



HAL
open science

Histoire des architectoniques modernes en France

Jean-Claude Vigato

► **To cite this version:**

Jean-Claude Vigato. Histoire des architectoniques modernes en France. [Rapport de recherche] 274/85, Ministère de l'urbanisme, du logement et des transports / Secrétariat de la recherche architecturale (SRA); Ecole nationale supérieure d'architecture de Nancy. 1985. hal-01889902

HAL Id: hal-01889902

<https://hal.science/hal-01889902>

Submitted on 8 Oct 2018

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

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

274

HISTOIRE DES ARCHITECTONIQUES MODERNES EN FRANCE

(NOTES POUR UNE RECHERCHE, MARS 1985)

JEAN-CLAUDE VIGATO

PREMIERE PARTIE :

SITUATION DE LA RECHERCHE

VILLERS-LES-NANCY, ÉCOLE D'ARCHITECTURE DE NANCY
POUR LE
MINISTÈRE DE L'URBANISME, DU LOGEMENT ET DES TRANSPORTS
SÉCRÉTARIAT DE LA RECHERCHE ARCHITECTURALE

PREMIERE PARTIE :
SITUATION DE LA RECHERCHE

PREMIERE PARTIE : SITUATION DE LA RECHERCHE

1/ SITUATION THEORIQUE

Un premier essai, Le jeu des modèles, les modèles en jeu, annonçait en 1980 que son objet était l'architectural (1). Cette annonce aurait pu passer pour une lapalissade si une introduction embarrassée ne s'était efforcée d'expliquer ce que cela sous-entendait d'approfondissements théoriques et de révisions épistémologiques. Elle n'hésitait pas à provoquer la rencontre d'Alberti et de Viollet-le-Duc, de Gromort et de Van de Velde pour conclure, dans une formule d'une simplicité méritoire : l'objet de l'histoire de l'architecture est l'histoire des définitions de l'architecture, histoire de leur formation au sein d'un appareil théorique, critique et scolaire, histoire de leurs effets esthétiques, techniques, sociaux.

Il faut tout de suite noter qu'une telle recherche suppose, au contraire de tant d'autres, une pluralité des définitions de l'architecture. C'est dire qu'elle suppose a priori que la discipline est en crise, que l'appareil architectural est un lieu de polémiques et d'affrontements. Evidemment les temps choisis pour exercer cette problématique étaient propices à une telle hypothèse. L'entre-deux-guerres ne fait pas entendre un discours architectural dont tous les interprètes chanteraient à l'unisson ou, pour le moins, dans un bel agencement contrapuntique. L'hypothèse serait sans doute plus audacieuse devant un appareil peu développé ou inexistant ou devant une définition de l'architectural qui ne rencontrait pas de véritable concurrence.

L'histoire que voulait construire Le jeu des modèles s'esquissait à la fois verticalement - les définitions de l'architecture - et horizontalement - l'entre-deux-guerres - et faut-il ajouter pour être précis, géographiquement, en France. Les travaux entrepris depuis ont permis de resserrer la définition verticale mais ont conduit à un léger élargissement de la définition horizontale. Empiriquement, avec Le jeu des modèles se dessinait une première définition du corpus des matériaux documentaires et donc des éléments composant l'appareil architectural : la presse professionnelle, les rubriques architecturales de revues d'art et des revues d'information, les manifestes, les traités et essais théoriques, pédagogiques, critiques, les monographies d'architectes, les expositions, ... Une première notion prenait une certaine importance pour démultiplier l'effet théorique de la notion "définition de l'architecture", il s'agissait du corpus des références divisé en deux séries, l'une historique et l'autre contemporaine. Et puis, il fallait bien affronter la géographie des groupes, des tendances, mouvements et le vocabulaire traditionnel de l'historiographie du mouvement moderne avec ses connotations partisans et moralisantes. La notion de Mouvement moderne éclata une première fois, brisée net en deux par la découverte des polémiques qui, entre 1927 et 1933, opposaient la critique favorable à Perret et la rédaction de L'Architecture d'Aujourd'hui à Le Corbusier et ses quelques partisans. D'autres fractures

aux bords moins nets se devinaient dans le paysage mouvementé des années trente.

La dualité inscrite dans l'usage des notions de doctrine et de théorie, dualité nécessaire à la fondation d'une définition unitaire de l'architecture, commença alors à peser un peu trop lourdement sur la problématique d'études auxquelles cette échelle de valeur n'était pas nécessaire. La charge pesante de cette "épistémologie" s'accroissait encore du poids des mots échangés entre les multiples gardiens de la légitimité théorique, entre eux, et contre les "sociologues" qui ne voyaient dans le discours architectural que stratégie de pouvoir et rideau de fumée. C'est pour échapper à tout cela que fut adoptée la notion d'architectonique, cadeau d'un dictionnaire de langue. Le Lexis des éditions Larousse définit ainsi ce mot : "n. f. Ensemble des règles de l'architecture". (2)

Un article écrit pour Les cahiers de la recherche architecturale en novembre 1982 condensait dans une note liminaire plusieurs tentatives d'approfondir cette première définition, dont deux au moins avaient déjà été publiées puisqu'il s'agissait des réponses aux appels d'offres lancés par le S.R.A. en 1980 et 1981. Cet article élevait d'un degré encore la "pluralité" de la définition de l'architecture, car il montrait que non seulement l'architecture d'une époque, mais aussi l'architecture d'un édifice pouvait s'écrire au pluriel. Les mêmes pierres pouvaient porter des valeurs architectoniques différentes voire contradictoires. En l'occurrence il s'agissait du Théâtre des Champs Elysées (3).

Depuis deux autres textes ont tenté de préciser la notion d'architectonique. Ceux-ci n'étant pas encore publiés, les lignes qui suivent vont essayer, rapidement, de les résumer (4).

Une nouvelle formule apparaissait donc et s'imposait : histoire des architectoniques. Une rencontre, encore une, avait facilité ce déplacement terminologique, celle de Charles Lucas, architecte, rédacteur des articles de La Grande Encyclopédie consacrés à l'architecture et qui avait décidé, vers 1885, de distinguer à l'aide de deux adjectifs, architectonique et architectural, "ce qui a trait à l'architecture et aux études qui s'y rapportent, s'appliquant particulièrement à tout ce qui résulte des efforts de l'architecte" de tout le reste, plus vague .

La notion d'architectonique se resserrait. Avec Charles Lucas, elle disait l'appartenance de ces règles, ces préoccupations, ces problématiques, à la pratique du projet. Si l'on veut bien convenir que ce qui fonde essentiellement la spécificité de l'intervention de l'architecte, en dehors de tout jugement qualitatif, c'est d'abord l'autonomie du travail de projet dans le procès de production de l'édifice.

Les problèmes théoriques les plus importants n'étaient cependant pas résolus pour autant. Ne fallait-il pas éviter que la notion d'architectonique - elle n'aurait plus été dans ce cas qu'un artifice de langage - ne se confonde avec les médias du discours architectural d'une part et avec les oeuvres de chacun des théoriciens et des critiques d'autre part. Mais il fallait aussi que la notion ne s'installe pas à un degré

d'abstraction tel qu'elle ne soit plus soumise qu'aux seules volontés de l'historien, qu'elle n'offre plus de résistance à l'analyse. L'historiographie traditionnelle du Mouvement moderne montre que, dans ce cas, c'est toujours les positions architectoniques de l'historien qui l'emportent.

C'est ici qu'intervient une catégorie philosophique, "Procès sans Sujet ni Fin(s)" (5), une catégorie en provenance directe des travaux du philosophe marxiste Louis Althusser, son apport sans doute le plus décisif à la théorie matérialiste de l'histoire. Dire que les architectoniques sont les produits d'un procès sans Sujet - l'Architecte - ni Fins(s) - le bonheur des hommes, par exemple - c'est considérer qu'elles naissent de la lutte que se livrent, dans l'institution architecturale, les différents individus, courants, groupes, tendances pour imposer leurs définitions de l'architecture et en conséquence, avec l'hégémonie de leurs thèses, leur domination sur le marché de l'architecture. Les architectoniques sont dans l'histoire parce qu'elles sont le produit de ce procès. Définir une architectonique c'est toujours analyser ce procès c'est-à-dire, concrètement, les luttes qui se développent dans l'appareil architectural. Définir une architectonique ne relève plus alors du tour de force, un tour qui force la réalité, c'est la conclusion de l'étude minutieuse des textes : d'abord les écrits critiques où les positions et les oppositions se dessinent plus nettement, puis les essais et les traités théoriques où elles sont le plus souvent masquées et enfin les essais et traités scientifiques (historique par exemple) et techniques. Ces études polémologiques n'ont pas, bien évidemment, pour seul objet de porter sur la place publique, avec complaisance, les querelles de boutique, mais de comprendre à quels débats sont liées les notions les plus techniques, de quelle conjoncture sont issues les notions les plus "éternelles".

L'éclairage venant de points opposés finit par prendre dans ses faisceaux et par mettre en évidence les questions les plus importantes, les plus urgentes, les noeuds de la polémique à partir desquels les positions, divergent. C'est à partir de ces noeuds problématiques et des "réponses" qui leur sont associées, que la reconstitution des architectoniques peut se faire, en laboratoire. Il faudrait pouvoir penser les architectoniques comme des abstractions concrètes et non comme des réalités abstraites, pouvoir penser qu'elles ne sont pas le noyau "vrai" de la pensée des architectes et des critiques mais simplement des clés pour ouvrir leur complexité et la dire, même si, ainsi, discours et pensée échappent aux schémas, même aux plus séduisants des schémas, et révèlent leurs contradictions.

Les problématiques architectoniques s'expriment dans un univers jouissant d'une autonomie indiscutable. La présentation et la critique d'oeuvres architecturales ne se confond ni avec la critique artistique, ni avec l'exposé technique, ni avec le manuel de savoir-vivre. Mais, elles ne sont pas indépendantes d'une conception idéologique voire politique du rôle de l'architecture et de la place de l'architecte dans la société. L'histoire architecturale des cinquante premières années du siècle montre que les relations entre l'architectonique et l'idéologique (6) ne sont pas simples, qu'une même conception du travail de l'architecte peut s'associer à des architectoniques totalement opposées. Il en va de même pour le politique.

Les rapports qui s'établissent entre architectoniques et édifices ne sont pas moins complexes. Tout d'abord, ne faut-il pas considérer que la position architectonique lorsqu'elle est clairement assumée, ce qui ne doit pas être le cas le plus répandu, n'est que l'un des éléments qui entre dans la biographie complexe de l'édifice. Les thèses et les prescriptions sont des généralités alors que chaque projet est un cas particulier dans des circonstances particulières.

L'interprétation architectonique d'un édifice est un exercice qui demande la plus grande modestie et la plus grande prudence. Un même édifice peut porter différentes valeurs architectoniques, si la durée de sa fortune critique dépasse les quelques mois qui suivent sa construction. Cependant il n'est pas exclu que, dans de prochains travaux, ces interprétations apparaissent, pour vérifier le degré de pertinence des éléments issus de l'analyse des discours, leur acuité dans cet exercice de démultiplication du regard qu'est toujours l'analyse des oeuvres. Il ne faudra pas oublier alors que le réel est inépuisable et qu'une interprétation n'est qu'une hypothèse partielle et sans doute partielle.

2/ SITUATION PROBLEMATIQUE

L'histoire de l'architecture moderne est le plus souvent fondée sur une téléologie épique des plus rassurante. Avant 1914, contemporains des avant-gardes picturales, étaient les précurseurs, puis dans les années vingt arrivaient les avant-gardes qui, après bien des avanies, finissaient par vaincre et se mettre à produire le cadre de vie de la démocratie. La manipulation de la notion d'avant-garde - en dehors de l'examen des auto-proclamations dont il faut analyser les raisons et les effets - est obligatoirement lié à cette interprétation téléologique. Pour désigner l'avant-garde, il faut avoir dans sa poche-révolver une image en couleurs de l'avenir ou simplement du présent. La thèse du procès sans Sujet ni Fin(s) rend impossible une telle conception de l'histoire. Il faut donc revenir à l'analyse des faits concrets avec leur complexité et à certains moments leur obscurité. Tant pis pour la société, l'art ou la corporation.

L'extension horizontale de la recherche aux premières années du siècle, mérite quelques explications d'autant plus que cela engage l'avenir. Il faudrait d'abord dire que paradoxalement il s'agit toujours de poursuivre ce qui a été entrepris avec Le jeu des modèles. Ces notes ne sont que les préliminaires à une ré-écriture de ce petit essai, qui a fixé, évidemment sans le savoir et un peu au hasard, à la fois l'extension horizontale et verticale de la recherche. Un hasard quelque peu téléguidé par une interrogation sur la théorie corbuséenne, sur ses ombres et ses lumières contradictoires. Pour comprendre les écrits corbuséens, ne faut-il pas parcourir toute l'histoire du discours architectural afin d'échapper à une double fascination contraire, admirative et haineuse.

L'extension horizontale aux premières années du siècle n'est pas commandée par une quête impossible de l'origine mais par la nécessité d'analyser le discours de l'Art-déco, dont la critique est un moment décisif dans la mise en place des thèses corbuséennes. Pour l'Art-déco

la guerre est plus une suspension qu'une rupture. C'est en effet vers 1912 qu'apparaît dans les écrits d'André Véra, publiés par L'Architecte et dans les articles que Léandre Vaillat écrits pour L'Art et les Artistes, la théorie sur laquelle il se fondera. Il en va de même pour le régionalisme architectonique dont la reconstruction accélèrera la diffusion mais dont la théorie, avec ses contradictions, se construit avant 1914. Quant au rationalisme constructif qui tient une grande place dans le débat à l'intérieur du Mouvement moderne, il faudrait remonter au milieu du XIX^{ème} siècle pour en chercher, dans les écrits de Viollet-le-Duc, les bases théoriques. Mais les textes se multiplient au début du XX^{ème} siècle avec la diffusion du ciment et du béton armés. L'étude de la fortune critique du Théâtre des Champs Elysées a montré que l'articulation de ces thèses, que Roux-Spitz nommera "Ossaturistes" bien plus tard, est déjà clairement établie. Paul Jamot lorsqu'il écrira son A. et G. Perret et l'architecture du béton armé, publié en 1927, reprendra presque sans modification les articles publiés dans La Gazette des Beaux-Arts en 1913 sur le Théâtre.

Il faudrait remonter au XVIII^{ème} siècle pour trouver dans le discours sur la "disposition" les prémices du développement de la problématique fonctionnaliste, s'arrêter longuement sur les écrits de Laugier, Durand et Viollet-le-Duc, mais, à la charnière des deux siècles, l'étude des écrits de Julien Guadet, Lucien Magne, Albert Louvet, Louis-Auguste Boileau, Louis Cloquet, Vaillant, Albert Hébrard, Léonce Reynaud ... devrait être l'occasion de comprendre cette problématique dans toute sa complexité, dans ses contradictions, son alliance avec la tradition beaux-arts, voire avec la culture classique.

Si l'on veut définir l'extension horizontale de la recherche en revenant à l'hypothèse polémologique, on pourra dire que son point de départ est fixé par la publication de la première critique négative de l'Art nouveau, émise dans le milieu "moderniste" qui en fut le creuset, bien sûr. François Loyer a écrit : "Dans notre chronologie de l'Art nouveau français, celui-ci apparaît en définitive comme le dernier fleuron du rationalisme architectural du XIX^{ème} siècle, son explosion dans le contexte profondément éclectique de l'époque (...). Le modernisme qui l'a suivi après 1903 est une révolution drastique dans les modes de penser l'architecture et appartient à une autre société - sinon à une autre civilisation" (7). L'histoire polémologique et l'histoire "périodique" (qui fait de la description des mouvements et leur délimitation son objet) tomberaient donc d'accord sur la date de naissance des architectures modernes et sur leur situation post-Art nouveau. Evidemment ici l'on nomme "modernes" toutes les architectoniques engagées dans le combat quelles que soient leurs tendances et l'on pense que les différences se construisent souvent à partir des continuités.

Dans les architectoniques cohabitent des éléments qui n'ont pas la même temporalité. Certaines problématiques, celles où le rapport auteur/oeuvre est fondamentalement en jeu par exemple, viennent de loin et reviennent avec insistance alors que par ailleurs les choix stylistiques sont affectés de ce mouvement de balancier qui fait la joie de la critique journalistique. Le classicisme et le fonctionnalisme, en tant que problématiques, ne peuvent être mis sur le même plan que le "nudisme", l'art-déco, le régionalisme, l'académisme, ... Pour le classicisme et le fonctionnalisme le changement de siècle n'est pas une coupure, ce qui change ce sont, après l'échec architectural de l'Exposition de 1900, les complexes théoriques dans lesquels les deux problématiques vont se réaliser, associées et opposées.

En 1895, le congrès des architectes réuni à Bordeaux adopte le rapport sur les droits et devoirs professionnels rédigé par Julien Guadet. Le portrait de l'architecte libéral est ainsi parachevé, son indépendance, à la fois vis à vis de l'entrepreneur et vis à vis de son client, revendiquée. Ce n'est pas forcer l'interprétation que de noter que la théorie de Guadet est elle aussi libérale. L'indépendance de l'architecte vis à vis du dogme du classicisme y est revendiquée. Les règles de l'art sont essentiellement une morale constructive et une connaissance us et coutumes de l'habiter. Bon sens et expérience pratique du projet et du chantier tiennent lieu de prescriptions architectoniques. Les choix stylistiques et esthétiques deviennent l'affaire personnelle de l'architecte. Une position qui va marquer profondément l'histoire architectonique française. L'analyse du discours de Guadet est nécessaire à la compréhension du développement du fonctionnalisme en France et de son association avec une tradition Beaux-Arts peu à peu vidée de son classicisme, un classicisme réduit souvent à ses seules vertus pédagogiques. Dinocratès, le critique de Construire écrira dans la Revue des Architectes français, une publication qui paraît les 1er et 15 de chaque mois de 1941 à 1944, un billet qui dénonce en Guadet un de ceux qui ont ruiné l'enseignement de l'Ecole (8). Guadet n'est pas un personnage simple. Ce sociétaire de la Société Centrale fut aussi membre de la S.A.D.G. La Société des ingénieurs civils l'entendit définir l'architecture contemporaine par son "goût de l'indépendance luttant contre la tradition du pastiche", lorsqu'il lui présenta l'Hôtel des Postes de la rue du Louvre (9), et pourtant, c'est sur sa personnalité qu'une certaine "tradition française" se construira. Georges Gromort se réclamera, en 1942, des Eléments et Théorie de l'Architecture dès les trois premières lignes de la préface de l'Essai (10). Il faudrait vérifier, dans une lecture attentive, que les Eléments et théorie développent le même rationalisme que la conférence de 1886, un triptyque où les raisons de la construction, de la fonction et du lieu se substituent, malgré des invocations répétées aux raisons de la tradition et de l'imitation.

