechsel' eut lieu vers le milieu des années cinquante lorsque, après la mort de Staline en 1953 et le processus de déstalinisation qui suivit, le nouveau dirigeant soviétique N. Khrouchtchev mit fin au dogme d'une tradition nationale et classique et qu'il fut proclamé que

l'*industrialisation* de la production de construction était un impératif économique et un processus social, l'expression par excellence des rapports de production socialistes.

Ces deux événements jetèrent un certain trouble en RDA mais donnèrent en même temps une forte impulsion à la recherche architecturale consacrée à la théorie, l'histoire, la technique et la planification. Ce 'Reise nach Moskau' était en fait un voyage d'étude mis en scène pour justifier après coup, par des expériences soviétiques, la décision politique déjà prise de bouleverser drastiquement le système de planification et de construction. Suite à cette visite à Moscou, le Conseil des ministres promulgua, en les intégrant à la *Aufbaugesetz*, les célèbres *Sechzehn Grundsätze des Städtebaus* (*Seize principes d'urbanisme*) au sein desquels il était établi légalement que l'État prenait le contrôle total du sol, de l'aménagement et de l'esthétique de toutes les zones à reconstruire en RDA. Cette décision mit fin brusquement à une période de confusion et d'incertitude relativement au 'visage de l'architecture' au sein du socialisme réellement existant. Elle mit fin à l'illusion de pouvoir réaliser également le programme du CIAM pour la ville dans un nouveau pays communiste tel que la RDA. Elle ruina enfin les efforts de morceler à nouveau Berlin - 'Capitale de la RDA' - selon le modèle des cités-jardins anglaises pour en faire une ville verte ouverte, un 'Stadtlandschaft' comme celui proposé par le *Planungskollektiv* dirigé par Hans Scharoun, un paysage que l'on avait déjà prudemment commencé à former à Berlin en 1950 avec la construction de la 'Wohnzelle Friedrichshain' : l'anonyme début de la Stalinallee. Les *Sechzehn Grundsätze des Städtebaus* forment ensemble un imposant manifeste en faveur d'un urbanisme qui, sur la base d'effets techniques et urbanistiques, ne différerait pas fondamentalement par ailleurs de la *Charte d'Athènes* (1941), excepté l'étiquette prescrite de 'classicisme allemand', la version est-allemande d'une architecture 'historisante' qui se devait d'être 'nationale au niveau de la forme et socialiste au niveau du contenu'. On visait ici une architecture urbaine non abstraite mais narrative, mieux adaptée de ce fait à transmettre les objectifs sociaux de la nouvelle société aussi bien à la population du pays qu'à l'Occident capitaliste.

La 'Hochhaus an der Weberwiese'

La rapidité avec laquelle les choses changèrent à Berlin apparaît avec le volumineux *Handbuch für Architekten* (1954) publié par la Deutsche

Bauakademie, qui réunit de façon systématique au sein d'un seul et même traité les éléments d'une architecture de traditions de construction nationales et d'une théorie de composition classique et académique, mais aussi d'aménagement de quartier et de reconstruction urbaine selon un modèle soviétique. Cet ouvrage devait familiariser les fonctionnaires, les architectes et les urbanistes – qui possédaient pour la plupart un passé lié au Bauhaus et qui étaient revenus en Allemagne pleins d'espoir des quatre coins du monde après 1949 – avec une nouvelle pratique de conception, pour abandonner le modèle urbain de la construction en barre et concevoir à nouveau des paysages urbains censés convaincre les gens 'dass eine neue Regierung am Werk war' (*qu'un nouveau gouvernement était arrivé au pouvoir*). Si détaillée qu'elle était dans le *Handbuch für Architekten*, la doctrine du réalisme socialiste en architecture pouvait être interprétée de différentes façons, comme le montrèrent les complications liées à la conception de la Stalinallee à Berlin et à la planification de Stalinstadt (Eisenhüttenstadt). Il est remarquable que, comme cela fut le cas plus tard avec les célèbres 'Monotonie-Debatte', ces discussions liées à l'opposition du formalisme au réalisme ne se limitèrent pas aux milieux professionnels des architectes et des urbanistes mais furent portées devant les médias (Neues Deutschland), ceci à n'en pas douter pour mettre en garde la population contre les 'idées cosmopolites d'un impérialisme américain', associées au fonctionnalisme. A cette époque à Berlin, un rôle de premier plan était réservé à un architecte aussi ambitieux que talentueux du nom d'Hermann Henselmann qui n'eut besoin que de huit jours pour faire volte-face et passer du 'formalisme impérialiste' au réalisme socialiste. Ces huit jours correspondent à la période au cours de laquelle Henselmann et son 'Werkstatt' (*atelier*) remanièrent le premier projet d'un immeuble-tour sur la Weberwiese (1951) pour en faire un immeuble d'habitation classique qui prétendait perpétuer la tradition de la maison d'habitation berlinoise dominée par Schinkel, grâce à l'utilisation de carreaux de céramique, à la distribution des façades, aux proportions et aux détails des fenêtres. Une étude détaillée du bâtiment d'un point de vue de l'histoire de l'architecture montre cependant que les traces d'une culture de construction berlinoise authentique sont superficielles et schématiques de sorte que les associations à Schinkel semblent plutôt être la conséquence du talent verbal d'Henselmann. Quelques jours seulement après la délivrance du permis de construire par le Politburo de la direction (ZK) du SED, la 'Hochhaus an der Weberwiese' fut élevée officiellement - grâce à des articles, des affiches et même des tableaux de grand format – au rang de 'symbole d'une nouvelle architecture allemande' et de prototype de la reconstruction de l'Allemagne.

Karl Friedrich Schinkel

Même s'il semble bien que ce soient surtout les qualités littéraires d'Henselmann qui aient transformé l'ensemble sur la Weberwiese en un manifeste politique, cela ne veut pas dire nécessairement, sur le plan de la théorie de l'architecture, que le projet soit dépourvu de sens ou qu'il se réduise à quelques phrases creuses. Il s'agit indéniablement aussi d'une déclaration construite au sein de la discussion politico-culturelle relative au nouveau style du prolétariat, qui avait d'abord eu lieu en Union soviétique dans les années trente et qui était alors menée en RDA sous le nom de 'Formalisme versus Réalisme'. Dans ses essais de théorie de l'architecture, Henselmann ne définit pas le formalisme comme un courant ou un style particulier mais comme une attitude artistique et intellectuelle à l'égard des déséquilibres, des contradictions et des inégalités qui caractérisent si bien la réorganisation capitaliste du marché mondial et le développement de la production capitaliste. Dans la pure tradition de la critique architecturale marxiste dont se réclamera également Manfredo Tafuri vingt ans plus tard à Venise, Henselmann assimile l'attitude des architectes envers cette réalité sociale à un programme et à un futur qui se réfugient dans un monde utopique, plein d'idées fantastiques sur les techniques. Comme exemples de comportement formaliste d'architectes modernistes contemporains (Frank Lloyd Wright, Hannes Meyer, Walter Gropius, Oud) Henselmann cite la surestimation des exercices esthétiques liés à la forme et aux matériaux et la reconnaissance de la fonction comme étant le substrat véritable de l'architecture. Des tendances naïves vouées à ne produire qu'une 'Baukunst an sich' (une version architecturale de l'art pour l'art). L'ultime témoignage du dépérissement définitif du contenu social de l'architecture : la révélation de la société humaine, est ici constitué par la propension messianique des architectes modernistes à s'approprier la réalité : 'Diese Architekten planen nicht die Welt, wie sie ist, sondern wie sie sein sollte' (*les plans de ces architectes ne représentent pas le monde tel qu'il est mais tel qu'ils voudraient qu'il soit*). En revanche le réalisme en architecture et en urbanisme n'est pas orienté vers la transformation de l'homme ni vers sa délivrance d'une structure sociale corrodée de l'intérieur ; il est plutôt tourné vers la *représentation* et il tire ses principes formels des impulsions générées par une réalité sociale d'ores et déjà en évolution, par les méthodes de production industrielles et surtout par les nouvelles relations qui existent entre le donneur d'ordre et l'architecte ou l'artiste chargé de la réalisation.

C'est alors qu'entre en scène le célèbre architecte allemand Karl Friedrich Schinkel dont la position idéologique est mise en contraste avec la silhouette 'tragique' de l'architecte américain Frank Lloyd Wright. Sur ce point, Henselmann sait devancer adroitement la commémoration du 170^{ème} anniversaire de la naissance de Schinkel qui fut accompagnée d'expositions et d'un grand nombre de publications. Anticipant sur la thèse cruciale de *L'Architettura della Città* (1966) d'Aldo Rossi, Henselmann cherche une explication au lien historique existant entre les bâtiments de Schinkel et la 'Heimatbild' de Berlin. Il la trouve dans l'histoire économique, politique et culturelle de la ville et dans l'évaluation réaliste réalisée par Schinkel des forces émancipatrices d'une bourgeoisie éclairée naissante. C'est le moment où il éprouve et perfectionne son talent d'alléger et de libérer autant que possible les rapports architectoniques entre les éléments de construction (soutien et charge) et les éléments spatiaux (intérieur et extérieur), en le confrontant à une série de bâtiments qui symbolisent par excellence les acquis d'une nouvelle élite bourgeoise : le Altes Museum, la Schauspielhaus et la Bauakademie. Ce que Henselmann admire tant dans la Schauspielhaus, c'est non seulement le contrôle technico-esthétique d'un programme complexe mais aussi et surtout la justesse de l'emprise de Schinkel sur la réalité politique du bâtiment : 'Schinkel gestaltete die Freiheit des Bürgers, am Reiche der Kunst teilhaben zu können, und Kunst ist für ihn höchster Ausdruck der Idee der Freiheit. *Er türmte die Baumasse zu einer Fanfare der Freiheit, wie er sie begriff.* Aber da er ein grosser realistischer Künstler ist, gelang ihm dieser Griff

Schinkel donne forme à la liberté acquise par les citoyens de participer à l'art. L'art représente pour eux l'expression ultime de la liberté. Il a donc voulu ériger ses constructions en fanfare de la liberté, et comme il était un architecte pratique, il a réussi.

L'analyse par Henselmann de la Schauspielhaus de Schinkel, offre une possible indication de la réserve avec laquelle Henselmann lui-même, en sa qualité d'architecte, cite Schinkel dans son immeuble sur la Weberwiese. Henselmann ne cherche pas à extraire des décombres de l'histoire une copie fidèle de Schinkel sur le plan de l'histoire de l'art. La signification architectonique de sa *Hochhaus* est surtout à mettre en rapport avec la continuation de l'idée rigoureuse que Schinkel se faisait de la *Stadtbaukunst*, avec la volonté de réaliser un bâtiment capable de transformer la ville de Berlin en symbole d'une nouvelle société.