Les dernières années du XIXème et les premières du XXème siècle voient les "constructeurs" envahir le verbe architectonique. Il est vrai que le ciment et le béton armés posent de nouvelles questions. Viollet-le-Duc a pronostiqué que l'architecture des temps modernes sortirait du développement des techniques tout comme les architectures grecque, romaine et gothique. La grande quête du "style moderne" commencée dans la fièvre de l'éclectisme se poursuit dans l'ascétisme technologique. Mais l'idée de style elle-même entre en crise. Est-ce sa dévaluation éclectique, est-ce l'abandon des ordres, ou pour le moins de la règle vitruvienne qui la condamne ? Elle ne disparaît pas pour autant et, sous des formes diverses, ouvertement ou indidieusement, elle imposera encore sa logique aussi bien sur les pavillons de l'exposition de 1925 que dans certaines pages de Vers une architecture. Elle accompagnera le rationalisme constructif de Perret jusqu'au Mobilier National et au Musée des Travaux publics. Elle fondera les recherches naturalistes et la simplification des anciens ordres. Elle se déguisera encore des oripeaux folkloriques arrachés par les "régionalistes" aux chaumières paysannes. Les procédés techniques et le grand silence blanc des enduits puristes deviendront eux-mêmes (à leur corps défendant ?) les composants d'un style (international).

L'idée de modernité et celle corollaire de la nouveauté ne sont pas pour peu dans ce jeu de cache-cache théorique avec la notion de style. Elles en dénoncent la caducité et dans le même mouvement en annoncent l'épiphanie.

La découverte de la transformation des modes de vie joue un rôle analogue. Elle nourrit la recherche d'un style adapté à cette vie moderne active, sportive, nomade - C'est toujours le mode de vie des couches les plus élevées de la société qui devient le critère de la nouveauté - comme elle condamne la recherche de nouveaux profils, de nouvelles lignes et exalte celle de nouveaux types, adaptés aux nouveaux besoins. Les couches populaires et la petite bourgeoisie deviennent dans cette problématique concurrentes du monde et du demi-monde.

Une nouvelle figure de l'architecte pointe alors le bout de son nez, architecte sociologue, pour reprendre l'expression employée par Léon Rosenthal à propos de Tony Garnier (11); on pourrait dire aussi, ingénieur de l'habiter pour introduire ici les termes d'une querelle qui appartient à la sphère du technique. La crise de la ville joue un rôle identique à la crise ouverte dans la typologie de l'habitat avec l'apparition de nouvelles catégories d'habitants. Le discours technique tend alors à supplanter le discours esthétique et ainsi à préparer, dès les premières années du siècle, la voie au technocratisme.

Cette multiplication des figures de l'architecte, le notable, le commerçant, le constructeur, l'industriel, le styliste, le sociologue, le technocrate, ... déchire la vieille image de l'artiste savant, maître de l'oeuvre et des ouvriers. Elle menace la discipline dans ses fondements, dans la relation avec sa propre histoire, à la fois mythe et document, dans la transmission de ce savoir esthétique qui privilégie, pour l'unité de l'édifice, la qualité de la forme sur ses qualifications.

Devant cette crise de la discipline, une sorte de conservatisme frileux s'affirmera. N'est-il pas étonnant de voir, après le dynamitage silencieux de Guadet, les années trente et quarante produire, les textes les plus représentatifs de la doctrine beaux-arts, l'Initiation et l'Essai de Georges Gromort. Gustave Umbdenstock, un élève de Guadet, le professeur d'architecture des polytechniciens, sera le plus véhément défenseur de ce conservatisme, et il sera entendu au-delà de l'A.A.A.C. au-delà des abonnés d'Art National, Le Corbusier devra lui répondre (12).

Mais cette crise de la discipline va aussi faire naître des entreprises de révision qui, le plus souvent en concurrence avec d'autres problématiques, vont tenter d'actualiser le noyau théorique du discours classique et conduire ainsi à des approfondissements remarquables. On pourrait faire l'hypothèse alors d'une recherche de l'autonomie de l'architecture qui prendrait place à côté de la recherche stylistique d'une part et des révisions technicistes et fonctionnalistes d'autre part. André Vera dans les années dix, Le Corbusier dans les années vingt, s'engagent dans de telles révisions tout en étant tentés par d'autres solutions, l'un et l'autre par l'espoir d'une révolution stylistique, le second par le scientisme fonctionnaliste. Le premier participera à cette immense ratage de l'Art-déco et le second - au développement de nouveaux types architecturaux : tours d'habitations et de bureaux, immeubles-barres, ... en n'y obtenant cependant que des succès d'estime.

L'image de l'architecte éclatée et multipliée n'est pas la seule forme que prend la crise de l'architecture. Cet éclatement, cette multiplication affecte aussi la problématique architectonique, au début de siècle le commentaire de Vitruve n'est plus le nec plus ultra de la théorie. D'autres thèmes se bousculent sous les plumes des architectonographes (13) et prennent leur envol. Il est un peu tôt - dans le temps de la recherche - pour en faire une liste complète et organisée, mais, les principaux thèmes peuvent d'ores et déjà être rapidement évoqués.

Le thème de la crise de l'architecture est présent dans de nombreux textes. Les uns dénoncent l'abandon de la grande tradition française, au XVIème siècle, et rendent les italophiles responsables des événements contemporains, d'autres s'en prennent à l'école, d'autres encore à la société bourgeoise qui, manquerait de goût. La crise proviendrait tout autant de la multiplication des styles que de l'impossibilité à créer un style, ce style que l'époque attend depuis un siècle. Le style est une seconde notion que les diverses problématiques architectoniques saturent tellement elles la charge. Le style c'est, au singulier, pour le camp anti-classique ce vers quoi il faudrait tendre et, au pluriel, ce qu'il faut abandonner. "Il y a le style; il y a les styles" répète-t-on après Viollet-le-Duc (14). Anatole de Baudot est sans doute un relais principal dans la diffusion de cette problématique rationaliste, la "voie de la cristallisation" (15), qui ne fait pas de l'invention stylistique l'objet de la démarche de l'architecte. Avec lui cependant un nouveau palier est franchi, la condamnation est prononcée au nom des besoins sociaux : "Ce n'est pas un style nouveau dont la société actuelle a besoin; ce qu'il lui faut ce sont des solutions techniques et pratiques qu'on réclame de toutes parts, ..." (16).

Du style à la stylisation, il ne faut que deux syllabes supplémentaires. Pour ceux que l'invention d'un style nouveau n'intimidait pas, cette notion était une véritable planche de salut, un tremplin pour échapper à la ronde des styles historiques, pour, à partir de la nature, reconstruire un nouveau vocabulaire ornemental. La revue Art et Industrie, domiciliée à Nancy, donnait en tête de chacune de ses livraisons l'étude d'une plante. C'est sur cette notion que fonctionne le Traité de composition décorative de Joseph Gauthier et Louis Capelle (17). C'est le titre de deux articles d'Eugène Grasset que publie Art et Décoration en 1906 et 1907 sur lesquels Verneuil reviendra en 1911 (18).

Il faut dire que la question de l'ornement est primordiale en ce début de siècle, que l'on aspire à un nouvel ornement, dessiné en stylisant la nature comme l'on fait les constructeurs laïcs du XIème siècle ou en simplifiant et en géométrisant la rose et la corbeille comme le préconise André Véra. Personne n'échappe à cette question, ni les "constructeurs", ni les "sociologues". Ces derniers lui confient des tâches pédagogiques; dans les foyers de travailleurs, les écoles des cités-jardins, des fresques, des pochoirs devraient chanter la vie au grand air, au soleil, à la campagne.

La question technique et la question de l'habitat occupent une place importante. Le béton armé, les nouveaux matériaux de revêtement, la céramique, et l'habitat ouvrier, l'habitat petit bourgeois, la résidence de villégiature font l'objet de multiples articles. Au croisement de

ces deux questionnements, les équipements nouveaux nécessaires au développement des techniques nouvelles ont droit à une attention élevée au carré : les centraux téléphoniques par exemple. Les groupes scolaires sont encore des lieux d'expérimentation. Le groupe scolaire de Grenelle de Louis Bonnier proclame sa modernité avec autant de force que le fera l'école de Villejuif d'André Lurçat.

Depuis le milieu du XIX^{ème} siècle et les travaux de Viollet-le-Duc, Verneilh, Texier, Rohault de Fleury, Revoil, les architectures gothiques, byzantines, romanes de la Toscane, du Midi de la France, ... concurrencent dans la culture des architectes les traditionnels relevés des édifices antiques, grecs et romains. Mais la question du corpus monumental n'a pas été évacuée par l'éclectisme, elle se pose toujours avec insistance. Il ne faut pas oublier que le discours architectural s'est fondé au XV^{ème} siècle, en privilégiant l'analyse des ruines romaines sur les savoirs artisanaux immédiats. Et ce "péché originel" pèse sur toutes les entreprises théoriques. Anatole de Baudot lui-même, avant de parler du "présent" est obligé de parcourir le "passé" en faisant le ménage, en saluant l'invention, en dénonçant l'imitation. L'opposition du "classique" et du "gothique" donne encore de belles pages, mais il faudra aller plus loin et au-delà, ou en deça, de ce premier clivage chercher dans les interprétations elles-mêmes ce qui fonde le regard que l'on porte sur le patrimoine. On peut être étonné lorsque l'on découvre Guadet calculant sur les façades du Louvre et du palais romain de la Chancellerie, le pourcentage des vides par rapport aux pleins, et cela pour démontrer l'influence des conditions climatiques. Les deux monuments classiques se trouvent ici soumis à des manipulations pas très classiques (20).

Les Entretiens de Viollet-le-Duc ont fixé à l'architecture grecque, à l'architecture gothique et à l'architecture romaine des places dont elles bougeront difficilement : les deux premières dans la ligne du progrès architectural, la troisième, malgré sa formidable maîtrise de l'ingénierie, comme un premier pas sur le chemin de la décadence. Les discours du rationalisme constructif et du fonctionnalisme respectent cette hiérarchie des valeurs.

Le discours académique se montre en général encore réticent devant l'art médiéval et mêle arts grec et romain dans un même concept. Mais depuis le siècle précédent, comme l'a noté Louis Hautecoeur "L'Antiquité au sens où l'entendait la première moitié du siècle, ne sert plus guère de modèle. Il faut à ces derniers représentants d'une tradition que les éléments leur soient livrés assimilés par les maîtres de l'époque classique" (21). L'Exposition de 1900 va voir ce "maniérisme" s'exacerber et se ridiculiser dans un débordement décoratif qui évoque, pour Hautecoeur, la pâtisserie (22). Il faudra analyser les discours qui commentent cette manifestation. Ce maniérisme hédoniste pourrait se révéler plus complexe qu'il ne le paraît à première vue. N'est-il pas à la fois la conséquence de l'éclectisme, de l'extension du corpus monumental aux arts byzantin, roman, arabe et, dans le même moment, celle des succès de l'Art nouveau en dehors du cercle rationaliste. Le rôle théorique du corpus monumental classique ne prend pas fin avec le siècle. Léandre Vaillat verra dans la démarche de ce mouvement qu'il nomme "le style de la rose" un retour au XVIII^{ème} siècle, à l'Empire et à la Restauration rassemblés dans la même tradition française (23).

Auguste Choisy porte sur la Grèce antique un regard neuf libéré de l'urbanistique baroque. Son Histoire de l'architecture définit une notion, le "pittoresque grec" dont les effets se feront sentir aussi bien chez Gromort que chez Le Corbusier (24). Il faut noter que Vers une architecture bouleverse la hiérarchie rationaliste, l'art gothique est écarté alors que le Panthéon d'Hadrien et le Saint-Pierre de Michel-Ange retrouvent les premiers rangs - Pol Abraham lui en fit grief (25).

La même année et dans la même revue, L'Art et les Artistes, où il défend le retour à la tradition française, Léandre Vaillat publie "La Maison en Savoie", son premier article régionaliste. Avec les partisans de cette ligne le corpus monumental s'ouvre aux fermes et aux maisons paysannes. Il ne s'agit pas d'une "première". Le XVIIIème siècle quand il voulait échapper à la grandeur du sublime pour les plaisirs du pittoresque empruntait les mêmes chemins de traverse. Mais c'est par contre le début d'une rationalisation des leçons architectoniques de ce corpus et celui d'une démarche qui conduira d'un vague ruralisme à un régionalisme strict (26). En 1913 Jean de Bonnefon, pour le texte, et Georges Wybo, pour les dessins, donnent avec La Maison des champs au pays de France, sans doute, le premier recueil de maisons paysannes, situées géographiquement, et dont l'objet n'est pas de participer au développement de la connaissance des folklores mais au débat architectonique (27).

La problématique de la composition architecturale a acquis au début du siècle une certaine autonomie. Elle ne se dégage pas toujours du commentaire sur la "distribution" (28). Les problèmes de l'ordonnance : articulation verticale et articulation horizontale (29) et ceux de l'harmonie sont le plus souvent traités séparément. Le discours architectonique s'arrête sur la symétrie, le rythme, le contraste, les axes, ... Le discours sur la symétrie occupe encore une place importante. Le commentaire des ordres antiques, qui furent à la fois les instruments de l'ordonnance et de l'harmonie, devient plus rare. En tous cas la discussion sur le canon est close. Guadet montre que les proportions des ordres sont d'une grande relativité. La problématique de la composition s'affinera de plus en plus dans une démarche où elle perd son caractère dogmatique : l'oeuvre théorique de Le Corbusier est de ce point de vue fondamentale. Dans Vers une Architecture et dans quelques uns des articles qu'il écrit pour L'Architecture Vivante de Jean Badovici, il revient sur diverses notions du discours classique : ordonnance, modénature et surtout proportion et tracés régulateurs dont il formule la problématique, en dehors de toute métaphysique intrinsèquement comme une problématique de projet (30). Le Corbusier devra défendre avec vigueur ses thèses sur la composition contre une problématique concurrente, et fonctionnaliste, dans un texte écrit en 1929, publié en 1933 dans un numéro spécial de L'Architecture d'aujourd'hui (31). Il ne les défendra pas toujours avec autant de rigueur dans ses propres projets.

Il faudra poursuivre cette problématique de la composition au travers des traités et de la presse et, noter les déplacements terminologiques, les tentatives de révisions des formules anciennes, les ouvertures aux recherches typologiques et techniques. Il faudra noter aussi l'abandon de pans entiers de la tradition théorique car depuis le milieu

du XIXème siècle une problématique totalement différente se développe que l'on pourrait nommer la démarche du pittoresque rationnel. C'est un ouvrage de vulgarisation qui en donne le plus clairement les principes Histoire d'une maison de Viollet-le-Duc, publiée en 1873.

Les éléments de l'édifice sont juxtaposés les uns aux autres. Leur juxtaposition et leur choix sont commandés par des raisons fonctionnelles, ainsi que par la prise en compte du site, des vues, du climat. La forme globale résulte. Elle peut être rectifiée localement mais elle ne devrait jamais être préméditée. L'effet obtenu se rapproche des recherches pittoresques, c'est pour cela que l'on nommera cette démarche de projet, la démarche pittoresque - rationnelle. Ce sont ces deux notions qui déterminent les commentaires élogieux dont Mourey gratifie la Villa Lestapis de Biarritz construite par Sauvage et Sarrazin : "La distribution des ouvertures est pleine d'imprévu tout en restant logique, rationnelle, et c'est d'être logique, rationnelle, qui la rend imprévue ..." (32).

Dans une telle perspective le discours architectural peut délaisser l'édifice pour les éléments qui le composent. C'est cette démarche qu'adopte Henri Marion pour un petit recueil de ses propres projets lorsqu'il décrit le "porche-abri", le "coin de feu", la pergola, le hall, les clôtures et la cuisine.

Marion a bien évidemment adopté la problématique du pittoresque-rationnel, n'écrit-il pas : "Le pittoresque s'obtiendra par la composition de votre plan et la disposition plus ou moins variée des formes qui s'en dégageront" (33).

La recherche devra analyser la démarche, pittoresque - rationnelle, en comprendre le caractère fondamentalement fonctionnaliste et montrer son rôle dans les grandes révisions typologiques qui mobilisent les architectes de la première moitié du siècle. Il n'est pas toujours facile de comprendre son travail polémique, son opposition à la problématique de la composition. Les précipités théoriques ne se cristallisent pas toujours dans ces bouillons de culture que sont les traités et les essais architectoniques. Les composés les plus paradoxaux les plus détonnants peuvent parfois ressembler à l'eau la plus claire et la plus plate.

3/ PERSPECTIVES

Le jeu des modèles a été suivi par une recherche sur la ligne régionaliste. On n'avait pas prévu que ces travaux prendraient une telle ampleur. Une anthologie d'écrits régionalistes avait été programmée, qui devait permettre d'éclairer l'arrivée des débats sur le Centre Régional de l'Exposition de 1937 dans le paysage architectural de l'Entre-deux-guerres. Mais les documents mis bout à bout ont fini par faire l'esquisse d'une chronologie. Et ils ont montré que sous une apparente immobilité se cachait de véritables mouvements avec des accélérations, des stagnations, des reculs, des affrontements. Aujourd'hui le statut de cette étude sur le régionalisme est devenu ambigu. Son autonomie est indéniable et, en même temps, elle n'est faite que de moments arrachés à la chronologie du débat architectural. L'écriture

de prochains essais devra s'arranger de cette ambiguïté. Les travaux nécessaires à une ré-écriture du Jeu des modèles ont été divisés en trois phases. Une première phase serait délimitée par les deux expositions universelles, l'Exposition de 1900 et celle de 1925. Le développement de cette réaction néo-classicisante qui enfantera l'Art-déco y occupe une place centrale. Mais le renforcement des thèses du rationalisme constructif n'est pas moins important. Il ne faut pas oublier que durant ce quart de siècle le régionalisme s'affirme et l'académie se laisse gagner par l'air du temps (34). La première moitié des années vingt voit aussi Le Corbusier construire un discours qui prolonge un anti-décorativisme plus ancien mais qui essaie d'échapper au fonctionnalisme ambiant. Si la guerre n'est pas une véritable charnière autour de laquelle se plierait la chronologie architectonique, l'Exposition de 1925, elle, est une sorte de déchirure. Le constat de l'échec de cette épiphanie de la modernité espérée depuis 1912 semble entraîner un reclassement des hommes et des problématiques. L'académie retourne à la légitimité vitruvienne pendant que l'éclectisme gagne du terrain et que le débat se déplace à l'intérieur du Mouvement moderne.

C'est à ce débat que serait consacrée une seconde phase de ces travaux de recherche. Il est particulièrement vif pendant les années 1927-1933. Mais cette fois la coupure chronologique est moins nette et les "réactions" des années trente sont souvent les prolongements des décennies précédentes. Pourtant plusieurs indices permettent de penser que l'année 1933 est un bon repère. Les événements architectoniques y sont un peu plus nombreux qu'à l'ordinaire. Les études sur le régionalisme ont apporté à la compréhension du débat des années trente, où architectonique et politique font alliance, des éléments très importants, en particulier le dépouillement de la revue de l'A.A.A.C. Art National. L'étude des années trente constituerait la troisième phase de ces travaux de ré-écriture.

Les recherches entreprises dans le cadre du programme pluri-annuel appartiennent à la première phase. Dans un premier temps il s'agissait de poursuivre les recherches documentaires commencées avec les travaux sur le régionalisme par extension du corpus documentaire d'une part et par l'exploitation des résultats non spécifiquement liés à l'analyse des architectoniques régionalistes d'autre part. Cette entreprise se poursuivra durant l'année 1985 en particulier en direction des revues professionnelles qui ont été encore peu abordées. Elle sera complétée par l'analyse des essais et traités architectoniques et des histoires de l'architecture publiées à la charnière du siècle : une liste des principaux ouvrages dont l'étude est aujourd'hui envisagée peut-être dressée ici :

BLANC Charles, L'Architecture, Paris : Henri Laurens, 276 p., 1ère édition 1867 in Grammaire des arts du dessin.

BOILEAU Louis-Auguste, Les préludes de l'architecture du XXème siècle : un demi-siècle d'études architecturales dans le sens du progrès, Paris: Fischbacher, 1893, 43 p.

CHOISY Auguste, Histoire de l'architecture, Paris : 1899 et 1903 pour les premières éditions.

CLOQUET Louis Traité d'architecture. Eléments de l'architecture. Types d'édifices. Esthétiques, composition et poétique de l'architecture, Paris, Liège : Béranger, 1901-1911, 5 tomes en 4 volumes.

de BAUDOT Anatole, L'Architecture et le ciment armé, Paris : Office général d'édition artistique, s.d., 47 p.

, L'Architecture. Le passé. Le présent, Paris : Henri Laurens, 1916, 223 p.

DERVAUX Adolphe, Essai sur l'Architecture telle qu'elle est, Paris: Société d'Art populaire et d'Hygiène, 1907, 79 p.

, L'édifice et le milieu, Paris : Leroux, 1919, 218 p.

GAUTHIER Joseph et CAPELLE Louis, Traité de composition décorative, Paris : Plon, s.d., 398 p.

GOUT Paul, Viollet-le-Duc. Sa vie, son oeuvre, sa doctrine, Paris : Edouard Champion, 1914, 198 p.

GUADET Julien, Eléments et théorie de l'Architecture, Paris : Librairie de la Construction Moderne, s.d., 16 livres en 4 tomes.

HEBRARD Albert, Architecture, Paris : Dunod, 1897, 734 p.

LAHOR Jean, William Morris et le mouvement nouveau de l'art décoratif, Genève : Eggeman, 1897, 73 p.

, L'art nouveau. Son histoire. L'art nouveau étranger à l'exposition. L'art nouveau au point de vue social, Paris : Lemerre, 1901, 104 p.

LOUVET Albert, L'Art d'architecture et la profession d'architecte, Paris : tome 1, 1910, tome 2, 1913.

MAGNE Lucien, L'art appliqué aux métiers. Décor de la pierre, Paris : Henri Laurens, 1913, 284 p.

REINACH Salomon. Apollo. Histoire générale des arts plastiques, Paris : Hachette et Cie, 1918, 335 p. (cours professé de 1902 à 1903).

REYNAUD Léonce, Traité d'architecture contenant des notions générales sur les principes de la construction et sur l'histoire de l'art, Paris: Carilian - Goeury et Dalmont, 1850 - 1858, 2 volumes, 605 et 628 p.

STOREZ Maurice, L'Architecture et l'Art décoratif en France après la guerre, s.l., sn.e., 1915, 36 p.

VAILLANT A., Théorie de l'architecture. Art, métier et Beaux-Arts. Destination, convenance et ordre, Paris : Nouvelle Librairie nationale, 1919, 409 p.

Les textes étrangers dans la mesure où ils sont traduits, donc dans la mesure où l'on veut les diffuser dans le milieu architectural français, devraient être pris en compte. En 1907 Mathilde Crémieux traduit un chapitre des Pierres de Venise qui est publié avec une introduction de Paul Vitry, La nature du gothique.

Les essais de philosophie esthétique devraient faire l'objet d'une lecture attentive. La Philosophie de l'art de Taine est encore éditée en 1918. Paul Souriau publie des textes importants : L'esthétique du mouvement en 1889, L'imagination de l'artiste en 1901 et La Beauté rationnelle en 1904.

L'intérêt porté aux traités de la seconde moitié du XIXème siècle est compréhensible, le traité ne circule pas avec la même vitesse que l'article et le manifeste. Mais cet intérêt n'est pas seulement documentaire il est aussi commandé par une problématique qui se développe pour elle-même à l'intérieur de la recherche et qui concerne une notion architectonique aux contours un peu flous : le traditionnalisme français voire le classicisme français. Il ne faudrait pas que cette notion remplace dans l'historiographie la place laissée vide par sa consœur : l'architecture moderne internationale et fausse tout autant la perception et la compréhension de l'histoire de l'architecture moderne. Après l'éclatement de la notion de modernité ne faut-il pas programmer celui du traditionalisme ou du classicisme (35) ?

Les résultats des travaux entrepris jusqu'ici sont communiqués dans ce rapport sous une forme que pourrait définir la formule "Autour d'un article". Un article est donné le plus souvent in extenso et un commentaire l'accompagne qui fait référence à d'autres textes, d'autres articles. L'année 1985 devrait voir se poursuivre ce type de travail pour ce qui concerne le dépouillement de la presse. L'analyse des traités et essais devrait, au contraire, conduire à la rédaction de notes de lecture autonomes qui en fouillent le texte.

IL faudrait que dès l'année 1985 se dessine le plan d'un essai concernant cette première phase des recherches liées à la ré-écriture du Jeu des modèles.

NOTES

1. VIGATO Jean-Claude, Le jeu des modèles, les modèles en jeu Doctrines architecturales dans l'entre-deux-guerres, Villers-les-Nancy : C.E.M.P.A. Ecole d'Architecture de Nancy, 1980, 250 p. Rapport de fin d'étude d'une recherche financée par le C.O.R.D.A.
2. Jean DUBOIS (sous la direction de), Larousse de la langue française lexis, Paris : Librairie Larousse, 1979, 2109 p. (p. 103).
3. VIGATO Jean-Claude "Moderne, encore moderne, toujours moderne ! Les tribulations du Théâtre des Champs-Élysées" in Les cahiers de la recherche architecturale de novembre 1982, n° 12 pp. 24-39.
4. Il s'agit de L'architecture du régionalisme. Les origines du débat (1900-1950). Rapport d'une recherche financée par le S.R.A., en cours de publication, 195 p. dactyl. et de Notes sur l'architectonique, un texte écrit pour les actes du colloque "Rencontres, Recherche, Architecture. Pour un bilan international", Paris les 12, 13, 14 juin 1984.
5. ALTHUSSER Louis, Réponse à John Lewis, Paris : François Maspéro, 1971.
6. Pour une définition de l'idéologie on se reportera à Idéologie et appareils idéologiques d'Etat (1970) et à Soutenance d'Amiens (1975) deux textes de Louis Althusser réédités dans Positions, Paris : Editions Sociales, 1976, 172 p.
7. LOYER François, 4. France. De Viollet-le-Duc à Tony Garnier : la passion pour le rationalisme in L'architecture de l'Art Nouveau sous la direction de Frank Russel, Paris : Berger-Levrault, 1982, pp. 103-135 (p. 135).
8. DINOCRATES "Pour une conception spiritualiste de l'Architecture" in Revue des Architectes français du 1-15 mars 1944, deuxième série pp. 601-603. Il écrit : "Il n'aurait pas fallu que sous la pression de Guadet et des rationalistes, l'Ecole ruinât complètement le peu qui restait du traditionnel enseignement de l'architecte classique" (p. 603).
9. GUADET Julien, Conférence sur le nouvel Hôtel des Postes, Extrait des mémoires de la Société des ingénieurs civils (Bulletin de mai 1886, 4ème série, vol. 12), 38 p. + pl. (p. 35).
10. GROMORT Georges, Essai sur la théorie de l'architecture, Paris : Vincent, Fréal et Cie, 1942, 411 p.
11. ROSENTHAL Léon "Tony Garnier et le Stade pour les sports athlétiques de Lyon" in L'Architecture de 1926, vol. XXXIX pp. 109-116.

12. L'Essai a été cité plus haut. L'Initiation à l'Architecture fut publiée en 1938, dans la collection "Manuels d'Initiation" de la Librairie d'art R. Ducher, 126 p. Sur Gustave Umbdenstock, l'A.A.A.C. (Association des Architectes Anciens Combattants) et sa revue Art National, on pourra consulter lorsqu'elle paraîtra notre étude sur le régionalisme, une recherche financée par le S.R.A., en cours de publication. La réponse corbuséenne a pour titre : Croisade ou le crépuscule des académies, Paris : G. Crès et Cie, 1933, 88 p. Coll. "L'esprit Nouveau" n° 8.

13. Un mot proposé par Charles Lucas dans La Grande Encyclopédie (op. cit.) pour désigner tous les polygraphes de l'architecture.

14. VIOLLET-LE-DUC Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIème au XVIème siècle, Paris 1854-1869. Article "Style", t. VIII pp. 477-501. Voir aussi L'architecture raisonnée. Extraits du Dictionnaire de l'architecture française. Réunis et présentés par Hubert Damisch, Paris : Hermann, 1964 178 p. L'article "style" y est donné dans son intégrité sous le titre "L'architecture et le style", pp. 145-176 (p. 145).

15. Ibid p. 164 (de L'architecture raisonnée) ce terme est employé par Viollet-le-Duc pour caractériser la démarche de l'école laïque du Moyen-Age, une école qui ressemble beaucoup à celle de l'Art nouveau.

16. de BAUDOT Anatole, L'architecture. Le passé. Le présent, Paris : Henri Laurens, 1916, 221 p. (p. 3).

17. GAUTHIER Joseph et CAPELLE Louis, Traité de composition décorative, Paris : Plon, s.d. (circa 1910), 398 p.

18. GRASSET Eugène "Stylisation. Etude dans les arts anciens" in Art et Décoration de 1906, tome XX, pp. 118-131 et "Stylisation. Etude sur les Arts Modernes" 1907, tome XXII pp. 13-26. Verneuil M.P. "Ce que doit être l'étude de la Nature. Comment on doit l'interpréter" in Art et Décoration de janvier 1911, tome XXIX pp. 1-12 et mars 1912, tome XXXI pp. 69-80.

19. Sur les acquits de l'archéologie on consultera HAUTECOEUR Louis, Histoire de l'Architecture classique en France Tome VII La fin de l'architecture classique 1848-1900, Paris : A. et J. Picard et Cie, 1957, 575 p.

20. Voir le Livre II, premier tome de GUADET Julien, Eléments et théorie de l'Architecture, Paris : Librairie de la Construction Moderne, s.d. (1ère édition 1901-1904), 16 livres en 4 tomes.

21. Idem note 19, p. 446 et 447.

22. Ibid. Le chapitre que HAUTECOEUR rédige sur l'Exposition de 1900 n'est pas très tendre pour l'architecture officielle. On y relève : "gigantesques pâtisseries" (p. 456) et "palais de nougat et de crème fouettée" (p. 458).

23. Voir VAILLAT Léandre "L'art décoratif, le style de la rose" in L'Art et les Artistes de juillet 1912, tome XV, pp. 178-182 et "André Mare" in L'Art et les Artistes de 1914, tome XIX pp. 289-294.

24. CHOISY Auguste, Histoire de l'architecture Paris : Gauthier-Villars, 1899 et Rouveyre 1903 et encore : Vincent, Fréal et Cie, 1964, 512 et 629 p. Voir, dans cette édition : "Le pittoresque dans l'art grec : partis dissymétriques, pondération des masses", tome 1 pp. 325-335. Voir L'Initiation à l'architecture de Gromort (op. cit. note 12) p. 18 et ss. sur la dette de Le Corbusier envers Choisy voir la dernière page de Lucan Jacques "Les terrains de l'architecture. La question de l'îlot et la libération du sol" in A.M.C. Revue d'Architecture d'octobre 1983, n° 2 pp. 93-104.

25. Sur cette question voir dans Le jeu des modèles (op. cit. note 1) le chapitre III "Du côté des modernes" p. 81 et ss.

26. VAILLAT Léandre "La Maison en Savoie" in L'Art et les Artistes d'octobre 1912, tome XVI pp. 37-41. C'est dans un article pour la même revue, en octobre 1920, que Vaillat confirme cette hypothèse chronologique : "Maisons de France. La Maison basque", tome 2 n.s. pp. 30-36.

27. de BONNEFON Jean et WYBO Georges, La Maison des champs au pays de France, Paris : Société d'Editions, s.d. (1913), 94 p.

28. Sur cette notion voir ELEB-VIDAL Monique et DEBARRE-BLANCHARD Anne, Architecture domestique et mentalités. Les traités et les pratiques XVIème - XIXème siècle, Paris : Ecole d'Architecture Paris - Villemin, 1984, 229 p. Coll. "In Extenso", n° 2.

29. Ces termes sont empruntés au jeune WOLFFLIN Heinrich, Prolégomènes pour une psychologie de l'architecture, un texte publié à Munich en 1886 qui ne devait par être très connu en France. Il a fallu attendre janvier 1982 pour le voir traduit et publié dans le Cahier de pensée et d'histoire de l'architecture n° 1 de l'Ecole d'Architecture de Grenoble par Bruno Queysanne et l'Equipe "Renaissance et baroque".

30. Voir en particulier LE CORBUSIER "Tracés régulateurs" in L'Architecture Vivante, Printemps-Eté 1929 pp. 12-23.

31. LE CORBUSIER "Défense de l'architecture" in L'Architecture d'Aujourd'hui de décembre 1933, 4ème année n° 10 pp. 38-61. Ce texte est une réponse à une critique du Mundaneum écrit par Karel Teige pour Stavba en 1929.

32. MOUREY Gabriel "Une villa en Bretagne de MM. Sauvage et Sarrazin" in Art et Décoration du 1er semestre de 1904, tome XIV pp. 63-68 (p. 65).

33. MARION Henri, Villas et maisons de campagne modernes, Paris : Mercier, 1913, 39 p. (p. 14).

34. Voir VIGATO Jean-Claude "Prix de Rome modernes 1919-1939" in Monuments Historiques d'octobre-novembre 1982, n° 123 pp. 77-86.

35. On pourra consulter notre critique de la monographie que Michel RAYNAUD a consacré à Michel Roux-Spitz : "Classicisme moderne" in Archithèse de septembre-octobre 1984, n° 5-84 pp. 67-68.

DEUXIEME PARTIE :
TEXTES ET COMMENTAIRE

TEXTE 1 :

JOURDAIN Frantz, le chapitre V de L'Atelier Chantorel. Mœurs d'artistes, roman, Paris : Charpentier et Fasquelle, 1893, pp. 81-86.

M. Chantorel était fils de ses œuvres.

Petits boutiquiers des faubourgs de Lille, ses parents ne lui avaient donné qu'une éducation sommaire. A l'école communale où, chaque année, il obtenait de nombreux prix, ses dispositions pour le dessin attirèrent l'attention de ses professeurs. On s'intéressa à lui, on le poussa et, à dix-sept ans, il obtint du Conseil municipal une pension de 1,000 francs afin de venir à Paris suivre les cours de l'École des Beaux-Arts.

L'enfant fut admirable. Il travailla d'arrache-pied presque jour et nuit, ne s'accordant ni repos, ni plaisir. Il ne quittait sa chambre, perchée au sixième d'une maison borgne de la rue de l'École de médecine, que pour aller dessiner au Louvre, travailler à l'atelier et écouter quelques leçons publiques, aux Arts et Métiers et à la Sorbonne. Il cuisinait lui-même ses repas et raccommodait son linge.

N'ayant pas le moyen d'allumer du feu, et le froid paralysant ses doigts, il s'apprit à crayonner de la main gauche. Quand la gelée le forçait à lâcher le crayon, il mettait dans sa poche, pour la réchauffer, la main engourdie et reprenait de l'autre son croquis.

Pas une promenade, pas une flânerie, pas une faiblesse, pas un écart, pas une erreur. Il fila droit son chemin, sûr de lui et de son avenir, jamais distrait par l'imprévu de la route.

Tout d'abord, il ne trouva pas à Paris des succès semblables à ceux de sa province. Médiocrement doué, il fut astreint à plus d'efforts que d'autres pour décrocher les premières récompenses. Sa régularité, son énergie suppléèrent aux qualités brillantes dont il manquait. Il était entré à l'atelier de Lebas qui sympathisa promptement avec cet élève aux facultés moyennes, mais assidu, consciencieux, bûcheur et docile.

Le néophyte poussa encore plus loin que Lebas le culte de l'antiquité et le mépris pour l'art que n'avaient enfanté ni la Grèce, ni Rome. Son exclusivisme devint un cas de conscience, son intrausigeance un article de foi.

A vingt-sept ans, le jeune homme obtint le prix de Rome. Le séjour en Italie excita son enthousiasme pour le classique dont les beautés connues, étudiées, longuement expliquées pendant ses études, s'imposèrent à lui sans effort. Son esprit discipliné n'eut pas la velléité d'analyser ses admirations. Les monuments antiques, nimbés de longs souvenirs de gloire et du respect religieux des siècles antérieurs, contemplés dans le pays

même où ils ont été conçus et élevés, possèdent un prestige contre lequel il est difficile de lutter, surtout lorsqu'aucun point de comparaison ne peut diminuer l'omnipotence de leur grandeur, très réelle d'ailleurs.

Les envois du lauréat, d'une exécution irréprochable, attirèrent l'attention de l'Institut par la somme considérable de travail dépensé et par le manque de personnalité de ses œuvres, empreintes d'une soumission aveugle aux traditions de la maison.

A son retour de la Villa Médicis, Chantorel fut nommé premier inspecteur aux travaux du Louvre, et son activité, ses connaissances pratiques, fort rares chez un Grand-Prix, rendirent d'exceptionnels services à l'agence. De sa première jeunesse besoigneuse, l'architecte avait conservé des goûts tellement simples qu'il se trouva riche avec les appointements de l'État; aussi refusa-t-il les affaires qui se présentèrent, jugeant indigne d'un artiste de bâtir des maisons de rapport et d'abaisser son talent jusqu'aux mille petites choses de ce qu'il appelait « la boutique ». Décoré à l'Exposition universelle de 1855 pour une restauration des Thermes de Caracalla et un projet de théâtre conçu dans le style néo-grec, il fut nommé quelque temps après architecte des bâtiments civils, dirigea l'édification d'une prison dans le département du Nord, restaura le château de Compiègne et contruisit l'église de Vaugirard, reproduction presque identique d'une basilique romaine, véritable manifeste classique qui, dans l'intention de l'auteur, démontrait l'infériorité du gothique, même dans les édifices religieux. Ce travail considérable lui rapporta la rosette et un faucon à l'Institut.