La Stalinallee

Le succès politique et culturel de la *Hochhaus an der Weberwiese* fit que Henselmann fut également associé, sur l'ordre des autorités, à l'élaboration de la planification de la Stalinallee à Berlin. La 'première rue socialiste d'Allemagne', d'une longueur totale de près de deux kilomètres, devait devenir le prototype de la ville 'historisante' compacte, prescrite dans les *Sechzehn Grundsätze des Städtebaus* de 1950 dictés par Moscou. Prévue pour être le plat de résistance de la politique de construction du 'Nationale Aufbauprogramm Berlin 1952', la 'Magistrale' devait être aménagée à très court terme dans la partie est de la ville, malgré le manque total de moyens financiers et d'ouvriers du bâtiment. Bien que modelée au niveau urbanistique selon la Gorkistraße (aujourd'hui la Twerskaja) conçue par Alexander Wlassow à Moscou (1938), la Stalinallee, avec ses longues façades de monumentaux 'Arbeiterpaläste', était prédestinée à être solidement ancrée dans le propre 'style national'. Mais l'image architecturale à laquelle devait finalement aboutir ce retour hâtif au classicisme et à la monumentalité, était encore complètement floue. Deux concours ne suffirent pas à apporter une solution et la direction du parti décida de faire officiellement de la *Hochhaus an der Weberwiese* le fil conducteur de l'architecture de la Stalinallee et le 'erste programmatische Leitbau der DDR' (*un modèle faisant autorité pour l'architecture future de la RDA*). Cette décision fut pour Henselmann l'occasion de surprendre au mois de novembre 1951 le Politburo et les équipes d'architectes qui travaillaient à un plan collectif pour le 'Demonstrationsachse' national, avec une proposition pour l'architecture de la Strausberger Platz, la porte monumentale qui permettait de passer de la vieille à la nouvelle ville. Finalement, le Meisterwerkstatt sous la direction de Henselmann conçut les deux maillons de la nouvelle *Magistrale* : les constructions situées sur la Strausberger Platz et la Frankfurter Tor. Les constructions hétérogènes de la Stalinallee furent ainsi encadrées dans une figure urbanistique marquante ; elles devinrent aussi d'un trait 'déchiffrables' grâce à une sémantique architectonique qui - avec ses loggias, ses tours et ses portes - s'orientait vers la ville et son héritage culturel tout en interpellant simultanément, au niveau de la rue, les piétons et les manifestants à propos de leur solidarité avec la société capitaliste en construction. Le vocabulaire classique de colonnes, d'architraves et de moulures, étant détaché avec virtuosité des canons formels de la Renaissance pour pouvoir se mêler librement à la vie quotidienne dans la rue, les

habitations et les magasins, et dans les salons verts des cours d'immeuble intérieures.

La première ville socialiste : Stalinstadt

Quelques mois seulement après la pose de la première pierre de la Stalinallee, des concours furent également organisés dans quatre grandes villes de la RDA - Dresde, Magdeburg, Leipzig et Rostock - pour la création de Magistrales qui étaient censées démontrer la supériorité de la nouvelle société. Une 'rue pour les défilés' à l'ambiance de fête de ce genre était également prévue à l'origine dans le centre urbanistique de la 'première ville socialiste sur le sol allemand' : Stalinstadt, dont la construction fut officiellement décidée au mois de juillet 1950 dans le cadre du premier Plan quinquennal.

Du point de vue de la planification, de l'aménagement urbanistique et surtout de l'architecture paysagère, Stalinstadt se développa jusqu'à devenir un fascinant laboratoire au sein duquel la faisabilité d'un développement urbain réaliste socialiste fut non seulement démontrée mais aussi soumise à rude épreuve sur le plan économique et social. La situation, l'ampleur et aussi le plan de la nouvelle ville furent entièrement subordonnés à la capacité économique de l'EKS (Eisenhüttenkombinat "J.W. Stalin") situé à proximité, l'un des nouveaux complexes industriels de la RDA. Cette dépendance étant non seulement de nature technique et fonctionnelle mais aussi et surtout idéologique. En tant que première ville socialiste, Stalinstadt avait pour mission de refléter le succès d'une économie planifiée centralisée. En effet, 'die Struktur und Komposition der Stadt, ihre Funktionen und Gebäude werden nicht im Interesse des kapitalistischen Profits, sondern für die Gesamtheit der Gesellschaft geplant und gebaut'

la structure et la composition de la ville, sa fonction et ses bâtiments, n'étaient pas subordonnés au profit capitaliste mais se trouvaient placés sous le signe de l'intérêt collectif.

Sur la base de la définition de la ville socialiste et de ses éléments figurant dans les *Sechzehn Grundsätze des Städtebaus*, il ne fallait pas que Stalinstadt soit, sur le plan spatial et social, une variante arbitraire d'une ville industrielle bâtie selon le modèle anglais : avec des complexes industriels mal situés, de misérables bidonvilles ou des enclaves d'habitation anti-urbaines aux allures de cités-jardins, mais une véritable ville pourvue de tous

les équipements nécessaires au niveau matériel, social et culturel. Ces défis se reflètent dans la forme de la ville où les propositions rigoureuses de 'zonage' (séparation du travail, de l'habitation, de la culture, de la circulation et de la récréation) sont neutralisées visuellement par un corps urbain compact et fermé qui utilise le langage formel architectonique d'un 'classicisme prolétarien' uniforme. Le centre mathématique de Stalinstadt est constitué par la porte de l'usine (Travail) fortement dramatisée, d'où partent la Magistrale qui s'étend sur une distance de six cents mètres en direction de la place de la ville, et les routes qui définissent les quatre quartiers d'habitation (Habitat). Dans la ville socialiste, la circulation – la voiture et tout ce qu'il y a autour – joue un rôle subalterne, une donnée qui est symbolisée dans le plan de la ville par l'aménagement de royales coulées vertes interdites à la circulation qui relient entre elles les différentes cours d'immeuble intérieures. Dans les premières années, la construction et l'aménagement du centre de la ville et de ses équipements collectifs restèrent fortement en arrière par rapport à la construction des quartiers d'habitation où l'on expérimenta de façon démonstrative de nouvelles techniques de construction industrielles mais aussi et surtout des variantes de la cour d'immeuble intérieure fermée en tant que forme de morcellement urbain, ainsi que l'esthétique monumentale des coulées vertes. Ce genre d'efforts semblait dicté au premier abord par la critique de la pauvreté et de la monotonie spatiales, associées à la construction de barres. En réalité, ils aboutirent à une mise en scène théâtrale des bâtiments d'habitation classiques conçus comme des 'Arbeiterpaläste' dans un 'Stalinallee Baustil' un tant soit peu modéré. Grâce entre autres à l'intervention personnelle du dirigeant du parti Walter Ulbricht, le 'visage' des habitations fut rendu ici et là encore plus expressif au moyen de l'ajout d'arcades, de balcons, de loggias et d'oriels. Cette architecture intentionnelle de 'solidarité populaire' est cependant à nouveau affaiblie sinon contredite par les effets d'une *Freiflächenplanung*, un plan paysager raffiné qui – à l'aide de techniques subtiles de rattachement, de liaison et d'implantation - détourne l'attention des objets individuels et invite à faire l'expérience de la 'Wohnstadt' comme une entité spatiale : comme un paysage urbain. Ceci étant du reste en contradiction avec les *Sechzehn Grundsätze des Städtebaus* (no. 12) qui mettent en garde contre une transformation de la ville en parc ou jardin. Stalinstadt est devenue malgré tout la 'erste sozialistische Stadt im Grünen' (la première ville socialiste 'verte'). En plus de l'architecture et de l'urbanisme, le projet paysager y est en même temps utilisé comme support de représentations sociales. Comme dans les cours intérieures communes où les coulées vertes, les chemins pour piétons et les pistes cyclables adoptent

l'image d'un environnement 'in denen der neue sozialistische Mensch seine Konturen schärfen können müssen'(au sein duquel l'homme socialiste peut se définir). D'un point de vue technique, Stalinstadt montre le passage intéressant d'un aménagement de cour et de jardin ayant pour modèle une image picturale fermée de l'environnement (d'habitation), à une forme d'architecture paysagère qui agrandit la 'Wohnstadt' en tant qu'ensemble, en créant une intégration dans et un échange avec le relief, la végétation et l'espace ouvert du paysage environnant. Finalement, lorsque l'on renonça officiellement en 1957 au dogme des 'traditions de construction nationales', ce fut également l'architecture paysagère de Stalinstadt qui put donner forme, sur la base des expériences réalisées, à un nouveau paradigme urbanistique : le 'Stadtlandschaft' au sein duquel fut réactivée l'idée si souvent vilipendée auparavant de la ville découpée et ajourée.

Un changement de cap

Tandis qu'à Berlin et à Stalinstadt, on construisait et sculptait encore pleinement de luxueux palais pour ouvriers et que les membres de la Section Architecture et Histoire de la Bauakademie étudiaient avec ardeur les bases théorétiques 'd'une architecture représentative de traditions nationales' issue d'une volonté politique, apparut à Moscou après la mort de Staline au mois de mars 1953 un bouleversement politique qui eut de grandes conséquences pour l'architecture et l'urbanisme. En novembre 1954, le successeur de Staline - N. Khrouchtchev - prononça un discours musclé au cours d'un congrès pour ingénieurs, architectes et fonctionnaires de la construction, dans lequel il opposa les extravagances stylistiques de l'architecture publique stalinienne – des stations de métro, grands magasins, universités et palais pour ouvriers – aux conditions d'habitation affligeantes de la population. En 1950, les gens disposaient en moyenne d'une surface au sol maximale de 4,9 m² et étaient obligés de partager des logements avec d'autres familles. Khrouchtchev reprochait aux 'savants' architectes de la Bauakademie d'avoir gaspillé beaucoup d'argent lors de la reconstruction de Moscou à une *Folie des grandeurs* architectonique aux dépens d'innovations techniques dans le domaine des matériaux, de la construction et de la gestion. Avec le slogan 'besser, billiger und schneller bauen'(construire mieux, moins cher et plus vite), il obligea le monde de la construction à une industrialisation très poussée de l'industrie du bâtiment avec comme principales priorités : la création d'entreprises de bâtiment de grande envergure, la mécanisation de la construction, l'augmentation de la productivité du travail et une compression

des coûts de construction. Pour les architectes, il s'agissait d'un adieu aux traités, aux livres de références et d'histoire, et d'un *rétrécissement* radical de l'architecture à la production de types de base, de plans standard et d'éléments de construction normalisés. La campagne de Khrouchtchev en faveur de l'intensification de la production de construction de logements faisait partie d'un plan de modernisation aussi ambitieux que sommaire qui mettait finalement aussi au premier plan *la demande* économique et la disponibilité de biens de consommation durables. L'ère de la 'öffentlicher Reichtum und privater Konsumverzicht' (*richesse publique et limitation de la consommation privée*) semblait donc avoir été définitivement abandonnée avec la mort de Staline. Au moyen de films, de brochures et de maquettes, la population entraînerçut une *affluent society* basée sur un modèle socialiste avec des centres-villes ouverts éblouissants, au sein desquels les bâtiments publics staliniens, ornés de colonnes et de frontons, avaient été remplacés par des hôtels et des immeubles de bureaux et d'habitation modernes. Des centres-villes de surcroît entièrement 'autogerecht' (*favorables aux voitures*) grâce à une offre surabondante d'autoroutes et de parkings.

Ces nouvelles de Moscou provoquèrent une effervescence et une incertitude importantes à Berlin, non seulement parmi les politiciens et les fonctionnaires du parti mais aussi chez les architectes. Cette ambiance de confusion et de peur – renforcée encore par le retour de milliers de communistes convaincus des camps disciplinaires et de travail staliniens - a été consignée de façon pénétrante par Stefan Heym dans son roman *Die Architekten* (1965). Dans cet ouvrage, le masque de trahison et d'opportunisme de l'architecte en chef de la Stalinallee est arraché par l'un de ses collègues issu de sa brigade d'architectes d'avant-guerre et, de façon implicite, l'architecture du réalisme socialiste assimilée à l'imposture et à la manifestation de force des nazis. Au début, Ulbricht réussit à combiner le diktat soviétique visant à construire plus rapidement, plus efficacement et à meilleur marché avec l'idéal politico-culturel d'un classicisme représentatif et figuratif. Mais la venue de Gerhard Kosel dans les rangs du ministère et de la Bauakademie mit fin brusquement à cette attitude hésitante. Kosel qui était un ancien collaborateur de Bruno Taut, connaissait bien les techniques de standardisation, normalisation et développement de types, grâce à un long séjour en Union soviétique. C'est lui qui élaborait, en vue de la grande conférence sur la construction du 5 avril 1955, le programme d'une industrialisation radicale du bâtiment en RDA d'après un modèle soviétique. Le point essentiel de ce programme était la création d'*entreprises de bâtiment* pour la production de masse industrielle d'éléments de construction à grande échelle tels que les sols, escaliers, panneaux muraux et cloisons.