Dans tout ce qu'il entreprenait, M. Chantorel gardait une rigoureuse probité; il ne mesurait ni son temps, ni ses peines, et se serait trouvé déshonoré s'il avait livré aux entrepreneurs une étude dont il ne se sentit pas satisfait. Parfois, il se relevait la nuit et retouchait un profil dont une courbe, effacée et recommencée vingt fois, ne présentait pas encore la pureté cherchée. Autant, sur ses chantiers, il se montrait rapace, sordide même, dans la dépense des fonds de l'Administration, autant il professait d'indifférence pour ses propres intérêts et le montant de ses honoraires.

Exigeant et sévère vis-à-vis des autres comme il l'était pour lui-même, il n'acceptait pas qu'on menât une existence moins régulière, moins grave, moins laborieuse que la sienne. Un mariage de convenance l'avait uni à la fille d'un membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres qui partageait ses convictions et ses goûts.

Tous deux vivaient retirés, fuyant le monde, ne se permettant, en unique distraction, qu'un voyage annuel en Italie, véritable pèlerinage artistique. La jeune femme, atteinte d'un tenace eczéma sur la figure, passait généralement ses soirées à mettre des teintes sur les plans de son mari.

Chez celui-ci, nuls besoins : ses études, fort embryonnaires, s'étaient complétées du côté de l'histoire, de la géographie, des sciences exactes, rien de plus. Toute manifestation intellectuelle dont les tendances s'éloignaient de son art préféré, l'ennuyait ou l'irritait. L'Opéra, les Italiens, les Français, l'Opéra-Comique, étaient les seuls théâtres fréquentés par lui, de loin en loin. Il avait lu les traductions des principaux auteurs grecs et latins, et feuilleté les prosateurs et les tragiques du XVII^e et du XVIII^e siècle, mais sans enthousiasme, plutôt pour accomplir une tâche indispensable. Il s'était, du reste, arrêté aux premières pages de Diderot et avait vaguement parcouru J.-J. Rousseau, effrayé, dérouté, hostile. Le romantisme l'exaspérait, en bloc ; d'une façon générale, il n'ouvrait jamais un roman ni un livre de vers, laissant « ces niaiseries aux femmes mal élevées et aux cerveaux brûlés ». En réalité, l'architecture seule le passionnait et sa joie consistait à revoir les ouvrages d'archéologie antique dont son cabinet était bondé. Il était abonné au *Français* et à la *Revue des Deux-Mondes*.

L'atelier Chantorel, un des mieux vus à l'Institut, comptait une cinquantaine d'élèves ; cinquante noms, du moins, étaient inscrits sur le registre du massier, mais une trentaine de jeunes gens, au plus, venaient régulièrement rue Mazarine.

Comme dans tous les ateliers libres, le maître — le patron — s'inquiétait peu de la marche pratique du travail. Aucun contrôle, aucune férule, aucune discipline, liberté complète. On entraît et sortait quand on voulait, on s'absentait suivant sa fantaisie, on occupait son temps à sa guise.

Si M. Chantorel ne s'immisçait jamais dans l'organisation intérieure de son atelier, en revanche, il apportait une minutieuse attention à la direction artistique dont il était chargé. Il mettait à ce devoir la conviction d'un missionnaire catéchisant des infidèles ; il remplissait un sacerdoce, il avait charge d'âmes, et une insignifiante transaction avec ses théories eût passé à ses yeux pour une apostasie.

Personne, d'ailleurs, ne tentait de se rebellionner et les conseils du maître étaient docilement suivis.

A de rares exceptions près, ces jeunes gens n'avaient pas été poussés à l'architecture par une vocation bien tyrannisante. La plupart, fils de bourgeois aisés, avaient choisi une carrière vraisemblablement fructueuse, décorée d'un panache agréable pour l'amour-propre et agrémentée d'études préliminaires ne présentant pas de difficultés trop rébarbatives. Autant les Beaux-Arts que l'École polytechnique, l'assiduité d'un bureau, les préoccupations du commerce ou la monotonie d'une étude d'avoué. Habités dans leur monde à ne voir dans les arts qu'un passe-temps et un agrément, sans préférence pour une doctrine, ignorants et insoucians, ils avaient emboîté le pas derrière M. Chantorel. Avec un autre professeur, ils seraient entrés dans une voie identiquement opposée, si le hasard l'avait voulu, car ils n'étaient nullement d'humeur à marcher à travers champs, d'après une orientation propre, sans guide ou sans poteaux indicateurs.

Par une paresse cérébrale assez fréquente, ils s'étaient rapidement accoutumés à ce menu banal de table d'hôte, bon ordinaire qu'on avait dégusté la veille, qu'on retrouverait le lendemain et qui devait plaire à tout le monde. Une modification à ce monotone ordre de choses, un raffinement, une originalité, un imprévu capables de troubler la ruminante tranquillité de tous, étaient accueillis avec ennui et aigreur.

TEXTE 2 :

PLUMET Charles "Le Mensonge de l'Architecture Contemporaine" in Les Arts de la Vie de janvier 1904, tome 1. pp. 36-40.

L'ART de l'architecte fut, à toutes les belles époques, l'expression des besoins de l'individu dans la société, c'est-à-dire le plus important des « Arts de la Vie ». On trouve la justification de ce principe dans ce fait que, hors les documents écrits, c'est dans l'étude des monuments anciens que la science moderne puise les éléments de reconstitution de l'histoire des civilisations disparues. La mission de l'architecte est donc d'écrire, en matériaux durables, l'histoire de son temps; c'est — en dehors de l'architecture ancienne — la caractéristique de l'art français jusqu'à la fin du xv^e siècle. L'artiste, jusqu'à la Renaissance, transcrivit en beauté, et à l'aide des éléments mis à sa disposition, les mœurs et les coutumes de ses contemporains.

Pourquoi faut-il qu'à partir de cette époque les qualités inventives de la race, faites d'esprit, de clarté, de vérité et de logique aient fait place à un don d'assimilation immédiate basé sur la copie de motifs créés par d'autres peuples à d'autres époques? Pourquoi cette admirable tradition qui avait fixé la technique et en même temps l'esthétique de l'art français, à travers près de cinq siècles d'une évolution admirable entre toutes et qui n'a d'égale dans l'histoire de l'art que l'évolution des Grecs jusqu'à Périclès, pourquoi cette tradition si logique, si vraie et si saine fut-elle alors délaissée?

C'est parce que les architectes de cette époque venaient d'exhumer des vestiges de l'art grec et de l'art romain, dans les temples et les forums antiques, et que dans le même temps, les compilateurs ressuscitaient les formules de Vitruve. Cet art de la vie devint alors un art de la mort. Il ne fut dès lors plus question de cette tradition logique, naguère encore fondée sur les besoins; mais au contraire d'un souci étroit tendant à limiter, de gré ou de force, ces mêmes besoins dans les proportions d'ordres et de portiques empruntées à des civilisations passées, ayant vécu sous d'autres climats et dans des conditions de vie totalement dissemblables.

Les copistes de ces styles défunts perdirent donc — et pour longtemps — le sens des besoins sociaux.

Parfois, dans la suite, on put croire qu'ils en retrouvaient la tradition: la fin du xvi^e siècle, quelques ressouvenirs en dehors des colonnades au xvii^e siècle, et une intéressante renaissance de la raison au xviii^e siècle; tels furent les rares éclairs où réapparut, dans le fatras architectonique, la robuste vérité de l'art français.

A chacun de ces brefs instants, ce fut un retour à la tradition autochtone qui aurait pu tout sauver. La foi en la logique, la raison et la vérité, seule, pouvait redonner à l'artiste assez de vigueur pour lui permettre d'exprimer le génie d'un peuple conscient de son idéal...

Malgré ces moments d'espoir, il est indéniable que, depuis le xvi^e siècle, le génie français n'a fait que de dévier dans son évolution. Ce n'est pas par mépris de l'antiquité que nous parlons ainsi. Nul plus que nous ne l'admire. car elle

fut, elle aussi, dans son art l'expression logique de ses besoins; mais bien plutôt par haine de ceux qui, chez nous, remplacèrent par la servile copie le sens de l'invention et de l'adaptation.

Pourquoi Vignole, Palladio et ceux de la Renaissance vinrent-ils codifier la colonne, le chapiteau et l'entablement? C'est à l'asservissement d'une aussi étroite formule que l'on doit, depuis cette époque, la création de toute une série de monuments habillés et ornés des mêmes éléments de décoration, quoiqu'ils aient été conçus pour des destinations différentes.

Depuis cette époque, on ne bâtit plus de monuments, on n'érige plus de demeures aux hommes : on fait des « façades ».

Le goût du solennel, du grandiose quand même, est devenu la base de l'esthétique des professeurs. Les ordonnances de colonnades et de portiques dans lesquelles sont enfermées ces conceptions architectoniques leur enlèvent toute expression de vie et de vérité.

Si l'on examine n'importe quel monument antérieur au xvi^e siècle, on en devine, du premier coup, toute la raison d'être et la véritable fonction, aussi bien dans l'ensemble que dans le moindre détail : ces arcades, au rez-de-chaussée, motivant les besoins d'une circulation constante, ce grand comble exprimant la charpente de la salle d'honneur dont les grandes baies indiquent la proportion, ces petites fenêtres révélant des services secondaires. De même, pour ce qui concerne l'ornementation, un délicat cordon de feuillages qui agrémente le chéneau devient le feston nécessaire dont s'allègera le couronnement de la construction de pierre; à l'aplomb d'une fenêtre, un encorbellement, qui tout d'abord paraît fantaisiste, souligne dans la façade la pièce principale.

Une colonne est-elle nécessaire dans cette façade? Sa proportion est donnée par le poids qu'elle a à supporter. Elle énonce donc aussi très franchement sa fonction.

C'est par de tels moyens que s'exprime un art de logique et de vérité et cette logique et cette vérité, seules, peuvent constituer la base d'une tradition esthétique.

Si, après avoir constaté sur quels solides principes reposa l'art de construire en France, du XII^e au XVI^e siècle, nous examinons, par comparaison, les monuments érigés depuis cette époque jusqu'à nos jours, nous voyons qu'au lieu de ces saines vérités si clairement exprimées, c'est partout l'orgueil, la vanité de paraître, en un mot, la façade menteuse, le masque derrière lequel se cache une vie louche et inexpressive, qui semble ne rien vouloir laisser deviner de son intimité. Et qui sait si le philosophe, le moraliste et le sociologue ne verront pas, dans cette architecture toute en surface, l'image même de cette décadence où, fatalement, est entraînée toute société qui dissimule ses vrais instincts, sous des dehors pompeux et solennels?

A beaucoup, cette déduction pourra paraître excessive. Quoi qu'il en soit, elle nous a servi, à nous, à constater que le mensonge est la base de tout l'enseignement moderne des Beaux-Arts et particulièrement de l'Architecture et, s'il était nécessaire, elle nous fortifierait aujourd'hui dans cette absolue conviction que toute œuvre d'art n'a jamais été que l'expression de la vérité!

Quelques exemples de monuments plus récents nous en fourniront ici — et une fois de plus — la preuve. Les façades semblables des monuments de Gabriel, sur la place de la Concorde, sont certainement d'une harmonieuse ordonnance, mais, malgré cela, qu'expriment-elles? Rien qu'un mensonge, car elles enferment dans leurs lignes identiques deux édifices de fonctions et d'appropriations différentes.

L'effet décoratif eût-il été moindre, si ces deux façades avaient exprimé les besoins particuliers de chacun de ces monuments? Il suffit, pour répondre à cette question, de se rappeler la Piazzetta de Venise, la place de Sienna, la petite place de Bruxelles et celle de Bruges, où chaque édifice laisse lire dans sa façade sa destination intérieure.

Ce goût de l'ordonnance pompeuse et de la symétrie quand même n'a fait que croître depuis Gabriel, à la faveur de l'enseignement néfaste de l'École des Beaux-Arts. En toutes circonstances, il s'est manifesté. C'est ainsi que ce culte d'une fausse tradition a permis qu'on habille le Grand-Palais d'une colonnade inutile et coûteuse dont souffrent tous les services du monument, sans parler du peuple de statues qui y gesticule bizarrement, des cartouches inutiles, des moulurages superflus, etc.

L'École de Médecine devrait être conçue avec de grandes salles où la lumière, versée à flots, faciliterait l'étude des microcosmes, mais, ô ironie cinglante pour nos docteurs, l'architecte chargé de la construire en fit un tombeau. Que lui importait, d'ailleurs, puisque de massives murailles devaient donner un plus grand « caractère » à son édifice? Et voici un monument de plus, presque inutilisable.

Paris, Ville-Lumière, ne possède pas une seule construction à destination propre de musée, conçue et exécutée selon les nécessités spéciales que comporte un but aussi précis. Le Louvre qui, sous ses toits multiformes, abrite une des plus superbes collections d'art du monde — dans les conditions désastreuses d'éclairage que l'on sait — est un amas de monuments dont la destination n'est autre que de continuer une série de façades plus ou moins décoratives.

Primitivement habitation royale, il a été agrandi avec le seul souci de prolonger une décoration hypothétique devant former par ses cours et ses pavillons une suite de façades derrière lesquelles aucune distribution affectée n'a été prévue. Là encore le mensonge des façades dénonce le goût pompeux et superficiel de la société moderne.

Un « Petit Palais » fut, tout récemment, destiné, paraît-il, à l'office de musée. On ne tarit point d'éloges sur l'ingénieuse distribution de son plan, sur l'originalité d'une décoration où l'esprit classique fut corrigé par une invention personnelle. Bien des qualités, qui à l'usage, firent la preuve de leur inanité. En ce chef-d'œuvre, aucune exposition n'est logiquement praticable; le bel étage n'est guère plus lumineux que les sous-sols. Il faut en dire autant du musée Galliera, qui, formé de colonnes, de portiques et de perrons, se trouve frappé de la même incapacité.

Nous pourrions prolonger cette nomenclature, sans pouvoir jamais trouver l'occasion de signaler un monument qui soit l'expression stricte d'un besoin*.

Il ne peut d'ailleurs en être autrement.

L'Enseignement de l'Architecture en France nous mènera fatalement à de nouvelles productions du même esprit, tant que les professeurs ne voudront pas revenir aux traditions de vérité et de logique qui furent la base de l'esthétique architecturale aux belles époques, aussi bien en Grèce au temps de Périclès qu'en France avant le XVI^e siècle.

Que l'on se reprenne à considérer l'art architectural comme l'expression des besoins de l'individu dans la société et l'on pourra espérer alors sortir du chaos dans lequel se traîne l'architecture contemporaine.

COMMENTAIRE 1 - Les limites de l'imitation

Frantz Jourdain publie L'Atelier Chantorel. Moeurs d'artistes en 1893. L'histoire de Gaston Dorsner, jeune homme pauvre qui veut devenir architecte n'est pas très gaie ; on pourrait même la trouver plus mélodramatique que tragique. Ce n'est pourtant pas pour se complaire dans une tristesse mélancolique ou cathartique que tant de lecteurs ont dû dévorer ces pages, mais pour éprouver une saine colère envers l'institution abhorrée, cause des malheurs de Gaston, l'Ecole, celle des Beaux-Arts de Paris bien sûr.

La préface de Rosny l'aîné dédie le roman à : "Tous les sympathiques, et puis encore tous ceux qui (...) se sont révolté contre la discipline caduque de l'Ecole des Beaux-Arts, contre les idées mesquines et les règles abâtardisantes, ceux qui ont voulu refaire un art neuf, un art de notre temps, au lieu de se suicider par l'imitation des Grecs, des Romains ou de la Renaissance" (1). Le portrait de Chantorel, Grand Prix de Rome, décoré à l'Exposition Universelle de 1855, architecte des Bâti-ments Civils et le patron d'un atelier "des mieux vus à l'Institut", de son ton presque neutre, d'une neutralité clinique, est en réalité une charge implacable. Chantorel, travailleur laborieux mais d'une culture bornée et d'un dogmatisme bonasse y apparaît comme le dépositaire d'un classicisme bête, étroit, sûr de lui, sectaire par suffisance plus que par intérêt. Tout l'Ecole suivra. Les compagnons de Gaston ne valent guère mieux que leur patron.

Frantz Jourdain a connu comme son héros l'Ecole, il fut inscrit à l'atelier Daumet de 1865 à 1870, comme lui, il fit la place pour gagner sa vie. Sa révolte se transformera en un véritable engagement, L'Atelier Chantorel est une première étape dans un combat qui se réclame de Viollet-le-Duc et de Labrousse, contre l'Ecole, qui défend l'invention contre l'imitation et la rationalité constructive contre l'archéologie. Frantz Jourdain racontera que cet ouvrage lui valut une haine active, le directeur des Beaux-Arts interviendra pour qu'il ne soit pas décoré de la légion d'honneur. Ses clients recevaient des lettres anonymes. On l'accusa d'être à la solde des Allemands, dont il exposera les productions d'art décoratif en 1910, au Salon d'Automne, créé en 1903 grâce au soutien apporté par Eugène Carrière dont l'adhésion obligea Carolus Duran, le Président de la Société Nationale, à lever l'interdit qui frappait la nouvelle société (2).

Charles Plumet fut le secrétaire de la section d'architecture du premier Salon d'Automne en 1903. Charles Plumet qu'il ne faut peut être pas trop vite réduire aux deux figures contraires qui pourraient le caractériser : architecte Art-Nouveau, pour des oeuvres comme la villa de Neuilly-sur-Seine, architecte Art-Déco, pour la Cour des Métiers. L'article "Le Mensonge de l'Architecture Contemporaine" est publié dans le premier numéro de la revue, Les Arts de la Vie, dirigée par Gabriel Mourey, un critique d'art et un administrateur qui traduisit les poésies d'Edgard Poe, qui s'intéressait beaucoup à l'Angleterre puisqu'il publia un Gainsborough en 1905 et un D.G. Rosseti et les préraphaélites anglais en 1910.

Avant de soutenir la ligne régionaliste dans les années vingt, Mourey soutint les architectes en quête d'une nouvelle architecture domestique, dont Charles Plumet. L'un et l'autre écrivaient pour la revue Art et Décoration.

Avec cet article Charles Plumet frappe très fort et dans la direction de l'Ecole. Il faut noter que la crise de l'architecture n'est pas pour Plumet une chose récente, cette crise débute à la fin du XVème siècle. Avec la Renaissance, l'Architecture "art de la vie" deviendrait un "art de la mort". Avec la copie des "styles défunts", l'architecture perdrait le sens, le bon sens de sa mission : répondre aux besoins sociaux.

La crise de l'architecture prendrait sa source dans cet écart qui la sépare de son temps. Cet écart c'est celui qui sépare l'antiquité des temps modernes. En somme, pour Charles Plumet, l'architecture s'écarte de sa mission à partir du moment où elle se fonde en tant que discipline autonome dans les pratiques de la construction. Il est vrai que c'est au nom de l'antique dressé contre le savoir corporatif que furent posées les premières assises de cette fondation.

Plumet connaît le moyen de remettre l'architecture dans son temps, de combler cet écart qui pourtant est large de quatre siècles : il suffirait d'abolir le principe d'imitation de l'antique qui sème les colonnes devant les façades, qui oblige à des symétries mensongères. Il faut noter que Plumet ne condamne pas la tradition, il fait lui aussi quelques emprunts à l'histoire et joue la Piazzetta contre la Concorde. Il réfute l'une après l'autre les prescriptions classiques, la théorie des proportions, les ordres, la "symétrie quand même". Mais c'est la "haine de ceux qui, chez nous, remplacèrent par la servile copie le sens de l'invention et de l'adaptation" qui l'anime. Car l'imitation abolie, ne se reprendrait-on pas à "considérer l'art architectural comme l'expression des besoins de l'individu dans la société".

Plumet n'est pas seul à faire cette analyse. Il est vrai que tout le monde ne s'exprime pas avec autant de vigueur. Julien Guadet qui en 1904, au moment où l'article paraît est encore le professeur de théorie de l'Ecole, avait défini quelques années plus tôt, en 1886, l'architecture moderne ainsi : "Notre architecture présente (...) une tendance qui lui est propre, et qu'on pourrait, je crois, définir le goût de l'indépendance luttant contre la tradition du pastiche" (3).

Si ces déclarations ont été prononcées par le futur titulaire de la chaire de théorie de l'Ecole, ce n'est pas forcer la réalité que de dire qu'elles auraient pu être prononcées par le professeur d'histoire de l'architecture du Musée des Monuments Français, Anatole de Baudot. Est-ce leur premier maître à l'un et à l'autre, Henri Labrousse qui les unit au-delà de la séparation qui suivit la fermeture de l'atelier.

Les conclusions des conférences de Chaillot devaient ressembler à celles qui closent le manuscrit qu'Henri Chaine publie en 1916, un an après la mort de l'auteur. C'est une condamnation claire et radicale, cette fois, de l'imitation : "De l'exposée général et des observations qui précèdent, tant sur le passé que sur le présent de l'architecture, je conclus logiquement que le procédé d'imitation des formes créées par l'Antiquité et le Moyen-Age, exploitées en dehors des principes depuis la Renaissance, doit être désormais radicalement abandonné. Les conditions

sociales, les exigences multiples, ainsi que la nature des moyens d'exécution, en raison de leur nouveauté absolue, obligent l'architecte contemporain à revenir à la théorie des principes et à leur application méthodique" (5).

C'est la conscience de la nouveauté qui condamne l'imitation autant que la démonstration de l'illogicité de l'emploi des formes architectoniques à partir du XV^{ème} siècle (6).

Les derniers mots de la conférence au cours de laquelle le futur professeur de théorie (il le sera en 1894) présente l'Hôtel des Postes à la Société des Ingénieurs Civils font la liaison entre le refus de la copie et la nécessité de répondre aux besoins : "... Notre art se dégagera des imitations serviles, il demandera au passé des leçons, des exemples, mais non des recettes et des poncifs ; il se fera, je n'en doute pas, plus simple, plus vrai ; on verra s'effacer peu à peu les traces, survivantes par habitude, de la profusion de la surcharge qui ont été la marque de l'époque du Second Empire.

En même temps, notre architecture plus scientifique, chargé de résoudre les problèmes toujours plus nombreux et plus variés que comporte une civilisation chaque jour en progrès, devra à tout prix trouver des formes, des ressources et des moyens, mieux encore des styles et des caractères, pour des besoins et des programmes variés à l'infini : elle les trouvera, j'en ai la conviction, mais seulement dans la sincérité absolue de l'artiste, dans son identification complète, sans réserves ni arrière-pensée, avec l'essence intime du sujet qu'il devra traiter" (4).

Dans la démarche de De Baudot la nouveauté des techniques tient la première place : "..., il ne suffirait pas de revenir aux systèmes rationnels de bâtir des grecs et des gothiques, car aucun d'eux ne peut être utilisé pour la satisfaction des besoins et l'emploi des ressources modernes" écrit-il. La partie du traité consacrée au "présent" tente de faire la démonstration que la technique du ciment armé va apporter une nouvelle esthétique architecturale : Le groupe scolaire Grenelle de Bonnier, ou "tout est franc, sincère et de bon aloi", le Lycée Jules Ferry de Paquet, avec l'abandon du comble pour la terrasse accessible, la maison de la rue Belliard de Deneux avec sa façade de céramique et les porte à faux de ses bow-windows et puis les projets que De Baudot dessine pour démontrer que le ciment armé peut s'employer dans les grands édifices publics, en donnent les prémices (7).

Cette double prise de conscience des temps nouveaux et de la nécessité de leur donner une nouvelle architecture anime Roger Marx lorsqu'il écrit dans L'Art Social : "Chaque problème que posent les temps nouveaux commande une solution particulière, le passé ne saurait la fournir et nos vœux appellent le règlement qui interdirait de construire selon le mode antique des édifices promis à une fin ingorée des grecs et des romains" (8). Ce règlement existe déjà, bien que son application soit restreinte - le temps et le site d'une exposition - et future - il faudra attendre 1925. Le député François Carnot, président de l'Union Centrale des Arts Décoratifs et, en outre, rapporteur de la commission préparatoire de l'exposition internationale des arts décoratifs modernes, que l'on espère pour 1916, a fait prendre à cette commission, en décembre 1912, la décision de choisir les architectes des pavillons parmi ceux

"dont l'effort s'est orienté d'une façon incontestable vers la création d'oeuvres originales et personnelles, rejetant délibérément toute copie et tout pastiche" (9). Cela ne se fit pas sans débats ni polémiques. La présence du mot "moderne" dans l'intitulé de l'exposition opposa le Ministère du Commerce et l'Industrie qui était pour, au Conseil Municipal de Paris qui était contre. Emmanuel De Thubert donna dans L'Art de France, la revue dont il était le rédacteur-en-chef, une large publi-
cité à ces débats, en prenant le parti de la modernité. Il sut aussi assez vite voir que la marge de manoeuvre des "modernes" était assez étroite ; ne fallait-il pas, pour répondre aux critiques de leurs détracteurs qu'ils tracent une voie éloignée "des essais de 1900" et des "productions de l'Ecole de Munich" (10).

Cette idée de la nouveauté et des révisions qu'elle devait entraîner fut assez forte, ne la retrouve-t-on pas sous la plume d'Emile Bayard qui pour la collection "l'Art de reconnaître les styles" a parcouru toutes les dynasties françaises et l'Empire, mais qui, écrivant Le Style Moderne, ne peut contenir un grand cri iconolaste : "Brisons les moules grecs et romains ! les éternels modèles ne doivent point être le modèle éternel" (11). Il est vrai que cet ouvrage est publié en 1919 en pleine officialisation de la modernité.

TEXTE 3 :

REMAURY Pierre "Le nouveau boulevard" in L'Art de France du 15 août 1913, Vol. 1 pp. 168-175.

Je me promenais l'autre soir, avec un de mes amis, sur le terre-plein du nouveau boulevard.

A cette heure-là, la circulation se trouvait malaisée, l'air se remplissait d'une poussière mal odorante ; d'autre part, les façades des immeubles neufs étaient assez peu engageantes, mais il y avait une lumière charmante : sous les rayons obliques du soleil, tout se dorait ou s'estompait dans des ombres transparentes, la perspective de la large avenue s'allongeait à l'infini ; au loin les grandes maisons dont nous apercevions les dômes, gagnaient en majesté et en ampleur : l'ensemble, à tout prendre, était assez magnifique.

Sans doute, ma physionomie reflétait cette bonne impression, car mon ami, tournant vers moi un regard affectueux et ironique, me dit tout à coup :

— Vous admirez cette avalanche de maisons de rapport, et votre âme de constructeur est satisfaite à l'aspect de ces masses de pierres qui jaillissent de toutes parts vers le ciel. Mais prenez la peine d'examiner de plus près ces manifestations récentes de l'architecture française. Regardez celle-ci, avec les lignes alanguies et fatiguées de ses voûtes de pierre, les formes contournées de ses balcons, et les encadrements de ses fenêtres, qui semblent emprunter leurs formes au Saint-Honoré qui faisait les délices de ma jeunesse. Voyez ce subsol, où la brique de mauvaise qualité transparait derrière la plaquette de roche somptueuse qui doit attester la richesse de l'immeuble ; il est vrai que tout ce bluff espère se dissimuler bientôt sous les devantures de boutiques, que des imaginations anglaises ou allemandes viendront là concevoir. Malgré que mon goût français s'accommode mal de ces décorations étrangères, ne regrettez-vous pas avec moi qu'elles ne puissent cacher aussi la porte d'entrée ? Son chambranle monstrueux et outrageusement décoré, couronné délicatement d'un fronton rabougri et écrasé sous l'appui de la fenêtre de l'entresol, n'y perdrait rien. Levez les yeux, je vous prie, vers ces fenêtres disparates et sans proportions, que de lourds balcons de fonte barrent d'un dessin commun et commercial, vers cette corniche contournée, d'où descendent d'in vraisemblables touffes de fleurs, de fruits et de légumes, qu'un sculpteur famélique a voulu rendre, par envie, méconnaissables,

— enfin, sur le tout, admirez l'opportunité de cette colonnade, dont les éléments semblent de petits saucissons, et dont l'ordonnance compliquée court autour de cette cloche à melon, que, dans votre bienveillance, vous appellerez sans doute un dôme. Voilà, je pense, un bel immeuble de rapport, où le confort moderne doit régner en maître.

Je vois à votre air qu'il n'a pas votre estime.

Préférez-vous cet autre que l'art gothique semble avoir inspiré, mais, sans doute, son auteur a jugé utile, pour l'égayé, d'y jeter agréablement quelques nudités parisiennes, et de le couronner de réminiscences de pagodes indo-chinoises. Enfin, celui-ci, en face, ralliera sûrement vos suffrages : les lignes sèches et rigides de ciment armé dont est faite son armature, sont recouvertes de plaques multicolores en grès flammé qui le font assez bien ressembler à un monstrueux scarabée. Voilà quelques spécimens qui doivent contribuer certainement à vous faire chérir davantage le style moderne.

— J'accorde, lui dis-je, que les maisons que vous me montrez sont laides, mais que parlez-vous d'un style moderne ? Pour ma part, je ne le connais pas. Je pense seulement qu'il est plus intéressant de chercher de nouvelles formules que de s'attarder au plagiat des styles passés, et de prétendre faire du Louis XVI avec quelques guirlandes, ou du Louis XIII avec de la brique ; c'est dans les recherches originales qu'il faut encourager les architectes.

— Encourager les architectes, m'interrompit-il avec véhémence ; dites plutôt qu'il faut se défendre d'eux. Ne leur sommes-nous pas redevables des horreurs que je viens de vous montrer ? Et songez que ces types de maisons, que vous condamnez vous-même, ils les répandent à des milliers d'exemplaires dans tout Paris. Souhaitez plutôt un bon règlement qui puisse arrêter leurs fantaisies ridicules et leur donner du goût, puisque, manifestement, ils n'en ont aucun. Oui, un règlement, et nous l'aurons.

— Voilà une belle décision, lui répondis-je. Souffrez, cependant, que je vous présente quelques observations. Pendant que tout à l'heure, vous vous laissiez aller à votre indignation descriptive, j'ai lu, au-dessus des portes, le nom des mai-

tres de ces œuvres : j'y ai bien reconnu le nom d'entrepreneurs, de gérants et de vérificateurs qui font métier de spéculer sur les constructions et qui trouvent intérêt à s'intituler architectes, mais il n'est point d'architecte parmi eux.

— Vous ne me ferez pourtant pas croire qu'aucun architecte ne construit de maison ?

— Dieu m'en garde, m'écriai-je, et je leur souhaite, au contraire, d'en construire beaucoup. Mais je prétends que tous ces immeubles, dont la vue vous met si fort en colère, ne sont pas de leurs œuvres et qu'ils sont capables, quand ils construisent une maison, d'y apporter un goût, une science et une recherche d'autant plus méritoires que le sujet est aride et difficile. L'artiste, qui veut composer la façade d'une maison de rapport, se heurte à mille difficultés. D'abord, il a contre lui les traditions de notre goût. Notre goût a été formé par d'illustres exemples, et nous nous refusons à admettre les hautes façades, uniformément percées, et terminées comme par un coup de couteau de chaque côté des mitoyens. Avant même de les regarder, on leur nie le droit à la beauté et à l'élégance. Ajoutez à cela les suggestions financières, la nécessité de sacrifier tout au plan conçu dans le goût du jour, de satisfaire à tous les règlements, et songez quel amour pour son art doit posséder un architecte, et avec quelle conscience désintéressée il doit étudier sa maison, pour y introduire une harmonie et une composition, que toutes les données du programme viennent contrarier. Néanmoins j'en connais qui ont su produire des maisons dignes d'un architecte : levez les yeux en face de vous, celle-ci est-elle si mal ? »

Le hasard nous avait conduits devant une maison neuve dont la façade était simple et peu chargée, mais l'ensemble avait un aspect reposant et fort. On y sentait la volonté d'un homme de goût et d'un constructeur soigneux ; il avait su utiliser la capacité de ses matériaux : avec lui, la pierre, le fer, le bois qui apparaissaient dans la façade, avaient reçu un emploi rationnel et judicieux.

— Peuh ! fit mon ami, ce n'est jamais qu'une maison de rapport.

— Eh ! bon Dieu ! m'écriai-je, voudriez-vous voir à sa place une chaumière ou une ferme — ou bien encore un palais — ? Songez que nous sommes ici en plein Paris, que le terrain se vend à prix d'or, et qu'il faudrait être un nabab pour le gaspiller.

— Monsieur, vous avez raison, dit quelqu'un derrière moi.

Je me retournai et j'aperçus un Monsieur, d'un âge avancé, d'aspect solide, d'ailleurs, et bien portant, tout l'air d'un bon et brave bourgeois ; mais ses yeux étaient intelligents, et comme nous le regardions, un peu interloqués :

— Excusez-moi, Messieurs, de prendre ainsi part à votre conversation, nous dit-il, mais souffrez que je me présente : je suis le Propriétaire Parisien, et le sujet sur lequel vous êtes en discussion m'intéresse au plus haut point.

J'habite cette ville depuis bien longtemps, et j'ai assisté à toutes ses transformations. Depuis l'époque où je débutai comme commerçant, sous le règne de Sa Majesté Henri III, j'ai toujours aimé placer les gains de mon commerce en propriété immobilière — et la bâtisse est ma passion. Quand je commençai, la construction était à peu près libre ; les rues n'existaient pas comme aujourd'hui : c'étaient de simples chemins, sur lesquels les maisons empiétaient souvent pour s'agrémenter de pittoresques tourelles ou de porches élégants. Notre bon roi Henri IV voulut restreindre cette liberté dont quelques-uns, à vrai dire, abusaient, et en 1607, un édit défendit désormais les saillies et créa l'alignement. Quelques-uns murmurèrent, mais j'étais trop respectueux des lois pour me permettre de profester ; j'allai trouver mon architecte, un homme de goût et de talent, et qui est de mes amis, et je lui demandai de vouloir bien m'établir un projet qui fût conforme à ces nouveaux règlements, pour bâtir un terrain que je venais d'acquérir sur le terre-plein du Pont-Neuf. C'est ainsi qu'il édifia deux maisons qui, paraît-il, plaisent encore aux amateurs. Plus tard, sous les différents rois, des règlements intervinrent pour fixer successivement les hauteurs, les saillies permises, le nivellement ; chaque fois, mon architecte, profitant soit des nouvelles libertés assurées, soit des restrictions imposées, et utilisant également les nouveaux modes de construction, trouvait matière à créer de charmantes maisons, et je ne me lassais pas de les lui commander, dès que j'avais les fonds nécessaires. Mais déjà le terrain devenait cher, et, comme je tenais à garder mes propriétés au cœur de la Cité, où tous mes souvenirs et mes occupations m'attachaient, il me fut impossible de trouver un locataire unique par maison, qui me payât un loyer rémunérateur et légitime. Car, Messieurs, je ne suis pas un avare ni un usurier, et je n'ai pas le don des fructueuses opérations financières comme certains d'aujourd'hui, mais j'ai de l'ordre et de la

mesure, et j'estime qu'il est juste et légitime de tirer un revenu honnête de sa fortune. Je fis donc construire, à la fin du règne de Sa Majesté Louis XV, une maison à plusieurs étages, présentant à chacun un appartement distinct, ce qui permettait à plusieurs familles d'y vivre confortablement et convenablement séparées : c'était rue de Tournon que fut construite cette nouvelle maison, elle existe encore et vous la connaissez assurément. Depuis, la ville s'est transformée, augmentée, les règlements aussi. Mais j'ai toujours cultivé ma passion, et ma dernière œuvre est devant vos yeux.

— Monsieur, lui dis-je, je vous en fais compliment, mais est-ce donc vous qui avez fait cette maison ?

— Non pas, me dit-il, tout l'honneur en revient à mon architecte ; si j'ai dit mon œuvre, c'est que je suis fier que la maison soit à moi, et que j'ai pris grand plaisir à la voir s'élever. En vérité, je ne puis point m'habituer aux mœurs actuelles touchant la propriété immobilière. Vous savez, ainsi que moi, comment on procède trop souvent : Un terrain est-il à vendre ? un gros spéculateur ou une bande de petits s'en emparent. Un plan est vite dressé par un dessinateur au rabais. Ce dessin n'est pas plus tôt fait que tous les entrepreneurs sont sur le chantier. La maison s'élève, ou plutôt les matériaux sont empilés : qu'importe leur qualité, leur aspect ! la construction monte et cela suffit, elle est couverte, elle est finie ; d'alléchantes affiches ou des baux complaisants y attirent des locataires ; elle est louée, et la bande s'envole pour aller s'abattre ailleurs.

Pour moi, je ne puis me défendre d'une profonde tristesse devant ces mœurs d'aujourd'hui. Car enfin, Messieurs, une maison, c'est quelque chose : une maison c'est fait pour durer, et il faut en soigner la construction ; c'est fait pour paraître, et il faut la faire belle ; avec une maison vous affir-

mez à tous votre goût et votre amour pour la rue, le quartier, la ville que vous habitez ; une maison, c'est la parure de votre terrain, et il me semble que les capitaux sont plus noblement employés à sa construction qu'à s'égailler dans quelque affaire lointaine et étrangère ; peut-être y sont-ils aussi plus en sûreté, ce qui est loin d'être négligeable.

Aussi ai-je toujours le même et toujours vif plaisir quand je me livre à une construction. J'y réfléchis d'abord longuement ; j'arrête quelques idées générales, puis je m'en vais trouver mon architecte ; comme je vous l'ai dit, il est mon ami, il est honnête et savant, il sait son métier et il l'aime — il a fait de longues et brillantes études et connaît admirablement l'histoire de son art. Mais, loin de se servir de ses connaissances pour copier servilement le passé, il prétend s'appuyer, au contraire, sur les traditions françaises pour les prolonger, pour les adapter aux conditions et aux exigences de la vie moderne ; il prétend que c'est ainsi qu'on pourra créer un style et enrichir de nouvelles beautés notre grande architecture. Ce sont là des questions de haute compétence qu'il ne m'appartient pas de décider. Mais ce que je sais, c'est que, nous travaillons ensemble, que sous sa direction, mes idées se transforment, s'ordonnent. Le projet s'élabore, se précise — rien n'est laissé au hasard — et quand tout est prêt, le travail est donné à de sérieux entrepreneurs, qui, sous la surveillance assidue de mon ami, s'attachent à réaliser son œuvre. La maison finie, les comptes faits, je m'aperçois que, grâce aux sages dispositions de mon ami, j'ai fait une bonne opération. Ma maison est bien louée et son entretien est nul, parce qu'elle a été bien construite.