Des entreprises gigantesques qui, parce qu'elles ne traitaient uniquement que des produits de construction entièrement normalisés, étaient associées à des usines du même genre ailleurs en RDA et naturellement aussi en Union soviétique, et étaient de ce fait supposées fonctionner ensemble, au sens figuré, comme les filiales 'einer riesigen Grossbaustelle'. L'industrialisation du bâtiment impliquait non seulement la production en usine d'éléments de construction à grande échelle mais aussi un processus de conception rationalisé qui évoluait seulement entre les marges étroites de quelques types de sols, plans de série et éléments de façades normalisés, ayant entre eux des possibilités de combinaison limitées. *Block- und Plattenbau* signifiait également une activité de nature complètement différente sur les chantiers où le rayon d'action et les possibilités de levage des moyens de transport en général – et des grues de construction roulantes en particulier – devinrent la norme ultime de l'image architectonique du *Plattenbau* : celle de l'uniformité et de la monotonie.

Ce fut à nouveau Hermann Henselmann qui perçut rapidement et avec perspicacité les conséquences de la *Plattenbauweise* pour l'architecture et l'urbanisme et qui souleva la question publiquement, c'est-à-dire dans les journaux. Dans 'Einige Bemerkungen zur Diskussion der Bevölkerung' (*Quelques observations pour un débat public*), il donna le ton des 'Monotonie-debatte' à venir et anticipa de surcroît de façon opiniâtre sur une nouvelle doctrine urbanistique : celle d'un paysage urbain ouvert, en tous points opposé au modèle stalinien de la ville compacte et fermée et inspiré directement du modèle occidental de la 'aufgelockerte Stadt' (*ville ouverte*). C'est que, abstraction faite des cheminées fumantes, rappelant sans cesse le devoir du travail, comme une coulisse provocatrice à l'arrière-plan : dans la ville socialiste, les usines sont omniprésentes, la nature socialiste de la ville ne provenait pas de sa forme mais de son programme, de la sécurité de l'emploi et de la stabilité du lieu d'habitation et d'établissement. 'Man arbeitete vorwiegend in 'seinem' Werk, dessen Arbeitsrhythmus den Lebensrhythmus der Stadt bestimmte. Erfüllte das Werk den Plan, dann war die Versorgung der Stadt gesichert, wurden weitere Wohnungen gebaut. Bis zu einem gewissen Grade wirkte das Werk auf das geistige Klima der Stadt'

On travaillait et on vivait surtout à son 'travail'. Le rythme du travail dictait la vitalité sociale de la ville. Lorsque le travail et la ville étaient en harmonie, les aménagements urbains étaient garantis et on construisait des logements. On pourrait dire que l'usine déterminait le climat culturel de la ville.

Cette subordination totale de l'urbanité au travail et à l'industrie, dictée par l'idéologie et l'économie planifiée, a marqué de son empreinte unique - et différente - les deux *new towns* socialistes de la RDA : Stalinstadt et Hoyerswerda. Elle a également été à l'origine de leur caractère provisoire particulier et de leur échec final. Mais la victoire sur le stalinisme ne suscita au début que de l'optimisme et une détente du climat politique et économique. 'Industrialisation et technique' devint le thème principal qui devait permettre à court terme non seulement d'égaliser les économies capitalistes mais aussi de les dépasser. Expérimentant de nouvelles structures urbanistiques pour la 'Stadt von Morgen', Henselmann n'était du reste pas le seul à se laisser inspirer par des modèles (de cités-jardins) occidentaux. Dans sa quête de techniques de pointe dans les domaines de la construction industrialisée et de la préfabrication, de nouveaux principes d'urbanisme et de planification de la circulation, la Bauakademie se tourna naturellement vers l'Union soviétique mais des voyages d'étude pour économistes, ingénieurs et architectes, furent également organisés en Allemagne de l'Ouest, en France ainsi qu'aux Pays-Bas. C'est ainsi qu'à Paris une délégation se renseigna sur l'approche française de la circulation intra-urbaine ; qu'on étudia les premiers *grands ensembles* (André Lurcat) à Saint Denis et dans d'autres banlieues et que la maîtrise architectonique du béton armé d'Auguste Perret au Havre reçut une attention particulière. A Marseille, on visita l'*Unité d'Habitation* de Le Corbusier que l'on rejeta pour des considérations techniques liées à l'habitation, notamment à cause des bas plafonds et des rues centrales étroites et obscures 'mit den Wohnungseingangsturen, die Ähnlichkeit mit einem Zellengefängnis haben' (avec des portes d'entrée d'appartement qui ressemblaient aux portes des cellules d'une prison).

'Unsere Welt von Morgen...'

Les connaissances acquises à l'étranger dans les domaines de l'industrialisation et de l'automatisation ainsi que les expériences soviétiques dans les domaines de l'aéronautique et de l'énergie nucléaire, aboutirent en RDA à un renforcement de l'industrie en tant que garantie de 'l'abondance de biens matériels et culturels'. Elles menèrent également à un optimisme largement surfait relativement à une *Affluent Society* socialiste que le Deuxième Plan Quinquennal (1955-1960) devait mettre à la portée de tous. Sous la devise 'Modernisierung, Mechanisierung, Automatisierung',

l'industrie minière, la sidérurgie et le secteur de la chimie furent développés plus avant et enrobés dans des programmes populaires qui s'étendaient longuement sur les effets positifs sur la vie quotidienne, la consommation et la prise en charge de la population. C'est ainsi qu'on lança en 1958 un nouveau programme pour l'industrie chimique avec le slogan 'Wohlstand, Schönheit, Glück', qui portait sur de nouveaux produits tels que des lessives, produits de beauté et articles ménagers en matière plastique, censés réconcilier la population avec la domination de l'industrie lourde au sein de l'économie est-allemande. Une boutique spécialisée fut même inaugurée sur la Stalinallee avec le nom magique de '*Chemie im Heim*'. Cet optimisme atteignit son apogée en 1959, à l'occasion du dixième anniversaire de la naissance de la République, avec la parution de *Unsere Welt von Morgen*, une utopie technocratique qui expliquait en détail comment, en 1990, la RDA était censée être devenue 'eine konsequent durchkonstruierte kommunistische Welt' (*un monde communiste construit de façon conséquente*) avec une profusion d'articles commercialisés d'une manière efficace via des entreprises de vente par correspondance et surtout des grands magasins et des supermarchés, qui ne le cédaient en rien à leurs exemples américains grâce à leur technologie d'ascenseurs, d'escaliers mécaniques, de garages et de terrasses. Un seul équipement était cependant destiné, grâce à la combinaison de l'industrialisation, d'améliorations qualitatives technologiques et de compressions de coûts, à se développer jusqu'à incarner le plus explicitement le mode de vie socialiste moderne, et il s'agissait de l'habitation : 'das 'Haus in dem du wohnst' (*la maison où tu habites*).

L'utilisation de méthodes de construction (préfabrication), de matériaux de construction industriels (matières plastiques) et de modèles d'organisation scientifiques (cybernétique) nouveaux permirent, jusqu'en 1965, de construire 750 000 nouveaux logements pour plus de deux millions et demi de personnes. Dans les dix ans à venir, la crise du logement en RDA devait appartenir au passé. L'approche scientifique de la construction n'aboutit pas en RDA, comme ce fut le cas en Occident, à des fantaisies architectoniques au niveau des habitations mais à une *libération* de l'homme socialiste des soucis de la vie domestique et à une *subordination* de l'habitation au travail. La vie socialiste ne se déroulait pas en effet entre quatre murs, mais à l'usine, au théâtre, dans les centres culturels ou dans les jardins publics ; dans les lieux d'épanouissement social et de rétablissement de la force de travail mentale et physique. Dans une perspective d'avenir technocratique qui rappelle fortement Constant (*New Babylon*), l'habitation traditionnelle est littéralement démantelée à la suite de la technique moderne : 'die ganze

Statik wird aus dem Häuschen geraten; ihre betonfesten Koeffizienten, seit Jahrhunderten oder wenigstens Jahrzehnten geheiligt, werden zwar nicht ungültig, aber durch frappierenden neue Grössen in der Hintergrund gedrängt'

la maison se défait de son caractère statique ; ses indices en 'béton' que l'on a respectés pendant des siècles, n'ont pourtant pas été jetés par-dessus bord mais leur pertinence a plus ou moins disparu à cause de nouvelles technologies...

La perspective d'une culture d'habitation socialiste impliquait également que la plupart des programmes domestiques tels que le chauffage, le nettoyage, la garde des enfants et la cuisine, soient extraits de l'habitation et transférés de façon systématique dans l'industrie moderne. Les technologies de pointe dans les domaines du chauffage et du conditionnement de l'air transformant finalement l'habitation en un 'well-tempered environment' interactif, en une architecture entièrement *transparente*, conçue sur mesure et sans la moindre trace d'intimité ou d'ornement personnel puisque l'ostentation, la vanité et la représentation ne jouent plus aucun rôle au sein de la vie sociale.

Le lieu où les nouveaux rapports, générés par le socialisme, des gens entre eux et des gens à la société, réclament une expression architectonique n'est pas l'habitation individuelle mais la ville. D'un point de vue urbanistique, l'essence de la ville socialiste moderne se situe au niveau de l'énorme occupation de l'espace, de sa vacuité en tant qu'expression de la propriété collective du sol. La 'splendeur monotone' du paysage urbain occupe également une place prépondérante à cause de la stricte application du développement de types et de la standardisation, symboles de l'identité d'intérêts privés et collectifs, inhérente au socialisme. Les centres-villes en RDA sont des compositions bien ordonnées de bâtiments avec des espaces et des coulées vertes importantes fonctionnant comme des éléments de liaison. *Unsere Welt von Morgen* est par ailleurs singulièrement réservé quand il s'agit de présenter les dessins perspectifs futuristes de la ville socialiste moderne. En tout cas, la vacuité de Brasilia, la mégapole de Lucis Costa, est rejetée comme un exemple effrayant de falsification politique. Tout comme les modèles urbains de Frank Lloyd Wright et de Martin Wagner (USA). Leurs villes sont fascinantes et admirables sur le plan technique, mais naïves d'un point de vue politique et d'une nostalgie impardonnable à cause de leur mentalité périphérique anti-urbaine : ' sie flüchten mit ihren Traumstädten in ein Traumwelt. Zurück zur Natur! Zurück zu einfachen Lebens- und Produktionsformen! Bauernhöfe und Werkstätte, kleine und grosse

Wohnhäuser sollen sich in Ensembles zusammenfinden, die nicht mehr Dorf, aber auch noch nicht Stadt sind. Das ist ihr 'Ausweg' ”

Ils s'enfuient dans un monde de rêve avec leurs villes de rêve. Le retour à la nature. Le retour à la vie simple. A la ferme et à l'atelier. Les petites et les grandes unités d'habitation sont réunies dans des ensembles qui ne sont ni des villages ni des villes. Telle est leur solution.

Dans la ville socialiste moderne, la fonction des espaces verts, notamment dans les *Wohnkomplexe* séparés où ils expriment la cohésion visuelle et la solidarité entre les habitants des immeubles d'habitation réunis au sein des *Wohngruppen*, n'est pas romantique mais idéologique. Les cours d'immeuble intérieures fermées comme à Stalinstadt, ont été remplacées dans la ville socialiste moderne par les barres, en partie seulement à cause de la mobilité limitée des grues de construction. Le principe des cours intérieures fermées, complètement isolées les unes des autres, procède en effet du contraste existant entre la rue de la ville et la cour intérieure, une représentation qui exprime imparfaitement ce qu'il y a de 'nouveau' dans les rapports socialistes entre les gens.

Unsere Welt von Morgen ne fut pas la seule occasion de relier une industrialisation radicale de la construction au contenu social de la ville socialiste. Vers le milieu des années cinquante, on prit en effet la décision politique de lancer, dans le cadre du Deuxième Plan Quinquennal, la construction de la 'deuxième ville socialiste' : Hoyerswerda, située à Bezirk Cottbus, près de la frontière polonaise. Première ville est-allemande à être entièrement construite à partir des principes d'une construction de logements industrialisée, Hoyerswerda avait pour mission de documenter les méthodes de construction socialistes modernes et de devenir le symbole de la vie en RDA. Des raisons suffisantes pour que des écrivains tels que Brigitte Reimann s'installent en 1960, pleins de grandes espérances, au quatrième étage d'un immeuble d'habitation en pleine effervescence, le *Wohnkomplex 1*.

'Traüme aus Beton und Glas (rêves de verre et de béton) : Neustadt-Hoyerswerda'

Hoyerswerda est une *Wohnstadt* typique, c'est-à-dire une petite cité-dortoir dans un paysage urbain entièrement industrialisé qui est dominé par une immense usine de traitement de la lignite, *VEB Kombinat Schwarze Pumpe*.

Entre 'Industriewerk' et 'Wohnstad' se trouvent ici et là, disséminés sur une distance de quatorze kilomètres entre des forêts de conifères, quelques villages pittoresques délaissés, une entreprise de bâtiment flambant neuf (Plattnerwerk Gross-Heisig, 1955), des jardins ouvriers, un emplacement des chemins de fer, et un réseau de voies ferrées et de chaussées qui forment ensemble un 'Gestaltete Landschaft', la préfiguration socialiste de la ville postindustrielle occidentale 'disséminée'.

Lors de la construction d'Hoyerswerda, les ingénieurs, architectes et économistes chargés de la planification furent confrontés à un grand nombre de problèmes. En faisant ses adieux à une architecture urbaine marquée du sceau du stalinisme telle que celle de la Stalinallee et de Stalinstadt, l'architecture avait perdu un 'Leitmotiv' important. De plus, les personnes chargées de la conception de la ville disposaient en 1955 d'une expérience théorique et pratique limitée de la maîtrise architectonique de la construction préfabriquée à grande échelle, ce qui fit que les considérations esthétiques durent s'incliner rapidement devant un style de construction dicté par les grues de chantier. Un autre problème qui renfermait également la promesse d'un paysage urbain schématique, fut la hâte avec laquelle la 'Wohnstadt' fut construite. En tant que 'zweite sozialistische Stadt', Hoyerswerda devait montrer au monde que dans un pays à la pointe de la technique et de l'industrie comme la RDA, l'industrialisation de la construction pouvait être atteinte à un rythme relativement rapide. On se prononça donc assez vite en faveur d'un ensemble extrêmement limité de types (d'habitation) et d'une intensification de 'l'idéologie de la grue' qui excluait les combinaisons sophistiquées de types différents et se limitait uniquement à un assemblage mécanique d'habitations totalement identiques, quasiment préfabriquées. Mais le plus grand problème qui était de nature *logistique*, provenait d'une absence de centralisation au niveau de la structure de commande, de l'organisation de la planification et de la gestion. Il s'agissait des mêmes goulets d'étranglement que l'on avait déjà rencontrés lors de la construction de Stalinstadt et à propos desquels l'architecte de l'époque Kurt Leucht avait écrit un rapport intransigeant (1957).

On caressait pourtant de grands espoirs. Hoyerswerda fut en effet désignée par l'État et le Parti comme un champ d'expérimentation urbanistique des idées socialistes modernes sur l'urbanité et le mode de vie urbain. Aussi les discussions dans les congrès et les journaux prirent-elles au début une teinte fortement idéologique. Selon les propres mots de Brigitte Reimann, il s'agissait de répondre à des questions telles que 'wie denn eine sozialistische

Stadt aussehen muss, wie weit ein sozialistisches Leben abhängig ist von den Räumlichkeiten, die für Begegnungen geschaffen werden? (..) Die Fragen also: Wie gross sollen diese Wohneinheiten sein? Brauchen sie ein Klub, ein Zentrum (eigentlich eine Vorstufe zum Stadtzentrum)? Kann man sich mit Räumen für die Hausgemeinschaft begnügen? Wie suchen die Leute den Kontakt mit andern? Suchen sie ihn überhaupt? Wie muss das Zentrum aussehen, das ja nur eine neutrale Sphäre für Begegnungen schafft ?

Quel doit être l'aspect d'une ville socialiste ? A quel point une vie socialiste est-elle dépendante de l'espace créé pour les rencontres ? Et aussi à des questions du genre de : Quelle doit être la taille de ces unités d'habitation ? Ont-elles besoin d'un centre culturel, d'un centre – qui anticiperait sur le grand centre-ville ? Peut-on se contenter d'aménagements 'domestiques' de ce genre ? Comment les gens entreront-ils en contact les uns avec les autres ? Les gens recherchent-ils les contacts ? Quel doit être l'aspect d'un centre-ville qui ne veut être rien de plus qu'un environnement de rencontre neutre ?'.

La première phase de planification et de conception (1955/1960) d'Hoyerswerda fut placée entièrement sous le signe du dilemme entre les rêves idéologiques et la réalité économique de planification comme le montrent les concours organisés pour l'aménagement du centre-ville et des quartiers d'habitation. Dans les milieux politiques, une grande euphorie apparut en faveur du projet du lauréat Martin Röser (1956) pour l'espace central séparant l'ancienne ville de la nouvelle. Dans ce projet, l'image usuelle d'un paysage urbain ordonné de façon axiale et symétrique était remplacée par la dialectique urbanistique d'un espace vert vide en direction de la 'Altstad' et d'un mur de bâtiments de fermeture composé de grands magasins, de cinémas et de centres culturels, sur une Magistrale élargie de la Neustadt. Ces deux éléments désignant le centre-ville comme un endroit optimiste de consommation, de prestations de services et de divertissement. La couronne de grands bâtiments autour du centre confère de surcroît à la ville une cohésion spatiale et renforce le sens de l'orientation des habitants et des visiteurs grâce à l'échelle et à l'effet de silhouette. Le bond réalisé au niveau de l'échelle permet de détourner l'attention des bâtiments individuels : l'immeuble du parti, les grands magasins et la poste n'ont pas d'expression architectonique propre, ils sont interchangeable et absorbés dans le grand geste d'une coulisse qui suggère l'espace. Lors de la planification des quartiers d'habitation, la pression exercée par la construction industrialisée fut – si cela est possible – encore plus grande. La

construction du premier des sept complexes d'habitation prévus avait déjà commencé avant même l'approbation officielle du plan d'urbanisme. Les deux premiers quartiers peuvent encore se vanter tant soit peu d'une certaine homogénéité, d'un effet spatial et d'espaces verts qui rappellent les terrains intérieurs de Stalinstadt, dans une forme simplifiée. Même si les logements d'angle ont été supprimés pour des raisons techniques, les magasins séparés des habitations et regroupés ensemble avec d'autres équipements (planifiés) au niveau d'une coulée verte ouverte, dans un esprit de cohésion visuelle. Le grand changement eut lieu vers 1960, lors de la construction du 'Wohnkomplex III', lorsque la cour résidentielle qui formait la plus petite unité urbanistique, fut abandonnée au profit d'un *groupe d'habitation* composé de barres qui, d'un point de vue idéologique et à un micro-niveau, créait des 'klar geordnete und erfassbare räumliche Verhältnisse' (*rapports sociaux clairement ordonnés et perceptibles*). En réalité, cette figure était dérivée du rayon d'action de la 'Portalkran' qui permettait de couvrir des distances plus importantes, ce qui entraîna la disparition de la cohésion spatiale entre les bâtiments d'habitation.

A partir de ce moment, les premiers signaux de l'Unversorgung' (*négligence*) d'Hoyerswerda apparurent. Les visions d'un 'flächiges Zentrum' (*un centre plat, c'est-à-dire ouvert et horizontal*) spacieux et richement équipé se réduisirent à un Centrum-Warenhaus (*centre-grand magasin*) (1968) au sein duquel les grands magasins étaient combinés à un 'Hauptkommunikationszentrum' (*centre de communication central*) à partir duquel la vie culturelle de la ville devait être stimulée. Des protestations apparurent également dans la presse à propos de la monotonie écrasante de l'habitat. Dans ce domaine, 'l'ambiance et l'intimité' durent s'incliner devant les chiffres de production et les innovations techniques de l'industrie du bâtiment, qui représentaient justement pour l'État et le Parti, la preuve du 'triomphe du socialisme'. Jusqu'à ce que le contraire soit devenu inéluctable et que l'intérêt politico-administratif se tourne vers un nouveau 'projet-modèle' (Cottbus) aux dépens des habitants d'Hoyerswerda qui restèrent avec 'der ungelösten Frage nach dem sozialistischen Leben' dans une ville provisoire sur les bras.

Un article polémique intitulé 'Kann man in Hoyerswerda küssen' (*Peut-on s'embrasser à Hoyerswerda ?*) parut en 1963 dans un journal local. Cet article était écrit par Brigitte Reimann qui habitait depuis 1960 à Hoyerswerda et qui venait de se lancer dans l'écriture d'un nouveau roman, *Franziska Linkerhand* (1974), un ouvrage réaliste à la façon de *Madame*

Bovary de Flaubert. Avec dans le rôle principal, non pas l'épouse d'un médecin de campagne qui s'ennuie, mais une héroïne 'positive' d'origine bourgeoise qui, en sa qualité d'architecte à Neustadt (Hoyerswerda), essaye de s'identifier avec beaucoup d'énergie à 'la vie et à la mort de la grande ville socialiste'.

'Ankunft im Alltag'

Le 1^{er} janvier 1960, Brigitte Reimann (1927-1973) avait en effet quitté le domicile parental de Burg (Magdebourg) avec son compagnon de l'époque, l'écrivain Daniel Pitschmann, pour s'installer à Hoyerswerda. Pour Reimann qui avait reçu une éducation bourgeoise, ce pas vers la 'deuxième ville socialiste' signifiait rien de moins qu'une *Ankunft im Alltag* : un choix conscient en faveur de la vitalité socialiste moderne. La raison directe de ce déménagement était une invitation du *Schriftstellersverband* régional à venir à la *Schwarze Pumpe* pour y travailler et discuter avec les ouvriers, participer à la création de groupes de discussion et de lecture, élaborer des projets culturels et mettre sur pied un théâtre d'entreprise. Sans se laisser intimider par des expériences traumatisantes passées en tant qu'animatrice culturelle pour des ouvriers mineurs à Wismut A.G. (1952) ni par la pièce radiophonique extrêmement noire de Heiner Müller, intitulée *Korrektur* et inspirée également par un séjour prolongé à la *Schwarze Pumpe* (1957), Brigitte Reimann répondit donc à l'appel d'Ulbricht aux écrivains de RDA pour 'das Neue Ringsum zu beschreiben. Neue Werke, Neue Menschen, Neue Denkweisen, die Zukunft, die als glückliche zu benennen war'

décrire les choses nouvelles qui étaient en train de naître tout autour ; nouvelles usines, nouveaux gens, nouvelles idées, le futur et la promesse de bonheur.