Messieurs, je ne veux point abuser de vos instants, il se fait tard et j'ai l'honneur de vous saluer. »

Là-dessus, il disparut.

COMMENTAIRE 2 - Crise architecturale, crise sociale

L'Art de France dont le premier numéro paraît le 15 juin 1913 est la revue de l'Association Amicale des Artistes, Artisans, Architectes et Amateurs d'Art qui venait de se fonder "pour susciter la formation d'ensembles d'architecture et d'ameublement qui puissent figurer à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs Modernes de 1916", ainsi que le précisait ses statuts. Son fondateur est Adolphe Cadot, le rédacteur-en-chef de la revue Emmanuel de Thubert. Onze numéros parurent de juin 1913 à juin 1914. La modernité que défend la revue s'accommode assez bien d'une défense du luxe qui ne la situe pas à gauche, et d'un nationalisme qui modère beaucoup les élans qu'elle pourrait avoir du côté de l'Allemagne. En août 1916 l'association comptera 1600 adhérents. La revue reparaitra en mai 1919 sous le titre La Belle France que prolonge La Douce France ensuite.

L'article de Pierre Remaury utilise un mode littéraire qui n'est pas très fréquent dans le discours architectonique, le dialogue.

L'auteur y est flanqué d'un protagoniste qui joue à la fois le rôle de l'ami et du détracteur. A la fin de la scénette, le duo se transforme en trio ; le troisième personnage s'appelle "Propriétaire Parisien" et a commencé sa carrière sous Henri III, ce qui lui fait 333 ans, à peu près, mais à un tel âge l'exactitude n'est pas requise. La critique de l'éclectisme et du mauvais emploi des motifs historiques, dans des exécutions et des proportions inacceptables, du monstrueux au sec, conduit vite à une critique de la production des immeubles de rapports aux mains des entrepreneurs gérants, vérificateurs, tous spéculateurs, et non aux bons soins des architectes. C'est l'architecte qui va dessiner l'immeuble construit par le vieux propriétaire parisien. Un immeuble simple, raisonnable, bien fait, sans prétentions. La crise architectonique, qui a produit le boulevard ne serait-elle pas ce qu'elle est parce que l'architecte et le propriétaire ont été remplacés par des spéculateurs affairistes et pressés.

Max Doumic les trouvent aussi d'une grande prétention. Il écrit : "Dans les quartiers bourgeois s'élèvent des maisons à loyers où le nombre des étages devient illimité et des maisons de commerce dont l'architecture incohérente semble avoir été enfantée par quelque cerveau malade. Dans les quartiers riches, les hôtels particuliers qui, si le détail en était sans valeur esthétique, avaient du moins le mérite d'être sobres, proportionnés, de représenter la demeure de gens du monde bien élevés, font place à de prétentieuses habitations qui crient le parvenu, et à des hôtels de voyageurs qui rivalisent de mauvais goût dans leur luxe de pacotille. On dit communément que notre époque ne laissera un style ; hélas ! si, elle en laissera un et, dans l'histoire de l'art, on l'appellera le "style rasta" (12).

Il faut noter, et ne pas s'attarder plus longtemps, que le propriétaire de Remaury est un vieux parisien alors que les parvenus sont inévitablement des rastaquouères. La suite de cet article qui se demande pourquoi l'architecture est en décadence, est un peu moins favorable aux architectes que celui paru dans L'Art de France. Mais il n'oublie pas de faire

remarquer que "la profession est libre ; est architecte qui veut : il suffit pour celà d'ouvrir un cabinet, de se faire du papier à en-tête et de trouver des clients" (13). La crise dont souffre l'architecture pourrait à entendre ses auteurs être plus institutionnelle qu'architectonique. Mais ces deux dimensions sont liées, la crise de la discipline, de sa théorie, de sa problématique, n'est-elle pas provoquée en dernière instance par un bouleversement de la commande et par une transformation non moindre de l'économie du bâtiment avec une extension de l'architecture - sous une forme abatardie, celle du décor de style - aux immeubles d'habitation et son introduction concomitante dans le cycle de la marchandise. Les modes de construction se multiplient, les formes d'intervention des constructeurs aussi, de l'auto-construction à des pratiques presque industrielles. Les formes d'intervention de l'architecte se diversifient autant qu'elles se socialisent. C'est ce que dit Pascal Forthuny lorsqu'il écrit en 1910 : "Si donc notre architecture est hésitante, si elle manque d'unité et d'harmonie, si l'on y cherche en vain cette homogénéité qui fait le style, c'est qu'assurément l'époque n'est ni homogène, ni harmonieuse, ni une" (14). Il écrit encore : "La conscience moderne, écartelée en tous sens par les systèmes particuliers, n'a peut être plus ni la discipline, ni la puissance d'agrégation d'où put sortir jadis une loi de beauté" (15). La désagrégation de l'architectonique correspondrait donc à la désagrégation de la société, à son morcellement individualiste. A chaque moment, le passé apparaît sans doute plus unitaire que le présent, puisque cette première moitié du siècle apparut à l'historiographie de l'architecture moderne avec une très grande clarté.

A cette crise Pascal Forthuny oppose une solution architectonique puisque les derniers mots sont : "Il vaudrait mieux ne pas construire. Cherchez la loi" (16).

Cet appel n'est pas lancé en l'air. Il suppose une position théorique précise. Il cite l'oeuvre théorique de Viollet-le-Duc et une véritable stratégie : "... il conviendrait de faire le dictionnaire des formes qui sont de chez nous, de consacrer vingt ans peut être de la vie de notre art à recueillir dans les provinces les lignes schématiques, les courbes et les reliefs et les colorations qui jaillirent autrefois sous des outils français, et puis de faire le rapprochement de tous ces éléments, d'en composer le recueil initial mis au service de nos besoins, assoupli à la manière que nous avons su mieux discipliner que nos pères" (17).

La crise n'est pas aussi positive pour Max Doumic. Sa recherche des causes de la décadence architecturale finit par une critique de la société qui, dans la mesure où elle s'appuie sur la nostalgie de ces temps d'avant l'industrie et d'avant les parvenus, peut conduire à une attitude très réactionnaire.

De la décadence de l'architecture, il écrit : "elle dépend forcément de la décadence des métiers eux-mêmes qu'elle met en oeuvre, de l'envahissement de la production industrielle et commerciale qui se développe continuellement, réduisant d'autant le travail individuel" (18).

Il écrit encore : "Dans notre société bouleversée, les enrichis de la veille occupent la plus grande place ; il n'ont pas l'habitude de la fortune, ils n'ont pas de traditions, ils n'ont pas cette éducation que donne toute une existence passée dans un milieu élégant et distingué

et qui affine même les intelligences médiocres. Ils n'ont pas cette qualité si rare : le goût. En outre, ils sont pressés de jouir" (19).

Toutes les entreprises de révisions architectoniques vont être placées devant les questions posées par les transformations de la commande et des modes de production. Dans un balancement entre la dépendance et la revendication de l'autonomie elles vont devoir choisir entre la nostalgie d'un temps idéalisé où le "grand goût" des artistes était celui des commanditaires ou bien un plongeon dans la complexité du siècle. Une complexité que certains réduiront à une équation très simple : époque industrielle = architecture industrielle. Ce qui n'est peut être pas plus réaliste que ces combats pour des camps retranchés où le magistère de l'architecture continuerait à s'exercer sur les métiers artisanaux.

Max Doumic a peut être plus que des projets architectoniques des projets politiques puisqu'il finira par s'en prendre au gouvernement. S'il imagine une réforme de l'enseignement il n'en dit rien mais il dresse un portrait très noir de l'enseignement des Beaux-Arts où, selon lui, l'irresponsabilité règnerait en maître (20). Ces lignes valent d'être citées pour leur contenu quelque peu décourageant. (On adoptera le mode de présentation des textes pour insérer cette note un peu longue dans le commentaire).

Arrivons maintenant aux édifices d'architecture proprement dite.

Pour bien juger des questions d'architecture, il faut savoir comment les architectes sont formés, comment ils sont choisis et dans quelles conditions ils travaillent.

L'enseignement de l'architecture se donne à l'Ecole des beaux-arts : on est admis dans la section d'architecture à la suite d'un concours qui a lieu deux fois par an. Les candidats reçus deviennent élèves de seconde classe; ils ont alors à suivre des cours de mathématiques, de géométrie descriptive, de stéréotomie; quand ils ont passé avec succès un examen sur chacune de ces matières, ils ont droit de suivre le cours de construction, qui dure un an, et de passer l'examen de construction; quand ils ont satisfait à cet examen, et qu'ils ont obtenu des récompenses en dessin et en modelage, en histoire de l'architecture et en archéologie, et six récompenses au moins pour des projets d'architecture sur des programmes simples, ils passent en première classe. Ils abordent alors des concours comportant la composition d'édifices plus importants et des concours de composition décorative. Quand ils ont obtenu au moins dix récompenses dans ces concours, ils ont le droit de se présenter au concours du diplôme. Pour cela, ils proposent au jury un programme de leur choix; on leur renvoie ce programme accepté ou modifié; sur ce programme, et en tenant compte des modifications apportées par le jury, ils étudient un projet où ils rendent compte de tous les détails de construction; le concours est complété par un examen oral.

Cette organisation est excellente en principe; cependant, dans la pratique, les résultats qu'elle donne ne sont pas absolument satisfaisants.

Premièrement, comme nous l'avons dit au début, ces études, cette filière d'examens et de concours ne sont pas obligatoires. La profession d'architecte est libre; on peut l'exercer sans avoir fait aucune étude spéciale; un commis dessinateur ou métreur qui a de la chance, qui est poussé par des personnages influents, s'improvise architecte et peut être chargé de travaux considérables. Le cas se présente encore assez souvent. Puis, si cette organisation est excellente en principe, l'application n'en est pas

suffisamment rigoureuse. Les professeurs qui composent les jurys de l'École s'intéressent naturellement à leurs élèves et sont indulgents pour eux; ils sont, à l'occasion, indulgents pour ceux de leurs collègues, à charge de revanche; et alors, pour un projet très faible d'un de leurs élèves, ils demandent une récompense en plaidant les circonstances atténuantes; il s'agit d'un élève assidu, laborieux, méritant; ce sera un encouragement pour lui, etc. Quand l'élève laborieux, mais nul, a collectionné par ce procédé un nombre suffisant d'encouragements, il passe en première classe et cela recommence. Quand il a obtenu, toujours de la même façon, quelques récompenses en première classe, le raisonnement change : c'est la limite d'âge qui approche, il ne lui manque plus que quelques récompenses, pour avoir le droit de faire son diplôme, il est resté à l'École de nombreuses années, on ne peut lui refuser pour si peu la consécration de sa carrière. En outre, les membres du jury se laissent, quoi qu'ils disent, facilement influencer et séduire par l'habileté des rendus et, bien souvent, ils récompensent des projets où l'étourdissante habileté de l'aquarelle fait oublier la pauvreté du travail proprement architectural. Les jurys ne tiennent pas non plus assez de compte de l'esquisse que les élèves ont faite en loge et qui est, en somme, leur seul travail absolument personnel, puisque, pour l'étude et le rendu, ils ont, non seulement les conseils de leur professeur, mais aussi l'aide de leurs camarades.

Au concours du diplôme, on n'est jamais refusé; un concurrent qui présenterait un projet trop faible ou passerait un examen oral insuffisant sera ajourné; il aura à compléter son projet par de nouveaux dessins, à subir de nouvelles interrogations, mais ce ne sera qu'un retard pour l'obtention du titre.

Ainsi il peut arriver que dans ces concours d'école auxquels les élèves prennent part en très grand nombre, de bons projets passent inaperçus et ne soient pas appréciés à leur valeur ou que leurs auteurs soient victimes d'un courant d'opinion qui se détermine dans le jury et lui fait adopter systématiquement un parti à l'exclusion de tout autre; mais, en général, c'est plutôt l'indulgence qui préside à ces jugements. C'est qu'ici, comme partout ailleurs à présent, règne l'irresponsabilité; si un architecte incapable se trouvait être diplômé, il n'y aurait pas de jury ni de conseil à qui l'on pût demander compte de cette erreur. On voit, par là, que le diplôme est un minimum que l'on devrait au moins exiger des architectes auxquels on confie des travaux importants.

Problématique (premier retour)

L'hypothèse de l'historiographie de l'architecture moderne qui consiste à lier le développement de l'architecture aux profondes transformations sociales et aux progrès techniques n'est pas fondamentalement fausse. Ce qui est contestable c'est d'analyser ce mouvement en l'affectant d'un signe positif dans une perspective historique téléologique et progressiste. La typologie des architectoniques se réduit alors à deux catégories : réactionnaire et progressiste et la coloration politique suit. De Baudot déjà définit dans Le passé. Le présent, l'architecture moderne comme l'architecture de la démocratie. Il faut sans doute pour comprendre le mouvement des architectoniques dans leurs rapports à la société - ce qui est rien moins que transparent - opérer sans a-priori et faire émerger leur complexité même si dans un premier temps il va s'avérer difficile de tenir un discours clair sur un objet aussi complexe. Mais le premier objectif de la recherche reste encore d'en finir avec les schémas de l'historiographie moderniste. Un peu d'obscurité n'est pas à négliger face à tant de clarté aveuglante.

DEUX TEXTES DE L'ANNEE 1913

TEXTE 4 :

JANNEAU Guillaume "Une Renaissance Architecturale et son artisan Charles Plumet" in Art et Industrie de mai 1913, fasc. 1 et fasc. 2.

TEXTE 5 :

GUADET Paul "Le Théâtre des Champs-Élysées" in L'Architecte d'octobre et novembre 1913, 8ème année pp. 73-80 et pp. 81-87 + pl. (extraits).

Satisfaire aux besoins, aux habitudes sociales de son temps, écrire en matériaux durables l'histoire morale de son époque, c'est le principe de l'art du bâtisseur. Une œuvre n'est pas viable si elle méconnaît les exigences de sa destination : toute esthétique est issue de là. Comme les Grecs, nos grands constructeurs du Moyen-Age le comprirent avec une admirable lucidité. De même qu'ils respectaient la matière, traitaient la pierre, le bronze ou le bois selon leurs qualités propres, ils avaient souci de fournir à l'homme une demeure commode, où sa vie intime se développât à l'aise : une demeure *faite sur mesure*, selon le mot judicieux de Charles Plumet.

L'art, aux grandes périodes, réside partout. « Au Moyen-Age, écrit Viollet-le-Duc, il avait sa place dans le château et sur la plus humble maison du petit bourgeois. Et ce n'est pas à dire que l'œuvre fût splendide dans la cathédrale, barbare dans l'église de village ou sur la maison du citadin. Non : le langage était plus ou moins pur, mais la pensée ne faisait jamais défaut, et elle était *comprise de tous*. Une des gloires de nos écoles laïques du treizième siècle, a été de *vulgariser* l'art. Ainsi que chez les Grecs, l'art fut alors *un besoin de la vie* — et l'art n'existe qu'à cette condition. » En effet, le Moyen-Age n'y distinguait pas deux castes : la noble, celle des grands monuments publics et de la peinture d'histoire » — la vile, comprenant les maisons d'habitation et les arts appliqués. Il appartient à l'Académie d'établir une hiérarchie, comme de proscrire, avec les termes *bas*, la langue généreuse de Montaigne.

Toutes les créations du Moyen-Age sont logiques et *lisibles*. Ce double caractère, saisissant dans les monuments religieux, apparaît avec une égale netteté dans l'architecture civile : les données des problèmes les plus complexes ressortent des solutions et justifient les réalisations. Le vieux « maître d'œuvre » avait-il à construire un palais seigneurial ou le logis d'un bourgeois, il lui fallait composer avec les conditions du sol, pourvoir aux plus minces besoins, approprier l'édifice à son hôte.

De là l'absence d'un canon rigide. Comment des lignes extérieures fixes pourraient elles envelopper des constructions essentiellement diverses, que commandent les matériaux, les ressources du sol, et les traditions locales ? Pour saisir le principe des bâtiments du Moyen-Age il faut pénétrer sous l'épiderme et dégager l'esprit de la lettre.

Ce principe consiste à ne rien dissimuler. L'architecte médiéval avoue tous les moyens de constructions, exprime au dehors les éléments architectoniques et leur emprunte les effets décoratifs. Point, ou fort peu d'ornements. Le métier lui-même, comme Charles Plumet l'a dit avec bonheur, suscite la fantaisie. Qu'ajoute la parure à l'harmonie d'un corps parfaitement adapté à sa fonction ? L'œuvre médiéval, en effet, est *anatomique*. Il est beau parce que toute sa structure interne, ses muscles et ses organes transparaissent logiquement dans ses formes.

Le plan appelle-t-il de grandes salles spacieuses ou des chambres d'habitation ? Une succession de larges baies ou de fenêtres longues les indiquent dans la façade. Des voûtes intérieures impliquent des contreforts ; des planchers réclament des bandeaux. L'escalier desservira la maison par le dehors. S'il est intérieur, les baies qui l'éclairent ressortent avec les paliers et naissent à leur niveau. De grandes lucarnes introduiront dans les combles l'air et la lumière. Faut-il enfin une cheminée sur un mur de face, un encorbellement la dénoncera à l'extérieur.

C'est un art loyal et sans détour, qui résout les problèmes et ne les élude pas. C'est lui que l'art moderne doit consulter. Il ne s'agit certes pas de revêtir une quelconque muraille de la dépouille gothique. Imiter n'est pas continuer. Mais il faut, dans le même sens, et avec les matériaux nouveaux que fournit la science, élever aux hommes une demeure rationnelle. Il faut que l'architecte s'efforce de contenter nos besoins réels.

Quelqu'un s'adressait pour l'érection d'un hôtel particulier au fidèle disciple de nos grands bâtisseurs, M. Charles Plumet. Celui-ci l'arrêta là. « Quelles sont vos mœurs, interrogea-t-il ? comment vivez-vous chez vous ? » Il s'enquit ainsi des coutumes de la famille qu'il allait loger, voulant subordonner la maison à l'habitant, et non point l'homme à celle-là. Et sur un plan à l'élaboration duquel présida ce souci, il édifia un charmant logis, aussi commode que pittoresque. C'est l'hôtel Kefer, à Neuilly-sur-Seine.

M. Plumet jouissait là d'une liberté complète. Aucun voisinage immédiat ne lui imposait de restrictions, l'hôtel devant s'élever au milieu d'un grand jardin, et toutes les façades être visibles. D'autre part, l'hôte futur, dûment catéchisé, ne prétendait pas entraver le goût de l'architecte.