Tel était en effet le message de la première *Bitterfelder Konferenz* (1959) au cours de laquelle les artistes furent incités à abandonner leur existence plus ou moins bohème et à partager leur vie avec les ouvriers dans les baraques et casernes situées autour des mines, des centrales électriques et des grands conglomérats industriels. Non seulement pour y chercher eux-mêmes la matière et l'inspiration pour des romans, pièces radiophoniques, films et pièces de théâtre, mais aussi pour offrir aux ouvriers et à leurs cadres la possibilité de 'monter à l'assaut des sommets de l'art'. Mais la pratique fut tout autre. Le slogan du parti : 'Greif zu Feder, Kumpel' (ouvriers, prenez la

plume) était pour le moins simpliste dans la bouche d'Heiner Müller : 'heraus kam eine Parodie, Domestizierung statt Klassenemanzipation' (*Et cela aboutit à une parodie, à l'oppression au lieu de l'émancipation des ouvriers*). Exactement le contraire de l'idée révolutionnaire du *Proletkunst* que le programme invoquait. Dans les rapports avec les brigades d'ouvriers et les *Zirkel*, cette 'dictature du goût petit-bourgeois au nom du prolétariat'(Ernst Bloch) aboutit irrémédiablement à un amateurisme désespérant. Par contre des cinéastes tels que Konrad Wolf, Kurt Maetzig et Frank Beyer, des romancières tels que Anna Seghers, Christa Wolf et Brigitte Reimann ou des dramaturges tels que Heiner Müller, ne se limitèrent aucunement à une *mise en scène* sociale réaliste de stéréotypes sur les lieux de travail. In 1961, Reimann publia son *Ankunft im Alltag* couronné de succès, un exemple classique de *Betriebsroman* dont le titre déjà 'Synoniem wurde für die Haltung der sich junge Bürger gegenübersehen' (*devint le synonyme de la réalité à laquelle les jeunes citoyens de la RDA étaient confrontés*). Dans *Ankunft im Alltag*, trois jeunes gens qui arrivent sur le marché du travail, découvrent les règles obtuses de la Schwarze Pumpe. Les dilemmes moraux auxquels ils sont confrontés, sont résolus de façon *positive*, dans la plus pure tradition du genre, au moyen de dialogues remarquablement didactiques sinon enfantins. A travers les lignes de cette petite histoire gentilette, perce cependant la *Alltag* des milliers de travailleurs qui, comme un ramassis de chercheurs d'or, de criminels, d'anciens nazis et de marginaux, comme des nomades modernes, se déplacent d'un Grossbaustelle à l'autre. Mais l'ouvrage de Reimann se distingue encore de la vague de pièces radiophoniques, romans et films d'*Ankunft* et de *Brigade*, par l'expérience quasi romantique de la 'sévère beauté du paysage industriel', celui de l'énergie, de la chimie et de l'acier. Cette confrontation est tellement physique qu'elle oblige non seulement les écoliers mais aussi le lecteur à 'Nachdenken über seinen eigenen Standort in der Gegenwart' (*réfléchir à sa propre place dans le temps présent*). *Ankunft im Alltag* est aussi le premier roman – dans l'œuvre de Reimann comme au sein de la littérature de la RDA – dans lequel la Neustadt caractéristique de la RDA, ici Hoyerswerda, est présentée comme le symbole de l'intégration dans la société socialiste. Et ce n'est pas par hasard que s'annonce également dans le roman une nouvelle figure littéraire : celle de l'architecte en tant que héros positif. Cela se passe au moment où le personnage principal féminin annonce à son ami (Curt !) complètement perverti par des conceptions américaines d'une 'balanced life' qu'elle ne veut pas devenir plus tard médecin ou plombier mais architecte : 'Wir brauchen neue Städte...Denk mal bloss, in was für Löchern manche aus unserer Brigade noch hausen –

Buden, wo das Wasser von den Wänden läuft, und der Schwamm in den Dielen, und keine Badezimmer. (...) Stell dir vor, du entwirfst eine ganze Stadt mit hundert Parks, mit Plastiken auf jedem Rasen und Häuser... Träume aus Beton und Glas... und in jeder Wohnung Sonne und Himmel'

Nous avons besoin de nouvelles villes. Imagine des maisons où l'eau dégouline le long des murs, où les planchers sont moisis, où il n'y a pas de salle de bains. Et imagine-toi que tu peux concevoir une ville entièrement nouvelle, avec des centaines de jardins publics, des sculptures sur chaque pelouse et des maisons... des rêves de béton et de verre... et dans chaque maison, le soleil et le ciel.

Dans un autre ouvrage beaucoup moins stéréotypé de Reimann, *Die Geschwister* (1963), le héros positif est également une femme, même s'il ne s'agit pas d'un futur architecte mais d'un artiste idéaliste qui réussit à démasquer la mafia artistique à l'intérieur du combinat. Comme Christa Wolf dans son magnifique *Der Geteilte Himmel* (1963), Brigitte Reimann tire profit dans *Die Geschwister* de l'assouplissement du régime de politique culturelle après la construction du mur. Wolf y arrive quant à elle au moyen d'une analyse aussi subtile qu'impitoyable du processus larvé d'aliénation sociale. Par suite de l' 'Abschminken der Realität' systématiquement réalisé par le Parti et du manque de nouveaux types de comportement et de consommation, les 'Werkstätige' restent enfermés dans leur monde de certitudes petites-bourgeoises et le défi d'un mode de vie socialiste moderne n'est rien de plus qu'un slogan de parti politique. Dans *Die Geschwister*, les traces de la *Schönfärberei* habituelle sont également peu nombreuses, même si l'explication psychologique de l'incapacité à s'adapter et du manque de responsabilité pour le futur demeurent en retrait par rapport à l'esquisse au réalisme enfantin des effets de cette situation sur l'entourage. Ici, Reimann ne craint pas les effets faciles. C'est ainsi que l'éloquent et heureux monteur Lukas qui fonce chaque dimanche à Dresde sur sa moto pour passer l'après-midi parmi les chefs-d'œuvre de Léonard de Vinci, Raphaël et Giorgione, est dressé contre l'artiste professionnel Heiners qui 'n'a pas encore trouvé le visage de notre époque' dans son œuvre. Et qui, à cause de cela, est dépressif et abuse du désespoir des ouvriers et de la direction de l'entreprise dans le domaine artistique. *Die Geschwister* évoque aussi quelques thèmes 'suspects' propres aux grandes villes. Dans le roman, des jeunes 'dévoqués' (Halbstarke) terrorisent les environs le dimanche après-midi avec leurs motos et leurs vélomoteurs. Un comportement innocent perçu par les autorités comme une provocation mais mis en rapport dans le roman avec l'absence de

formes créatives de loisirs : 'Mit zwanzig liebt man die Romantik verschlafener Kleinstädte nicht. Ihre einzige Sorte von Abenteuern...Der Halbstarke stirbt spätestens an seiner Wohneinrichtung'

A vingt ans, on se lasse rapidement du romantisme des villages endormis. Les motos sont leur seule distraction. L'habitat est fatal aux blousons noirs.

Les thèmes de délinquance juvénile, ennui et suicide, évoqués à mots couverts, laissant présager l'un des thèmes du grand roman inachevé de Reimann, *Franziska Linkerhand* (1974) : l'analyse de l'urbanité dans un contexte socialiste.

Alltag in der DDR : *Franziska Linkerhand*

Franziska Linkerhand se rattache à de nombreux égards aux œuvres antérieures de Brigitte Reimann par son caractère autobiographique. Il s'en distingue par contre par le fait qu'il n'est plus centré sur l'*Entscheidung* – le choix fondamental en faveur du modèle de société socialiste – mais sur l'épanouissement individuel et professionnel d'une 'in den Sozialismus hineingewachsene Bürgermädchen'. Commencé en 1963 comme un *Entwicklungsroman*, le livre devint, en dépit de l'impassibilité idéologique du parti et d'un paternalisme artistique, une épopée impressionnante sur la vie quotidienne dans une *new town* socialiste. Symbole de la vitalité socialiste et de l'épanouissement collectif, Hoyerswerda – Neustadt dans le roman – est le projet urbain héroïque auquel Franziska est associée en qualité d'architecte et dans lequel toutes les visions d'avenir relatives à un mode de construction et de vie socialiste authentique semblent disparaître progressivement dans les tranchées de fondation de la rigidité et de l'impuissance bureaucratiques.

Le roman raconte l'histoire d'une jeune architecte qui, après avoir terminé ses études à Berlin auprès d'un professeur d'architecture flamboyant et vécu des expériences traumatisantes de divorce et de viol conjugal, abandonne tout pour Neustadt où elle devient assistante dans un bureau d'études, un bureau qu'elle quitte désillusionnée au bout d'un an à peine. *Franziska Linkerhand* aurait pu tout aussi bien s'intituler *Bewährung in Neustadt*, dans la mesure où le roman donne une analyse de la génération d'intellectuels née dans un milieu capitaliste petit-bourgeois et à la recherche de sa propre identité dans le nouvel Etat des travailleurs et des paysans. Dans le roman, un

dialogue continu avec un amant imaginaire – Ben – que Franziska reconnaît par hasard sur un chantier de construction, forme un exutoire à la passion et au désespoir. Un amant qu'elle rencontre finalement personnellement, non pas comme Emma Bovary lors d'un bal aristocratique mais au bar lors d'une fête dansante prolétarienne. Wolfgang Trojanowicz, chauffeur de camion et ancien professeur d'université, est une personnalité intrigante que Franziska ne laisse pas non plus entrer dans sa vie. Sa présence physique s'incline devant le bien-aimé absent Ben, vers lequel Franziska se tourne dans une lettre d'adieu déchirante, tissée à travers tous les chapitres du livre ; une lettre qui forme aussi la liaison avec les deux autres intrigues qui se concentrent sur la jeunesse et la maison paternelle de Franziska, sa vie et son travail à Neustadt. Les silhouettes et les événements de sa jeunesse tels que la libération violente par l'Armée rouge en 1945, l'intimité presque incestueuse avec un frère aîné et l'amorce d'une vie amoureuse confuse via un jeune tzigane et un professeur d'architecture, ne sont pas présentés comme les maillons d'un récit chronologique mais comme flashes-back, souvenirs et pronostics qui permettent simultanément au roman d'accélérer et de retourner en arrière. Reimann décrit elle-même cette structure de roman réflexive proche de Christa Wolf de la façon suivante : 'Ich weiss selbst, das Buch besteht aus lauter Abschweifungen, kann aber nicht erklären nicht, warum ich's gerade so schreiben will: einfach Leben ballen, Alltäglichkeit mit Zufälligem, Nicht-notwendigem'

Je ne sais pas trop pourquoi je veux écrire cela de cette façon. Réaliser tout simplement un amas de vie, la vie quotidienne avec le hasard et l'inutile.

Ce style filmique transmet d'une façon impérative le drame de *Dame Franziska* qui, à la recherche du développement et de l'épanouissement : d'abord dans un mariage prolétarien puis dans un milieu prolétarien, trébuche continuellement sur des personnages, obsessions et événements de son passé, ce qui l'empêche finalement de trouver une réponse à la question : 'Ich bin. Wer ? ' L'*Ankunft in Neustadt* n'est pas fait pour Franziska, la *Bewährung* encore moins. Le *Heimat* qu'elle recherche sans arrêt et à la création duquel elle contribue de ses propres mains, s'avère finalement être un *Un-Heimat*, un endroit inhospitalier qui est tout aussi peu son destin que Trojanowicz dont l'âme demeure littéralement inaccessible à Franziska.

Sur le plan littéraire, *Franziska Linkerhand* est un roman fascinant dans lequel un récit au premier abord déconcertant trouve sa justification dans les expériences sans repos auxquelles Franziska se livre dans sa propre vie. Et

dans celles de Brigitte Reimann même qui, en sa qualité d'écrivain, recherche les limites d'un 'style subjectif' et tente ainsi de laisser définitivement derrière elle l'ingénuité des 'Bitterfelder Weges', le réalisme socialiste en littérature. Reimann partage du reste cette évolution avec d'autres romancières de la deuxième génération en RDA, avec Christa Wolf, Irmtraud Morgner, Gerti Tetzner et Helga Schütz. Mais ce qui rend *Franziska Linkerhand* véritablement exceptionnel aux yeux d'un historien de l'architecture, c'est d'abord l'omniprésence de l'espace, de l'architecture et de la ville, et, en second lieu, la portée de cette 'ville racontée' sur la vie et l'expérience urbaine au sein d'une société socialiste moderne. Dans *Franziska Linkerhand*, l'architecture n'est plus seulement l'arrière-plan ou une partie du paysage physique mais plutôt le nœud matériel et métaphorique entre les nombreuses histoires racontées. Grâce à Hermann Henselmann, avec lequel elle a entretenu une correspondance intensive pendant l'écriture de son roman, Brigitte Reimann s'est plongée dans l'étude des multiples facettes de l'industrie du bâtiment, une étude dont on retrouve la trace dans ses lettres et ses journaux intimes. Immédiatement après leur première rencontre (1963), Henselmann lui fit visiter le chantier de la *Haus des Lehrers* en construction à Berlin, la submergea de livres et de revues sur Gropius, Frank Lloyd Wright et Costa mais aussi sur l'architecture ouest-allemande, la sociologie urbaine et l'informatique. Brigitte Reimann rencontra elle-même un grand nombre de (jeunes) architectes et critiques, assista à des congrès et dévora les livres de Mumford, Mitscherlich et Neutra. Naturellement, elle tint Henselmann au courant des imperfections techniques et émotionnelles de la 'deuxième ville socialiste' : Hoyerswerda. Comptant à ce sujet sur des réponses et des objections : 'Entschuldigen Sie, bitte, dass ich Ihnen soviel von Hoy vorklage; das Thema liegt mir auch deshalb am Herzen, weil mein nächster Held Architekt sein wird, und nun versuche ich von allen Leuten, deren ich habhaft werden kann, zu erfahren, wie weit die Architektur einer Stadt das Lebensgefühl ihrer Bewohner zu prägen vermag, und mir scheint, sie trägt in gleichem Masse zur Seelenbildung bei wie Literatur und Malerei, Musik, Philosophie und Automation'

Pardonnez-moi d'écrire autant sur Hoyerswerda. Mais si le sujet me tient tant à cœur, c'est parce que le héros de mon dernier roman est architecte. Cela explique pourquoi j'interroge les personnes qui m'entourent pour savoir dans quelle mesure l'architecture exerce une influence sur la vitalité de ses habitants. Car il me semble que l'architecture, de même que la musique, la littérature, la peinture et l'automatisation, contribue au bien-être psychique des gens.

‘Eine amputierte Stadt’

Ce fut également Henselmann qui l’encouragea continuellement à ne pas s’empêtrer – comme Heym ou Böll - dans des représentations invraisemblables lors de sa description du métier d’architecte et des processus de construction. Le 29 décembre 1964, il écrivait : ‘Gegenwärtig spielt sich doch bei uns ein Prozess ab, der sehr interessant ist. Er zielt darauf ab, die DDR und der Partei mit neuen Massstäben zu versehen’

Il se produit à l’heure actuelle dans notre société un processus extrêmement intéressant. On assiste à un développement capable de placer la RDA et le Parti à un niveau plus élevé.

Mais pour pouvoir faire apparaître cette ‘nouvelle dimension’, Reimann devait analyser ce processus de changement qui s’était mis en branle – le passage à une société socialiste moderne - beaucoup plus profondément que les cinéastes et les écrivains ne l’avaient fait jusqu’à présent. Ce fut pour Brigitte Reimann l’occasion de rompre de façon radicale avec les règles du réalisme socialiste et d’écrire un roman avec une structure narrative entièrement nouvelle : sans ‘intrigue’ univoque, sans ‘héros positif’ et sans ‘happy end’. *Franziska Linkerhand* est composé de trois couches ou de trois ‘voix narratives’, pour reprendre la formule percutante de Helen L. Jones, qui parlent chacune sous une perspective différente. D’un point de vue technique, cette polyphonie est une variante de la ‘Struktur des Nachdenkens’ que l’on retrouve également dans quelques romans de Christa Wolf tels que *Nachdenken über Christa T.* ou *Kindheitsmuster*. A l’origine, le roman avait débuté comme un récit objectif écrit à la troisième personne sur Franziska Linkerhand qui, après ses études à Berlin, s’installait à Neustadt où elle essayait dans des circonstances pénibles d’avoir prise sur l’aménagement d’une nouvelle ville. L’architecture n’est pas seulement son métier mais aussi sa vocation ! Et c’est justement à cause de sa passion et de son talent créatif qu’elle entre en conflit avec son entourage. Sans courir cependant à sa perte. Au contraire : ‘das Bild einer menschlichen Stadt im Kopf, die Pläne für eine un-menschliche Stadt auf dem Reissbrett’ (*l’image d’une ville humaine en tête, les plans d’une ville inhumaine sur la table à dessin*), c’est dans ce contraste que Franziska puise son énergie. Elle se bat pour un centre culturel et un cinéma, crée un centre d’information pour l’aménagement de la maison et travaille elle-même à un projet de centre-ville

entièrement nouveau. Des plans qui se brisent finalement contre la dictature d'un urbanisme économique. A Neustadt, elle rencontre également un nouvel amour : Trojanowicz, ou, plus exactement, elle pense reconnaître en lui la réincarnation d'un amant archétypal : Ben. L'énigmatique Trojanowicz est à Ben ce que le nouveau monde anhistorique de Neustadt est aux représentations idéalisées de la ville baroque de Franziska. Et c'est ce *nexus* qui a incité Reimann au milieu de son livre à en bouleverser complètement la composition. Franziska est scindée en deux personnes d'une façon presque schizophrène, qui parlent chacune dans une forme verbale différente. A côté de la Franziska qui dresse au passé la chronique de ses expériences bouleversantes à Neustadt, apparaît désormais une Franziska méditative qui – ayant quitté Neustadt en compagnie de Trojanowicz et se trouvant face à face avec sa jeunesse, ses souvenirs et ses désirs, essaye de s'analyser et d'avoir prise sur sa propre existence en écrivant un livre. Mais au fur et à mesure que le roman avance, le lecteur devient de plus en plus conscient du contraste qui existe entre la Franziska de la chronologie, de l'histoire linéaire qui se déroule en souplesse, et la Franziska qui est prisonnière d'un *maelström* d'images, de rêves et d'expériences. Jusqu'à ce qu'il s'aperçoive que ces deux Franziska ne se confondront jamais plus, que ce soit lors de la construction d'une nouvelle ville ou dans une relation avec une personne aimée, même si Franziska semble avoir une opinion très positive sur la question à la fin du livre. L'impression de déchirement est encore renforcée par l'introduction d'une troisième 'voix' qui parle à la troisième personne et qui représente parfois le narrateur, parfois l'auteur même et parfois encore l'un des amis et collègues à Neustadt. Il s'agit dans tous les cas de 'personnes extérieures' qui observent attentivement les comportements de Franziska et, dans certaines occasions, rectifient ses analyses. C'est ainsi que *Franziska Linkerhand* devient 'eine Geschichte ohne Fabel, immer schwebend zwischen Erinnerung, Erlebnis und Gespräch' (*une histoire sans intrigue, sans cesse ballottée entre souvenirs, expériences et monologue*), laquelle reproduit justement au moyen de cette narration polygonale les contrastes et les contradictions de la vie urbaine dans des conditions socialistes modernes. C'est que la lutte intérieure de Franziska ne se déroule pas à l'*arrière-plan* d'une nouvelle ville par avance en ruine ; elle s'accomplit dans l'*engagement* inconditionnel pour Neustadt et sa 'gewaltige Bauvorhaben' (*et ses plans impressionnants*). Directement après la publication du roman en 1974, Henselmann écrivit même que le véritable thème du livre était la construction d'une nouvelle ville et le destin de ses architectes et de ses habitants en tant que 'Bild und Gleichnis des Aufbaus

unserer Gesellschaft, die in der Selbstverwirklichung des einzelnen als sozialistische Persönlichkeit ihr Ziel sieht'

image et métaphore de l'édification de la société socialiste dont le but est l'épanouissement de l'individu au sein du socialisme.

Le rôle métaphorique de la ville – de l'espace, des bâtiments et des tranchées de fondation – est encore illustré par l'association systématique d'images architectoniques à des événements et à des personnages. Au début, Franziska a beaucoup de mal à s'habituer aux conditions de vie et de travail spartiates à Neustadt qui la font aspirer continuellement aux scènes de la vie urbaine idylliques de sa jeunesse. Comme Emma Bovary dans son logement provincial de médecin fantasme sur les rues, calèches et hôtels de Rouen, Franziska Linkerhand est hantée à Neustadt par les souvenirs des coupoles, des fontaines et des promenades de Berlin et Dresde et peut-être même Magdebourg. A Neustadt, Franziska vit littéralement dans deux mondes : celui de la Magistrale rectiligne où il n'y a pas encore une seule boutique ni un seul grand magasin, avec ici et là un arrêt d'autobus abandonné, et celui des 'sozialistische Hinterhöfe' avec des boîtes à ordures, des terrains de football usés, des cordes à linge et des radios qui hurlent. Un paysage urbain repoussant qui commence par la rudoyer puis qu'elle apprend progressivement à connaître et qu'elle subit comme un milieu *provisoire*, reflet socialiste de la ville de la noblesse et de la bourgeoisie. Et qu'elle complète dans son imagination et sur sa table à dessin par une 'autre' ville : 'ein paar Wohnscheiben, ein standardisiertes Restaurant, ein Aufmarschplatz, die üblichen Zigarettenscheiben für Rat und Kreisleitung... Und meine Bummelstrasse, die tröstliche, atmende, hundertägige Doppelzeile von Trottoirs und Schaufenstern, in der du allein sein kannst, aber unter Leuten, und in der ein Schritt, ein Blick der Anfang einer Geschichte sein kann... Mein Passage unter gläsernem Himmel ?'