Aussi tout l'organisme interne que laissent lire les façades exprime logiquement sa fonction. Il s'agissait d'abriter une famille sédentaire, éprise de la vie douillette du foyer. M. Plumet prévint donc un grand hall qui fût un salon intime. Celui-ci commande tout le plan. Par un petit escalier intérieur, il communique avec une chambre d'étude destinée aux enfants, laquelle est ménagée à mi hauteur d'étage. Le cabinet de travail largement éclairé est chauffé par une cheminée dont le tuyau formant pignon, fournit un ingénieux motif d'angle. La salle à manger lui fait suite. Elle seule attient à l'office. En effet, tous les services domestiques sont franchement séparés de l'habitation, grâce aux passages et aux escaliers spéciaux qui leur sont affectés.

C'est là une maison médiévale si l'on veut. Mais si M. Charles Plumet applique la grande leçon des maîtres français, il ne la répète pas. L'hôtel Kefer n'est point la réplique servile de l'hôtel de Jacques Cœur à Bourges. Il répond à des besoins modernes. C'est une œuvre vivante, non la copie stérile d'un art qui aurait emporté son secret : c'est qu'elle est traitée *par le dedans*.

La même technique scrupuleuse a guidé Charles Plumet dans la construction de l'élégant hôtel du 21 de la rue Octave Feuillet, à Paris, lequel appartient au peintre Félix Borchardt. Mais ici l'art du bâtisseur était empêché par le voisinage et les conditions du terrain. L'édifice, en réalité, nous tourne le dos. Sa façade principale, orientée au midi, aspectant un grand jardin, l'on ne voit de la rue que l'arrière façade. De là l'exiguité des jours qui y sont ménagés. Seule la grande baie de l'atelier surmontant l'encorbellement qui contient une alcôve procurait à l'architecte un motif de composition. Des conditions de terrain analogues dominaient l'érection d'une maison de rapport élevée dans l'Avenue Victor Hugo. L'effet décoratif résulte expressément de l'ordonnance des baies. Aucune ornementation n'en rompt la sobriété, sauf quelques culs-de-lampe et, au-dessus du portail, un bas relief de Schnegg auquel l'architecte en simplifiant la mouluration du cintre et du fronton, a su donner toute son importance. A peine la jolie galerie formant, au troisième étage, balcon en retrait, fournissait-elle à Charles Plumet une de ces *fantaisies de métier* qu'il aime.

M. Plumet, en effet, se défend d'être autre chose qu'un « bon maçon ». Aucune adjonction superflue, aucune ornementation injustifiée ne pervertit le galbe de l'hôtel Kefer. L'attention ne se disperse pas sur une foule de motifs dont l'agrément ne saurait excuser l'inutilité. L'œuvre possède une belle unité, de laquelle émane une impression de paix et de fraîcheur. Cependant l'édifice n'a rien de sec. Un examen attentif en découvre vite la raison : une multitude de trouvailles spirituelles animent les surfaces et préviennent la monotonie. Tantôt, la position des briques suit le contour des cintres, tantôt l'imbrication régulièrement horizontale est variée par des entrelacs. « J'ai voulu, dit M. Plumet, que toute la décoration murale parût être l'effet du divertissement spontané d'un artisan qui connût bien son métier. L'art solennel, l'art gourmé n'est point français. »

Mais ce n'est pas assez de construire une demeure confortable et belle. Il faut y créer un foyer. M. Plumet ne conçoit pas la maison sans prévoir en même temps son mobilier. Il veut que le double élément du *logis* s'accorde. Toutefois l'on chercherait en vain dans les réalisations de Charles Plumet la trace d'une hantise gothique. La ligne-courbe, que Hogarth appelait « la ligne de grâce et de beauté » y domine. Le meuble est simple, sobre, sans pompe. Il convient parfaitement à l'intimité sérieuse et digne que l'architecte s'est ingénié à susciter. Aucun emprunt aux styles révolus n'y paraît. En effet, la formule étrangère qu'enseigne l'Ecole répugne à Charles Plumet.

Il refuse le nom de décoratif au placage italien qui dénature la ligne au lieu de l'accuser. Car la décoration n'est pas un élément *accessoire* qu'on peut appliquer arbitrairement sur toute surface et sur toute forme. Elle émane de la chose même ; *elle gît dans son galbe* et résulte de la matière qui la constitue. Ce n'est pas une adjonction mais *l'extrémité apparente de la structure interne*, et *l'aveu de la fonction*. Aussi, les grands « maîtres d'œuvre » du Moyen-Age se gardaient-ils de composer d'une manière identique une décoration qui devait être exécutée en pierre, en bois, ou en plomb. Ils prenaient conseil de la nature — et de la raison.

De là le délicieux caprice, la fertilité, l'originalité de leur art, de cet art qui écarte toute superfétation. De là aussi sa robustesse et sa vitalité. En pleine Renaissance, malgré la présence des ultramontains, une admirable phalange d'architectes maintenait la saine tradition française.

C'était Guillaume Senault, qui, sans nul concours italien, édifiait à Gaillon, de 1501 à 1506 la « Grand Maison » des cardinaux d'Amboise. C'étaient Jacques et Rouland le Roux, qui bâtissaient à Rouen l'hôtel de Bourgtheroulde, le Bureau des Finances et le Palais de l'Echiquier, en même temps que Pierre Chambiges élevait Fontainebleau, Saint-Germain et l'ancien Hôtel de Ville de Paris, faussement attribué au Bocador. C'étaient les Le Prestre et Hector Sohier, constructeurs des châteaux de Lasson, de Lucsur-Mer et de Chanteloup, les hôtels d'Escoville, de Than, de Cahaignes et de Mondrainville à Caen, sans parler de ce pur joyau qu'est l'église Saint-Pierre. Et Colin Byart en Anjou, les Grapin à Gisors, Charles Viart dans l'Orléanais, les Le Mercier à Pontoise, Jacques Sourdeau à Chambord, à Amboise et à Blois, Nicolas Bachelier à Toulouse, et leurs élèves dans toute la France, tous observent exclusivement l'ancienne pratique, tous travaillent en Français, et pour des Français. Tout dans les monuments qu'ils élèvent, est rationnel et lisible — comme dans un palais grec.

Mais la formule menteuse qu'apportaient d'Italie les « deviseurs de plans » se substituait peu à peu à l'art vigoureux issu de chez nous. Si Sébastiano Serlio, que l'on a cru longtemps l'auteur du palais de Fontainebleau pouvait déplorer qu'on ne le consultât jamais, si Dominique de Cortone voyait ses plans écartés par les magistrats parisiens comme trop faibles d'invention et surannés de style, leurs successeurs allaient régner en maîtres. Ils se voient érigés en arbitres de l'art. Les Vignole et les Palladio exhument Vitruve, codifient l'emploi arbitraire de la colonne, du portique, de l'entablement, éléments essentiels de la construction grecque. Qui désormais enfreint la loi nouvelle est un barbare, un « gothique ». L'on sait quelle condamnation entraînait ce mot au dix-septième siècle. Et bientôt l'Académie, instituée à l'époque où florissait l'italianisme, consacra cet art épuisé et nous l'imposera pour exemple.

Favorisant un système au préjudice du goût, elle rétrécit le domaine de l'art, et abolit chez les artistes le sens des besoins sociaux. Dès lors, a écrit Charles Plumet « on n'érige plus de demeures aux hommes : on fait des *façades* ». En effet, l'architecture cesse d'être l'enveloppe normale des différents services qui constituent l'habitation ; c'est la façade au contraire qui commande les distributions intérieures. Il se crée un art abstrait « agissant d'après des règles toutes conventionnelles, en dehors des mœurs et des habitudes de la civilisation moderne ». (Viollet-le-Duc). L'art met un masque.

Les bâtisseurs sacrifient à l'idole nouvelle, Leurs grands devanciers avaient cherché le pittoresque ; eux réclament l'unité. Toute expression, tout naturel cède le pas à une symétrie incommode, mais soigneusement châtiée. Les Malherbe architectes viennent, et la langue, expurgée, asservie à l'idiôme étranger perd son accent de terroir, sa verve originale, jusqu'à sa véracité. Mansart construit un Versailles peigné, dont les façades régulières taillées en figures, et dissimulant toute la disposition des plans se marient avec les parterres tracés au cordeau. Gondoin, de son Ecole de Médecine fait un sépulcre, tant l'ombre y est opaque.

Et le besoin d'ordre s'étend aux ensembles. Les hommes du Moyen-Age avaient su composer des harmonies pleines de grâce et d'ingéniosité avec des édifices dont chacun avoue dans ses façades sa fonction propre et sa structure : témoins la Piazzetta de Venise, la place de Sienne, celles de Bruxelles et de Bruges. Leurs successeurs ont bien changé tout cela. Ils n'ont souci que d'observer la symétrie des ordonnances. Les pompeuses façades de la place de la Concorde élevées par Gabriel, celles de la place

Stanislas à Nancy sont assurément nobles. Mais elles sont aussi *muettes* : le contenant cache le contenu au lieu de le dénoncer. Les artistes issus de Rome et de la Grèce antique, pour atteindre à la grandeur ont forcé la nature et méconnu le génie même de l'art qu'ils pastichaient. Ils sont comme le géant de la fable qui, exigeant des hommes une dimension commune, distendait les trop courts et rognait les trop longs.

Une école s'est formée au début du siècle dernier, avec Viollet-le-Duc, Mérimée, Emile Bœswillwald, trois grands artistes ; leurs efforts n'ont pu secouer la torpeur de l'enseignement officiel ni corriger l'esthétique vicieuse qu'admet l'Académie. Mais ils ont restauré, à côté des œuvres merveilleusement pures de l'antiquité grecque, un art aussi élevé, aussi original, aussi sensible, aussi intelligent — notre art français du Moyen-Age. Ils ont renoué la tradition rompue. Et leurs disciples : Labrouste qui érigea la Bibliothèque Sainte-Geneviève, chef-d'œuvre de logique ; Baltard, qui le premier, dans la construction des Halles centrales, fit usage du fer et le fit avec bonheur ; les maîtres architectes et décorateurs de l'heure présente, Eugène Grasset, Tony Seltersheim, Charles Plumet, ne prétendent plus échapper aux exigences de la réalité. Au contraire ils la consultent et l'aiment. Ils se plongent dans la vie pour l'exprimer mieux. Ils n'assignent pas à l'art une limite arbitraire et ne croient point déroger en ayant toujours du goût. Ils sont profondément français. Voilà pourquoi l'Académisme ne les entend point.

TEXTE 5 :

GUADET Paul "Le Théâtre des Champs-Élysées in L'Architecte d'octobre à novembre 1913, 8ème année pp. 73-80 et 81-87 (Extraits).

Le Beau est la splendeur du Vrai.

Le Théâtre des Champs-Élysées...

C'est une œuvre architectonique qui marque une étape dans l'évolution de l'art architectural: certains peuvent être surpris par la hardiesse et la nouveauté brutale de cette composition — personne n'en peut nier l'intérêt.

Voici qu'un architecte ose franchement exprimer dans un monument l'emploi d'un mode de construction nouveau: le béton armé. Rompre avec les hypocrisies des pastiches des anciens styles n'était pas sans péril, mais vaincre sans péril, n'est-ce pas triompher sans gloire?

Les uns ont accusé MM. Perret de s'être soumis aux formules germaniques de Vienne, de Munich ou même de Düsseldorf; d'autres, effarouchés par la simplicité voulue des formes, estiment « peu difficile de tout gratter »; d'autres n'y trouvent pas les symboles chers à leur esprit compliqué: voyons impartialement ce que valent ces critiques.

L'Architecture est, sans conteste, l'art plastique le plus complet comme aussi le plus abstrait. Le peintre ou le sculpteur prennent leurs modèles dans la nature; l'architecte ne s'inspire que des besoins auxquels doit satisfaire son œuvre et des moyens de réalisation dont il dispose. Son esthétique n'est donc en rien réaliste, mais bien abstraite. Et cela ne veut point dire qu'elle doive être inaccessible à la compréhension générale: l'Art n'est point comme une religion qui tire sa force de dogmes mystérieux. L'esthétique architecturale participe de celle de la mathématique: l'esprit de qui admire le Parthénon n'éprouve-t-il pas une jouissance intellectuelle de même ordre que celle que donne un beau théorème de géométrie bien ordonné et clairement exprimé? Mais aussi elle est assujettie à des moyens de réalisation qui ont varié avec les temps; elle doit, sous peine de mensonge et par suite de déchéance, les exprimer avec franchise et clarté.

Est-ce à dire que l'architecte doit faire table rase des œuvres du passé parce qu'il n'emploie plus les mêmes procédés constructifs? Que non pas. La base de l'art est immuable dans ses principes généraux. Mais nos aïeux construisirent d'abord par superposition de blocs de pierre, puis ils allèrent à ce procédé l'emploi d'autres éléments permettant de franchir de grands espaces: poutres de bois, appareils de voûtes, enfin, plus récemment, charpentes métalliques; de là dérivent des principes de décoration fort rationnels parce qu'adaptés aux moyens de construction. Il était alors tout naturel que tel élément particulier, jouant dans l'ensemble un rôle spécial, soit traité différemment de tel autre. Et ainsi fut créée la colonne avec sa base, son fût, son chapiteau; ainsi furent tout naturellement décorées les nervures des voûtes du moyen-âge, certaines assises dans l'architecture appelée classique; ainsi les assemblages de charpentes en bois, les dispositions de la construction métallique donnèrent de fort belles œuvres. Et le Parthénon, comme Notre-Dame de Paris, comme la Galerie des Machines de l'Exposition de 1889, sont des chefs-d'œuvre.

Aujourd'hui, le maître de l'œuvre dispose d'un nouveau mode de construction, le béton armé, dont l'homogénéité est absolue: les points d'appui et les poutres transversales sont de même matière et cette matière est mise en œuvre de même façon. Ce mode de construction libère aussi l'artiste de certaines sujétions, lui permet des hardiesses inconnues. D'autre part, il réfrène son imagination en lui imposant des formes adéquates à sa structure. Ne pourra-t-il dès lors légitimement tâcher à parvenir à un art plus simple, plus abstrait? Ne devra-t-il pas abandonner les fanfreluches que la Renaissance, puis le XVIII^e siècle nous avaient accoutumés de voir orner tel ou tel organe de la construction? Ne pourra-t-il rejeter les idéologies du romantisme du XIX^e siècle?

Peut-on qualifier l'art ainsi compris de facile? Non point. Ainsi dénudé de tous les éléments décoratifs charmant les yeux, il n'en sera que plus difficile au monument d'être en suffisance ordonné, clairement exprimé et agréablement proportionné.

MM. Perret ont radicalement proscrit tous ornements, s'astreignant de parti pris à n'obtenir l'effet artistique que des proportions dont la tradition des siècles passés nous a enseigné l'équilibre. Ils eurent raison. Ont-ils pleinement réussi? Bien téméraire serait qui prétendrait porter un jugement définitif sur une telle œuvre avant qu'elle n'ait reçu la consécration des temps: mais ce que l'on peut sans présomption affirmer, c'est que leur œuvre est la plus intéressante, la plus courageusement réfléchie et la mieux réussie de ce siècle qui commence, c'est que sa conception est en harmonie avec les règles d'une saine et rationnelle esthétique.

Ceci dit, feuilletons les planches LVI à LVIII qui nous montrent les plans. Eh quoi! sont-ce là plans monumentaux, plans de théâtre? Je ne vois point de murs massifs: où sont les « points de poché » brillants, indices de voûtes et d'arrangements souples?

Non, il n'y a point de murs massifs parce qu'il n'en est nul besoin avec le béton armé qui assure la stabilité de l'édifice à la façon bien plutôt de nos vieux pans de bois avec points d'appui, poteaux isolés, reliés par des poutres (voyez donc la fig. 63: parce que, dès lors, le mur n'est plus qu'une clôture, un remplissage que MM. Perret ont fort justement conçu à doubles parois séparées par un vide, dispositif bien plus léger et meilleur isolant.

Non, il n'y a pas de « points de poché » brillants ni d'arrangements ingénieux, parce qu'il n'en est nul besoin avec la simplicité de composition que permet le béton armé: parce que le caractère d'homogénéité de ce mode de construction imprime aux plans une unité d'aspect et, si l'on veut, une certaine sécheresse, qui ne seront pas sans étonner qui est habitué aux anciens modes de construction.

Mais aussi, en poussant l'analyse plus loin, on sera surpris de la noble simplicité du parti qui ressort clairement de l'examen de ces plans.

Dès le sous-sol, nous voyons s'établir les grandes lignes de la résistance: les deux pylônes d'extrémité du grand motif de la façade se prolongent directement, à travers le sous-sol du péristyle, de la salle et de la scène du théâtre de musique jusqu'au mur de fond de celle-ci.

A rez-de-chaussée et aux étages, ce même parti s'écrit nettement si l'on fait attention à l'emplacement des quatre groupes de deux grands piliers d'la salle.)

On conçoit que toute la composition est soumise à une conception constructive très simple.

En effet, le sol étant mauvais et noyé au niveau des fondations, un radier général en béton armé avec fortes nervures fut disposé sous l'ensemble de la construction. Dans les dessous de la scène même ce radier fut construit à la manière d'une carène de vaisseau avec, au-dessus, de hautes nervures correspondant aux membrures de la carène (voir pl. LIX et LX et fig. 63): dispositif rationnel, car le niveau de l'eau peut atteindre huit mètres au-dessus du radier.

De ce radier général s'élancent des piliers montant jusqu'au faite de la construction. Dans la partie antérieure correspondant au péristyle, au théâtre de comédie et à la galerie des peintures, aucun problème, particulièrement délicat ne se posait. Pour la salle du théâtre de musique, dont le diamètre est d'environ 26^m50, au contraire, une difficulté sérieuse se présentait: il fallait en effet éviter tout point d'appui intérieur gênant pour les spectateurs.

La forme choisie pour la salle est un cercle parfait, d'où symétrie absolue, donc équilibre statique complet, d'où aussi grandeur simple d'aspect intérieur. Notons en passant l'accord, ici évident, des exigences de la construction et de celles de l'esthétique. Aux intersections de la circonférence de ce cercle et des lignes de poteaux prolongeant, en plan, les pylônes de la façade, huit grands piliers dépassent la salle pour supporter quatre arcs transversaux immenses réunis deux à deux pour former comme deux ponts auxquels sont suspendus le plancher de la salle de répétition et la coupole de la salle et qui supportent la terrasse formant couverture. Voir pl. LX et fig. 62.