Quelques immeubles, un restaurant type, une place pour les manifestations et les défilés, les godillots habituelles pour l'administration municipale et régionale... Et puis ma rue commerçante, cette double rangée de trottoirs et de vitrines, vivants et réconfortants, où l'on peut être seule tout en se perdant dans la foule, et un seul pas, un regard... qui peut être le signe d'une rencontre et d'une histoire d'amour.... Mon passage sous un ciel de verre ?.

A Neustadt, elle dépasse très rapidement son brillant professeur – perdu dans l'Histoire -, ses chefs directs et ses collègues – qui, en leur qualité

d'architecte, sont devenus des comptables ou des cyniques – et même les habitants – qui s'accrochent avec acharnement à leurs privilèges et plaisirs petits-bourgeois – avec ses projets pour cette nouvelle ville : 'heiter und unvollendet'. Cet élan en faveur d'un autre principe de ville et d'une nouvelle dynamique urbaine, elle le découvre un peu par hasard lors d'une visite à la grande entreprise de construction de logements où des centaines d'ouvriers travaillent à la production d'éléments en béton pour des habitations. Et naturellement aussi sur le chantier même où elle sent subitement, au milieu de toute cette activité, de ce bruit et de cette boue, que toutes les peurs et les incertitudes issues de son éducation et de sa jeunesse la quittent et qu'elle remarque sans pouvoir l'expliquer qu'elle se comporte avec une force et une confiance en soi miraculeuses. A ce moment crucial du roman où Franziska Linkerhand renaît à elle-même en tant que femme et architecte dans l'entourage héroïque de la construction industrielle moderne, elle tombe littéralement sur la personne qu'elle aime à distance, le chauffeur de camion Trojanowicz. Il ne s'agit pas en effet d'une rencontre mais d'une collision qui est presque fatale à Franziska : non seulement parce que Trojanowicz, en tant que projection de l'idéal masculin de Franziska (Ben), n'est pas un parti convenable pour sa passion aussi capricieuse qu'effrénée, mais aussi et surtout parce que sa précision scientifique remet en question son idée naissante d'une ville socialiste. Trojanowicz dont l'identité d'intellectuel condamné reste cachée pendant longtemps à Franziska, lui révèle sur la piste de danse la vraie nature de Neustadt en tant qu'expérience socialiste : 'das er eine Siedlung von Fernsehöhlen nannte, eine vertane Chance, ein städtebauliches Debakel (..) weil die Stadt ihre Funktion verfehlt, indem sie Kommunikationen nicht fördert, sondern verhindert, Lebensbereiche und Tätigkeiten ihrer Bewohner nicht vermischt, sondern trennt.

'Eine amputierte Stadt' qu'il appelle une colonie d'antres-télévisions, une occasion manquée, une débâcle architectonique...parce que la ville ne répond pas à sa fonction, parce qu'elle n'incite pas à la rencontre et à la communication, mais justement les empêche. Parce qu'elle ne réunit pas mais sépare la vie privée et les activités de ses habitants. Une ville amputée.

Ce qu'il entend par là, il l'expose en détail, toujours pendant la soirée dansante, dans une analyse marxiste de l'histoire de l'urbanisme moderne, un exposé qui bouleverse complètement l'image de l'architecture idéaliste de Franziska. En commençant par l'histoire des grandes villes de l'Antiquité – celles de Babylone, d'Athènes et de Rome – il rebondit via des métropoles

modernes telles que Londres, Berlin et Saint-Pétersbourg sur les processus palpitants d'industrialisation, d'urbanisation et d'organisation de la classe ouvrière et la formation de traditions révolutionnaires pour aboutir finalement à Neustadt. Une *wohnsstadt*, un terme qui exprime exactement pour Trojanowicz ce dont il s'agit. Une ville avec une seule fonction : une ville qui offre un logement, un endroit où dormir et une porte que l'on peut claquer derrière soi, et une vie de famille qui se joue comme toujours entre la table et le lit, et rien d'autre. Trojanowicz fait comprendre à Franziska que le problème de Neustadt (Hoyerswerda) n'est pas la divergence croissante entre idéal et réalité ; entre grandes visions architecturales et réalisations techniques et économiques dépourvues d'imagination. Neustadt – la Neustadt de Franziska comprise – est vouée à l'échec à cause de sa faible valeur socialiste et de son manque de programmes nouveaux pour un mode de vie socialiste. Et même une overdose d'architecture ne peut rien y changer ! Une thèse corroborée peu de temps après par l'inconduite de jeunes gens ivres, un viol brutal dans un immeuble d'habitation et le suicide de la secrétaire de l'entreprise de construction. Mais les analyses de Trojanowicz – et même les événements qui leur succèdent dans la ville – ne touchent pas véritablement Franziska qui se méfie de ses motifs. Elle le soupçonne d'entreprendre une manœuvre de diversion pour ne pas avoir à se mettre à nu en tant qu'individu. Dans les semaines qui suivent la soirée dansante, Trojanowicz la submerge de revues professionnelles qui n'ont rien de commun avec les revues d'architecture illustrées de son professeur à Berlin. Il lui donne ainsi un extrait du populaire *Umwelgestaltung* (1942) de Neutra, mais Franziska en fait des bateaux en papier. Pour finalement se lancer dans une tirade impossible à endiguer : 'Dein Interesse für meine Arbeit, das unverbindlich ist wie für alles, was du liest, hörst, weisst, worüber du redest oder streitest (Streit als rhetorische Übung), über Neutra und Städtebau, über Genetik, Feldtheorie, Sartre oder Giraudy, über die Heilige Familie, Orbitalstationen, Kibbuzim, einen Militärputsch in Bolivia, Hypnopädie und soziologische Forschungen...immer informiert, immer kennerisch, aber unfähig oder einfach nicht gewillt, dich zu engagieren'.

L'intérêt que tu portes à mon travail est sans engagement comme tout ce que tu lis, entends, sais et dont tu parles et pourquoi tu te bats – la lutte comme un exercice de rhétorique – Qu'il s'agisse de Neutra et d'urbanisme, de génétique, de la théorie des champs électromagnétiques, de Sartre ou de Giraudy, de la Sainte Famille, des stations spatiales, des kibboutz, d'un coup militaire en Bolivie, de l'hypnopédie ou de la recherche sociologique..., tu es

toujours bien informé, tu sais toujours tout mieux que les autres, mais tu n'es pas capable ou tout simplement tu ne veux pas t'engager vraiment pour quelque chose ou pour quelqu'un.

A ce moment, les deux thèmes de *Franziska Linkerhand* se croisent et le refus de l' 'autre' ville socialiste coïncide avec l'impénétrabilité de l'aimé qui ne se connaît pas, et est et reste de ce fait un 'autre'. Franziska rompt avec Trojanowicz mais on ignore si elle poursuit son travail à Neustadt.

Franziska Linkerhand est un roman inachevé. Ce fut à nouveau Henselmann qui, immédiatement après la publication de la version censurée de 1974, établit un rapport entre la forme et le fond de l'ouvrage. L'inachèvement, selon Henselmann, possède ainsi son propre rayonnement poétique. En outre, l'achèvement n'est pas, stricto sensu, une catégorie marxiste. Et cela s'applique aussi à la construction d'une nouvelle ville socialiste. Brigitte Reimann avait également une opinion tranchée sur la question. Les bâtiments sont pour elle des organismes vivants qui, grâce à leur état inachevé, agissent aussi bien sur la vie affective des observateurs que sur le mode de vie des habitants. Grâce à son caractère provisoire, l'architecture est un défi au changement et c'est exactement ce qu'elle appréciait tant dans l'œuvre de Henselmann : 'diese Mitarbeit verlangen sie von Plätzen und Strassen, mit deren Ihre Name verknüpft ist, und die Gebäude, mit denen Sie Zeichen gesetzt haben wolen verstanden sein als "ein Aufruf zum goldenen Wagnis des Lebens und zur Heiterkeit angesichts aller Bedrohungen"'

Vous aspirez à une collaboration de la part des rues et des places auxquelles Votre nom est lié, et les bâtiments avec lesquels vous vous êtes distingué, se laissent lire comme une incitation à la gageure en or de la vie et à la gaieté à la vue de l'infortune et de la menace.

Finalement dans *Franziska Linkerhand*, cette vision optimiste de l'action sociale de l'architecture est sinon infirmée, en tout cas mise en question en la personne de Trojanowicz.

Le fait que *Franziska Linkerhand* en tant que chef-d'œuvre littéraire soit resté inachevé, provient aussi cependant du style réflexif particulier choisi par Reimann. Ce style qui n'avait pas été défini à l'avance, a cristallisé pendant l'écriture du roman d'une façon qui surprit Reimann tout en lui causant de grandes difficultés. Avec la dissipation de la 'Fabel', d'une intrigue explicite, disparut également de l'histoire la didactique souhaitée sur

le plan politique, et la moindre distance entre 'Werk und Leben' fut radicalement abandonnée d'une façon diamétralement opposée au 'Bitterfelder Weg'. Choisi à l'origine pour analyser d'une façon aussi directe que possible la modernité incarnée par Hoyerswerda, le style réflexif permit à Reimann de consigner le processus graduel de désintégration urbaine et d'échec social à partir d'une 'Perspective von unten'. La structure narrative permet en quelque sorte au roman de se développer avec les événements tumultueux qui se déroulent aussi bien dans la vie privée même de Brigitte Reimann, dans la *new town* Hoyerswerda, qu'au sein de la société socialiste dans la deuxième moitié des années soixante. Et même dans certains cas d'anticiper sur ces événements. Reimann se surprend ainsi à penser, se comporter et s'habiller de plus en plus comme Franziska ; et son troisième époux Jon K., se voit prendre progressivement les traits de Trojanowicz qui à son tour profite des connaissances de Jon en matière de socialisme scientifique. Jon se sépare de Reimann. Reste alors Hoyerswerda. Reimann quitte la ville (1969) comme Franziska tourne finalement aussi le dos à Neustadt. La seule chose qui reste, est un roman, qui, du fait de son état provisoire, donne une image complète et embarrassante de l'état de désarroi dans lequel s'étaient retrouvés les individus, la ville et la société en RDA – vingt ans avant la chute du mur.

Bibliographie

Je tiens à remercier le NIAS (Netherlands Institute for Advanced Studies in the Humanities and Social Sciences, Wassenaar, Pays-Bas) et son staff pour tout ce qu'ils ont fait pour moi rendre les conditions de travail idéales.

Traduction: Philippe Tracher.

Apolinarski, (I.), Bernhardt, (Chr.), 'Entwicklungslogiken sozialistischem Planstädte am Beispiel von Eisenhüttenstadt und Nova Huta', in: H. Barth, *Grammatik sozialistischer Architekturen. Lesarten historischer Städtebauforschung zur DDR*, Berlin 2001, S. 51-56

Barth, (H.), *Projekt sozialistischer Stadt. Beiträge zur Bau- und Planungsgeschichte der DDR*, Berlin 1998

Barth, (H.), *Grammatik sozialistischer Architekturen. Lesarten historischer Städtebauforschung zur DDR*, Berlin 2001

- Beier, (R.) (Hrsg.), *Aufbau West, Aufbau Ost: die Planstädte Wolfsburg und Eisenhüttenstadt in der Nachkriegszeit*, Ostfildern, Ruit, 1997
- Berendse, (G.-J.), *Grenz-Fallstudien. Essays zum Topos Prenzlauer-Berg in der DDR-Literatur*, Berlin 1999
- Blunk, (H.), 'The Concept of Heimat-GDR in DEFA Feature Films', in: S. Allan, J. Santford, *DEFA: East German Cinema 1946-1992*, New York, Oxford 1999, 204-221
- Böhm, (K.), Dörge, (R.), *Unsere Welt von Morgen. Fundamente für das Morgen, Blick in die Zukunft, wie wir morgen leben werden*, Berlin 1959
- Bonner, (W.), 'Franziska Linkerhand. Vom Typoskript zur Druckfassung', in: B. Reimann, *Franziska Linkerhand*, Berlin 1998, 606-632
- Brumfeld, (W. C.), Ruble, B.A., *Russian Housing in the Modern Age. Design and Social History*, Cambridge, Washington, D.C. 1993
- Bühl, (H.) (Hrsg.), *Kulturpolitisches Wörterbuch*, Berlin 1970
- Bunge, (H.), 'Im politischen Drehpunkt', in: A. Drescher (Hrsg.), *Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch. Studien, Dokumente, Bibliographie*, Frankfurt a.M., 1990, 13-17
- Chiarloni, (A. P.), 'La prosa nella rtd. Brigitte Reimann, *Franziska Linkerhand*', in: *Annali Tedeschi*, 3 (1977), 185-195
- Chiarloni, (A. P.), 'Christa Wolf: "Der geteilte Himmel"', in: A. Drescher (Hrsg.), *Christa Wolf, Ein Arbeitsbuch. Studien, Dokumente, Bibliographie*, Frankfurt a.M. 1990, S. 198-31
- Cohen, (J.-L.), Michelis, M. de, Tafuri, M., *URSS 1917-1978: La Ville, l'Architecture*, Paris 1978
- Cohen, (J.-L.), 'La forme urbaine du Réalisme Socialiste' in: J.-L. Cohen, M. de Michelis, M. Tafuri, *URSS 1917-1978: La Ville, l'Architecture*, Paris 1978, 462-487

- Confurius, (G.), 'Attempts at a National New Beginning', in: Th. Scheer, J.P. Kleihues, P. Kahlfeldt, *City of Architecture. Architecture of the City: Berlin 1900- 2000*, Berlin 2000, 214-217
- Durth, (W.), Düwel, (J.), Gutschow, (N.), *Ostkreuz. Personen, Pläne, Perspektiven* (Architektur und Städtebau der DDR, 1), Frankfurt a.M., New York 1999
- Durth, (W.), Düwel, (J.), Gutschow, (N.), *Aufbau, Städte, Dokumente* (Architektur und Städtebau der DDR, 2), Frankfurt a.M., New York 1992
- Elten-Krause, (E.), Lewerenz, (W.) (Hrsg.), *Brigitte Reimann in ihren Briefen und Tagebüchern*, Berlin 1983 (De West-Duitse editie heeft als titel: *Die geliebte, die verfluchte Hoffnung: Tagebücher und Briefe 1947-1972*, Darmstadt/Neuwied 1984).
- Engel, (H.) Ribbe, (W.) (Hrsg.), *Karl-Marx-Allee Magistrale in Berlin. Die Wandlung der sozialistischen Prachtstrasse zur Hauptstrasse des Berliner Ostens*, Berlin 1996
- Engel, (H.), 'Anmerkungen zum Hochhaus an der Weberwiese', in: H. Engel, W. Ribbe (Hrsg.), *Karl-Marx-Allee Magistrale in Berlin. Die Wandlungen der sozialistischen Prachtstrasse zur Hauptstrasse des Berliner Ostens*, Berlin 1996, S. 43-58
- Flierl. (B.), *Gebaute DDR. Über Stadtplaner, Architekten und die Macht. Kritische Reflektionen 1990-1997*, Berlin 1998
- Geist, (J. F.), Kürvers, (K.), *Das Berliner Mietshaus 1945-1989*, München 1989
- Goldhagen, (S. W.), Legault, (R.) (Hrsg.), *Anxious Modernisms. Experimentation in Postwar Architectural Culture*, Montréal, Cambridge (Mass.), 2000
- Grambow, (J.), 'Der Weg der Gefühle. Landschaften bei Christa Wolf', in: A. Drescher (Hrsg.), *Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch. Studien, Dokumente, Bibliographie*, Frankfurt a.M. 1990, 63-77

Hain, (S.), 'Zur historischen Bedeutung und planungstheoretischen Bewertung der "Reise nach Moskau"', in: *Reise nach Moskau. Quellenedition zur neueren Planungsgeschichte* (Institut für Regionalentwicklung und Strukturplanung, Reg. Doc. 1), Berlin 1995

Hain, (S.), 'Kolonialarchitektur? Die Stalinallee im Kontext internationaler Ästhetikdebatten seit 1930', in: H. Engel, W. Ribbe, *Karl-Marx-Allee Magistrale in Berlin. Die Wandlung der sozialistischer Prachtstrasse zur Hauptstrasse des Berliner Ostens*, Berlin 1996, 75-101

Hain, (S.), *Warum zum Beispiel die Stalinallee? Beiträge zu einer Transformationsgeschichte des modernen Planens und Bauens* (Institut für Regionalentwicklung und Strukturplanung, Reg. Beiträge 15), Berlin 1999

Handbuch für Architekten, Berlin 1959

Hauschild, (J.-Chr.), *Heiner Müller oder das Prinzip Zweifel. Eine Biographie*, Berlin 2001

Hays, (K. M.) (ed.), *Architecture Theory since 1968*, Cambridge (Mass.) 1998

Henselmann, (H.), Bemerkungen zu 'Franziska Linkerhand', in: M.J. Seipelt, J. Eckhardt (Hrsg.), *Vom Himmel an das Reisebrett ziehen. Hermann Henselmann, Baukünstler im Sozialismus* (Ausgewählte Werke, 1), Berlin 1982, 93-96

Henselmann, (H.), 'Formalismus und Realismus?', in: M.J. Seipelt, J. Eckhardt, *Vom Himmel an das Reisebrett ziehen. Hermann Henselmann, Baukünstler im Sozialismus* (Ausgewählte Werke, 1), Berlin 1982, 103-124

Heym, (S.), *Nachruf*, München 1990

Heym, (S.), *Die Architekten. Roman*, München 2000

Heynen, (H.), Loeckx, (A.), Cauter, (L.) de, Herck, (K.) van (red.), *'Dat is architectuur'. Sleutelteksten uit de twintigste eeuw*, Rotterdam 2001

- Hohn, (A.), 'Forschungen zur Geschichte der Stadtplanung in der DDR. Aspekte ihrer Methodologie, ihres Erkenntnisinteresses und ihrer Methoden', in: H. Barth (Hrsg.), *Projekt sozialistischer Stadt. Beiträge zur Bau- und Planungsgeschichte der DDR*, Berlin 1998, 25-36
- Hoscislawski, (Th.), *Bauen zwischen Macht und Unmacht. Architektur und Städtebau in der DDR*, Berlin 1991
- Jäger, (M.), 'Bemerkungen zu Brigitte Reimanns *Franziska Linkerhand*', in: J. Hoogeveen, G. Labrousse, *Amsterdamer Beiträge zur neuen Germanistik*, 11/12 (1981), 407-417
- Jones, (H. L.), 'Narrative Structure and the Search for the Self in Brigitte Reimann's *Franziska Linkerhand*', in: *German Life and Letters* 51, 3 (1998), 383-397
- Kaminsky, (A.), *Wohlstand, Schönheit, Glück. Kleine Konsumgeschichte der DDR*, Berlin 2001
- Karger, (A.), Werner, (F.), 'Die sozialistischer Stadt', in: *Geographische Rundschau*, 34 (1980), 519-528
- Kaufmann, (E.), 'Ein Vermächtnis, ein Debüt: Brigitte Reimann: *Franziska Linkerhand*, Gerti Tetzner: *Karin W*, in: E. und H. Kaufmann, *Erwartung und Aufgebot. Studien zum gegenwärtigen Verhältnis von Literatur und Gesellschaft in der DDR*, Berlin 1976, 193-235
- Leucht, (K.), *Die erste neue Stadt der Deutschen Demokratischen Republik. Planungsgrundlagen und Ergebnissen von StalinStadt*, Berlin 1957
- Martiny, (A.), *Bauen und Wohnen in der Sowjetunion nach dem Zweiten Weltkrieg*, Berlin 1983
- May, (R.), *Planstadt StalinStadt. Ein Beitrag zu Grundfragen und Intentionen stadtplanerischen Absichten in der frühen DDR*, Dortmund 1998

- Mittmann, (E.), 'Between Home and Hoyerswerda: Arrival and Departure in the Works of Brigitte Reimann', in: G.P. Knapp, G. Labrousse, *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 38/39 (1995), 259-279
- Müller, (H.) *Geschichten aus der Produktion. Stücke, Prosa, Gedichte, Protokolle*, Berlin 1974
- Müller, (H.), *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Köln 1992
- Nesbitt, (K.) (ed.), *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, New York 1995
- Neutra, (R.), *Gestaltete Umwelt. Erinnerungen und Forderungen eines Architekten*, Dresden 1968
- Ockman, (J.), *Architecture Culture 1943-1968. A Documentary Anthology*, New York 1993
- Palutzki, (J.), *Architektur in der DDR*, Berlin 2000
- Reimann, (B.), *Ankunft im Alltag* (1961), Berlin 1994
- Reimann, (B.), *Die Geschwister* (1963), München 1988
- Reimann, (B.), *Franziska Linkerhand* (1974), Berlin 1998
- Reimann, (B.), *Ich bedaure nichts. Tagebücher 1955-1963*, Berlin 1997
- Reimann, (B.), *Alles schmeckt nach Abschied. Tagebücher 1964-1970*, Berlin 1998
- Reimann, (B.), Henselmann, H., *Mit Respekt und Vergnügen. Briefwechsel* (Hrsg. I. Kirschey-Feix), Berlin 1994
- Rogier, (F.), 'The Monumentality of Rhetoric. The Will to Rebuild in Postwar Berlin', in: S. W. Goldhagen, R. Legault (ed.), *Anxious Modernisms. Experimentation in Postwar Architectural Culture*, Montréal, London 2000, 165-190

- Rücker, (G.), 'Als sie "Ankunft im Alltag" schrieb', in: B. Reimann, *Ankunft im Alltag*, Berlin 1994, 265-271
- Scheer, (Th.) Kleihues, (J. P.), Kahlfeldt, (P.), *City of Architecture. Architecture of the City. Berlin 1900-2000*, Berlin 2000
- Schmitz-Köster, (D.), 'Arbeit und Liebe. Die Autorin Brigitte Reimann und ihr Roman "Franziska Linkerhand"', in: D. Schmitz-Köster, *Trobadora und Cassandra und weibliches Schreiben in der DDR*, Köln 1989, 57-64
- Seidel, (A.), 'Anmerkungen zum Ideengehalt der historischen Freiflächenplanung für Eisenhüttenstadt', in: H. Barth (Hrsg.), *Grammatik sozialistischer Architekturen. Lesarten historischer Städtebauforschung zur DDR*, Berlin 2001, 153-159
- Seipelt, (M.-J.), Eckhardt, (J.) (Hrsg.), *Vom Himmel an das Reissbrett ziehen. Hermann Henselmann Baukünstler im Sozialismus* (Ausgewählte Werke, 1), Berlin 1982
- Topfstedt, (Th.), *Städtebau in der DDR 1955-1975*, Leipzig 1988
- Weber, (C.), 'Zwischen Stalinallee und Plattenbau. Beiträge zur Rezeption des Bauhauses in der DDR', in: H. Barth (Hrsg.), *Grammatik sozialistischer Architekturen. Lesarten historischer Städtebauforschung zur DDR*, Berlin 2001, 53-60.