La scène aussi présentait aux constructeurs les problèmes les plus ardu. C'est en effet une grande boîte, entièrement vide, de plus de 30^m00 de large et 17^m50 de profond, et d'une hauteur de 37^m50. Or si le mur de rideau est maintenu par l'ossature de la salle, si les murs latéraux sont étrépillonnés par le

bâtiment des bureaux à droite, par leur dispositif même à gauche, si une partie du mur du fond est accotée à gauche par le bâtiment des artistes, toute la partie droite de ce mur, par contre, ne peut compter sur aucune aide auxiliaire pour assurer son équilibre. Ce qui était à craindre, c'était un « flambement » de cette grande paroi de 40 mètres de haut et de 0^m45 d'épaisseur seulement; aussi deux grandes nervures triangulaires viennent-elles la renforcer à la manière de celles que les ingénieurs ménagent dans les profils de leurs bielles. (Voir la coupe, pl. LIX.)

..

Ce squelette, cette ossature établie il fallait l'adapter aux besoins du programme, l'animer et lui donner la vie.

S'inspirant de la composition magistrale de Victor Louis à la Comédie de Bordeaux, le vestibule se partage en deux parties successives: le péristyle et le grand escalier d'honneur avec galeries latérales, puis de très amples galeries donnant accès aux ascenseurs, aux escaliers des étages et aux places de parterre. D'ingénieuses dispositions assurent toutes les commodités nécessaires, vestiaires, salon des dames, fumoir, bar, etc. Pas de foyer: ce sont les galeries qui en joueront le rôle.

Pénétrons dans la salle: c'est l'écrin destiné à mettre en valeur les parures des mondaines spectatrices, c'est le cœur de tout cet organisme complexe. Il faut que les spectateurs voient bien et commodément; rien ne doit les troubler; il faut que le spectacle qui se déroule sur la scène soit bien encadré; il faut enfin que l'aspect même de la salle soit agréable. Il ne s'agit point d'une salle d'opéra se prêtant aussi bien à des bals masqués; il ne s'agit pas non plus d'une salle morose à la façon de celle de Bayreuth.

Quatre groupes de doubles colonnes marquent le gros œuvre. Le cadre du rideau est de bonnes proportions et, avec ses grands nus, encadre bien le spectacle sans nuire à son éclat ou à sa somptuosité; il isole heureusement le spectateur de la scène par l'absence voulue de toute loge d'avant-scène et aussi, naturellement, de toute loge de scène.

L'orchestre, placé en contrebas et sous le proscenium, a été aménagé suivant les données de l'acoustique.

Il peut être couvert pour les grands concerts, de

même qu'alors la scène reçoit une estrade avec fond en décors figuré au plan, pl. LVI et LVII, continuant l'architecture du cadre de rideau, estrade destinée aux choristes dont la voix, au lieu d'aller se perdre dans les « lointains » de la scène, est entièrement renvoyée vers la salle.

Les fauteuils d'orchestre s'étagent en amphithéâtre jusqu'aux loges découvertes, de corbeille, devant les grandes loges. Par suite, peu de baignoires, et personne ne peut le regretter. A remarquer que

chaque spectateur jouit d'un fauteuil complet avec deux bras, ce qui évite les conflits entre les coudes de deux voisins. A remarquer aussi le calcul savant des formes et niveaux des gradins, qu'il serait trop long de détailler ici.

Les étages supérieurs, aménagés en loges ou en fauteuils, sont constitués par des balcons entièrement en porte-à-faux mal-

gre leur avancement considérable atteignant par endroits 6 mètres (fig. 55), hardiesse que seul pouvait permettre l'emploi du béton armé en reportant la résistance dans la balustrade. Ces balcons sont, dans les parties de côté, inclinés vers la scène, comme à l'Odéon ou au théâtre Alexandra, à Saint-Pétersbourg; une épure facile permet de comprendre tout l'avant-

tage qu'en tirent les places de deuxième ou troisième rang pour la bonne vision du spectacle. Ajoutons enfin que la hauteur d'étage est d'environ 4^m50, ce qui rend possible la grande avancée des balcons et produit un effet beaucoup plus agréable lorsque les places sont garnies de belles toilettes.

Les courbes de ces balcons ont été l'objet d'une étude toute spéciale, qui aboutit à une belle harmonie avec la forme d'ensemble rigoureusement circulaire (fig. 66).

Un point capital pour une salle de ces dimensions et de cette destination est sa qualité acoustique. De l'avis unanime, la salle des Champs-Élysées possède une sonorité remarquable sans aucune résonance fâcheuse. Question très ardue pour le constructeur, et depuis peu étudiée scientifiquement.]

Derrière le rideau, la scène, autre organe essentiel. Elle possède tous les « dessous » et les « services » supérieurs nécessaires, toute la machinerie, tous les magasins de décors et d'accessoires utiles; l'un de ceux-ci, par une disposition hardie, est suspendu à la superstructure pour laisser plus de place au « plateau ». La scène est munie de tous les dispositifs de secours: rideau de fer, trémie d'appel et grand secours à manœuvres automatiques, escaliers avec communi-

cation inférieure isolée d'une façon incombustible, dont l'efficacité est reconnue. L'emploi du béton armé assure une sécurité aussi absolue que possible, car les déformations du métal par la chaleur ne sont plus à craindre.

Enfin, au fond du terrain sont le bâtiment des artistes avec le foyer de la danse, et, en sous-sol, l'usine électrique. Là, point de problème ardu, mais un grand souci de confort et de facilité de circulation.

Mais ce n'est pas tout : nous avons déjà indiqué plus haut qu'un théâtre de comédie ainsi qu'une salle de peinture sont juxtaposés au théâtre de musique.

L'architecte dut ici s'incliner devant des exigences d'exploitation commerciale : il fallut donner à ce deuxième théâtre et à la salle d'exposition une vie indépendante et les séparer du premier par des cloisons étanches, défaut de composition indéniable, mais nécessité imposée par le programme. Combien eût-il été plus harmonieux, mieux ordonné dans la composition d'ensemble, plus *in*, que l'accès à ce deuxième théâtre se fit par le même vestibule occupant toute la longueur de la façade ! On admet parfaitement la suppression du foyer, dont nos mœurs ne goûtent guère la péripatétique déambulation, indéfiniment monotone, et que les locaux ainsi disponibles soient affectés à une deuxième scène. C'est d'ailleurs une disposition qui existait déjà à la Comédie de Bordeaux. Mais combien il eût été mieux que précisément cette salle de peinture pût remplacer le foyer en complétant les jouissances artistiques des spectateurs ! Et combien alors ce qu'il y a de choquant et de confus dans le plan du rez-de-chaussée se serait clairement disposé ! MM. Perret l'ont d'ailleurs bien senti et ont fort judicieusement disposé le gros œuvre de manière que la transformation serait facile le jour où un autre mode d'exploitation le demanderait ou le permettrait. Notons en passant que cette facilité ne peut être obtenue que par la construction en béton armé.

Des dispositions des détails de ce deuxième théâtre, je ne décrirai pas toute l'ingéniosité et l'étude minutieuse : un coup d'œil sur le plan (pl. LVII) en dira plus long. Mais je tiens à attirer l'attention sur les facilités que, là encore, l'emploi du béton armé a données pour agrandir la salle. A rez-de-chaussée, pour la beauté de l'ordonnance du péristyle, le biais de la façade est rattrapé dans les tambours de sorte que le péristyle et la cage de l'escalier d'honneur sont parfaitement rectangulaires. Avec les anciens modes de construction, il eût fallu

que les points d'appui séparant le foyer et la salle du théâtre de comédie fussent superposés aux colonnes du rez-de-chaussée. Avec la souplesse du béton armé, point de sujétion absolue de ce genre. Il en est résulté la possibilité d'établir la séparation du foyer et de la salle parallèlement à la façade et de faire ainsi profiter celle-ci d'un élargissement de 1^m40 dans le fond, ce qui n'était pas négligeable pour une salle de dimensions réduites.

Une fois le squelette constructif ainsi doté de tous ses organes vitaux destinés à l'animer, il restait à parer le tout.

D'abord la façade (planche LV).

Très franchement, très courageusement et très volontairement, aucun artifice de décoration n'altère l'expression complète de la construction. La richesse nécessaire à un tel monument est obtenue par l'emploi de matériaux par eux-mêmes les plus riches dont l'architecte puisse disposer : le marbre et l'or. De beaux revêtements de marbre habillent les points d'appui et les poutres, comme de jolies mains se gantent de soie fine et transparente. Soit, entends-je dire, mais rien n'indique à l'œil du passant que ce sont là revêtements et non blocs de construction. — Que si fait ! Point n'est besoin de boulons de bronze comme

à la Caisse d'Épargne de Vienne. La subtilité de l'observateur ne serait-elle pas assez aiguës pour lui faire remarquer que les joints d'appareils, au lieu de se correspondre horizontalement comme pour des assises, se suivent verticalement ?

Le marbre employé provient de Châtelperron (Allier) : il est tiré d'une carrière qui fut exploitée au moyen âge, notamment pour Notre-Dame de Paris. Cette carrière, abandonnée depuis, fut rouverte spécialement pour le Théâtre des Champs-Élysées. Ce

marbre est d'un ton légèrement gris teinté de jaune, il ne craint aucunement le contact du ciment. Aucune crainte d'ailleurs n'est à avoir pour la pérennité de ces revêtements. L'ossature en béton armé sur radier indéformable est parfaitement rigide et aucun décollement ne pourra être produit par tassements ou mouvements quelconques : tassements, mouvements qui ont été la cause de la ruine de tous les édifices revêtus construits dans le passé. Les formes rectilignes nécessaires au béton

armé qui, bien que moulé, doit obéir à des lois d'assemblage rationnel et ne se prête à des formes contournées que par paradoxes inesthétiques, ces formes rectilignes sont strictement conservées. D'aucuns y trouvent de la sécheresse ; ne peut-on pas aussi y trouver une franchise tout hellénique

et, si les proportions sont bonnes, pourquoi les dénaturer? Une femme élégante a-t-elle besoin, pour être belle, des falbalas du temps du Roi Soleil, des crinolines de nos grand'mères ou des manches à gigot de nos mères? Les baies, qui ne sont plus ici organes essentiels de construction, s'adornent de grasses moulures de marbre; leurs graciles menuiseries se dorment et la frise, comme les remplissages latéraux, se décore de sculptures dont on remarquera la bonne proportion de masse et la justesse de valeur des saillies. Enfin, de fins liens d'or indiquent discrètement les assemblages et l'aspect luxueux est complété par la dorure en plein des croisées du premier étage.

Mais pourquoi M. Bourdelle, l'auteur des sculptures statuariques, dans le même temps qu'il savait dans ses compositions respecter les effets de masse voulus pour l'effet décoratif, ne s'est-il pas contenté des simplifications de mise, pour ne pas nuire par l'effet du « morceau » à l'effet de l'ensemble, et a-t-il exagéré des déformations vraiment trop choquantes pour notre goût de latins épris d'élégance et de distinction? N'oublions jamais ce bel axiome d'Ingres: « Le dessin est la probité de l'art » et souvenons-nous que le maître décorateur qu'était Puvis de Chavannes savait dessiner et simplifier sans déformer.

Les façades latérales et postérieures ne pouvaient comporter le même luxe de matériaux et, là, la construction s'affirme encore plus nettement avec ses ciments apparents et les remplissages de briques blanches (pl. LIX), le tout harmonieux de ton, de bonnes proportions et composé.

Dans le péristyle et l'escalier, le même souci de sincérité s'affirme aussi nettement: mais les parois verticales et les plafonds sont revêtus de stuc de ton

Pierre, pendant que le sol est dallé de marbre encadré de pierre.

Les poteaux cylindriques, que je ne veux pas appeler colonnes, ont été l'objet de critiques de la part de ceux qui y déplorent l'absence de bases et de chapiteaux. Mais pourquoi ces poteaux, qui s'élancent du fond de fouille jusqu'au

faîte du monument sans changer de nature, d'une seule pièce pourrait-on dire, seraient-ils ornés d'éléments décoratifs dérivés de la construction par superposition? N'est-il pas plus rationnel de concevoir leur décoration exprimant la liaison réelle des poutres avec le poteau auquel elles s'accrochent

otées par M.

sans qu'il les porte? C'est ce qu'ont cherché MM. Perret en y plaçant de petits liens de bronze. De

même, à la rencontre du sol et de ces poteaux, d'autres liens de bronze seront placés dans une légère dépression. Peut-être l'effet cherché pour marquer la continuité du poteau eût-il été obtenu d'une façon moins mièvre, mais moins précieuse aussi, par une sorte de bourrelet circulaire dans le dallage. Quoi qu'il en soit, il y a là une recherche très intéressante par son originalité et son rationalisme.

L'ensemble est égayé par les balustrades et rampes en fer forgé d'une étude très sobre et très élégamment française. Ces balustrades sont accompagnées sur le grand promenoir de deux beaux vases bien en harmonie avec l'architecture (fig. 75). Enfin, les parois formant remplissage sont décorées de fresques peintes sur de grandes dalles de béton armé qui avaient été, pour l'exécution, transportées chez l'artiste. Ce genre de décoration est certes celui le mieux adapté à l'ensemble. Mais nous y retrouvons les mêmes défauts d'exagération et de déformation,

ici aggravés de dissonances de colorations, que dans les bas-reliefs de la façade, dus au même auteur. La galerie qui dessert les loges (pl. LXIII) est décorée dans le même esprit avec une frise, en fresque aussi, au-dessus des portes.

Là, du moins, les colorations

Bourdelle sont douces et harmonieuses. Les judas réglementaires des portes contribuent, par leur discrète fantaisie et leur note dorée, à égayer l'ensemble, et un riche tapis, bordé de grès flammé et de marbre, donne le confort.

En pénétrant dans la salle, on est frappé par la

sobriété de la décoration d'ensemble. Là aussi la richesse d'aspect n'est obtenue que par celle des matériaux eux-mêmes, le marbre et l'or pour les parties constructives, la soie d'un ton rouge, s'éclairant parfaitement, pour les tentures. Cette noble simplicité ne vaut-elle pas mieux que les exubérances décoratives habituelles, cartouches, cariatides, attributs, etc.? Le spectacle n'est-il pas ainsi mieux mis en valeur. — et les toilettes aussi —, que si une somptuosité exagérée les écrasait? Nous retrouvons ici pour les grands poteaux qui supportent le tout (fig. 72) la même interprétation décorative que dans le

péristyle. La couverture de la salle est assurée par une coupole en forme de tore. Mais cette coupole n'est plus un organe de construction essentiel et cela a permis d'y développer une magistrale composition de M. Maurice Denis

Au point de vue esthétique, quoi de plus rationnel que cette volonté affirmée de ne point surcharger les organes de construction d'ornements, aussi gracieux, aussi beaux soient-ils par eux-mêmes? N'est-ce point la même théorie saine qui guidait les maîtres grecs et ceux du moyen âge? Et si quelque chose nous surprend et nous étonne dans le résultat obtenu, ne pouvons-nous faire crédit à l'architecte, et attendre avant de crier haro?

Plusieurs personnes ont estimé que l'aspect général s'inspirait des tendances germaniques, et l'on murmure que, pour éviter le pastiche de nos époques passées, l'architecte n'a fait en somme que pasticher les artistes viennois ou munichois. Discutons cette critique.

Comme tous les peuples vieux, moins que l'Italie ou l'Espagne, plus que les peuples Germains, la France a un long passé artistique. De nombreux chefs-d'œuvre parent son sol. De cette abondance de merveilleux modèles est résultée une période de décadence, moins marquée qu'en Italie ou en Espagne, mais plus qu'outre-Rhin, et pendant laquelle une trop grande et trop facile habileté manuelle a fait de nos artistes des pasticheurs. C'est l'époque où presque tout l'effort intellectuel était appliqué au développement de la science; c'est la période de progrès, de civilisation vraiment surprenante du XIX^e siècle. De nouvelles mœurs en sont nées, de nouveaux besoins aussi et une renaissance s'en est suivie. Par suite de la rapidité de ces transformations, quelques tâtonnements se produisirent et aboutirent aux éphémères manifestations qui ont usurpé les noms d'« Art moderne » ou de « Modern Style ». Tout cela s'ordonne et s'assagit maintenant.

On s'aperçut que la direction était fautive, que le pastiche du « gothique » ou du roman, voire de l'art grec, restait du pastiche sans valeur, tout comme le pastiche de l'art romain. Et puis, les méthodes de scholastique autoritaire du moyen âge étaient définitivement reniées et le règne du libre examen s'établissait. Et alors on vit la même année, en 1895, deux maîtres théoriciens de l'architecture, deux chefs d'école qui ne se connaissaient point, publier simultanément, l'un à Paris, — c'était mon père, J. Guadet, l'autre à Vienne, — c'était M. Otto Wagner, — leur profession de foi.

Mon père écrivait dans son ouvrage, devenu classique, « *Éléments et théories de l'Architecture* » :

« Le beau, a dit Platon dans une magnifique définition, le beau est la splendeur du vrai. L'art est le moyen donné à l'homme de produire le beau; l'art est donc la poursuite du beau dans le vrai et par le vrai.

« Dans les arts d'imitation, le vrai c'est la nature; dans les arts de création, dans l'architecture notamment, le vrai se définit moins facilement; pour moi cependant je le traduirai d'un mot: la conscience. »

Plus loin :

« Lorsqu'une fois vous avez saisi la structure d'un édifice antique, sa forme, son expression, sa réalisation évoquent chez vous l'idée invincible du nécessaire. Cela devait être ainsi, cela ne pouvait pas n'être pas ainsi. Et en même temps, c'est généralement d'une

grande beauté: mais je la retrouve dans les premières basiliques, dans nos églises des XII^e, XIII^e, XIV^e siècles, dans nos hôtels de ville du nord, dans les palais de la Renaissance italienne, dans nos beaux édifices modernes... »

« Mais est-ce le privilège de l'antiquité? Non. Cette même sincérité, cette même identité, cette impression du « cela ne peut n'être pas ainsi »... »

Certes, notre vie a des complications, nos programmes ont des exigences qui ne se prêtent pas à l'art abstrait. Mais..... donnons-nous cet idéal des belles époques; ce ne sera pas les copier, au contraire — puisque cet idéal c'est la sincérité entière d'un art consciencieux qui ne cherche que la perfection avec ses moyens propres, ses besoins propres — qui ne peut être parfait s'il n'est pas tout d'abord son propre témoin et son seul inspirateur. »

Et plus loin encore :

« Il ne faut pas se le dissimuler, et à cela nous ne pouvons rien, le grand architecte d'une époque, c'est son état social. Le technicien est un réalisateur, mais ce n'est pas lui qui crée ou qui gouverne les aspirations de son temps, il ne peut que s'y adapter au mieux des intérêts de l'art. Au-dessus des œuvres, au-dessus des programmes spéciaux, il y a le programme des programmes: c'est la civilisation même de chaque siècle, la foi ou l'incrédulité, l'aristocratie ou la démocratie, la sévérité ou le relâchement des mœurs... Aujour'hui, notre état social est à la fois démocratique et raffiné, ses instincts à la fois utilitaires et luxueux. Vous y êtes trop mêlés vous-mêmes pour pouvoir y échapper, — et d'ailleurs pourquoi vous isoleriez-vous dans l'anachronisme? Soyez les artistes de votre temps — cela peut toujours être une noble mission. »

Et M. Otto Wagner écrivait dans sa belle profession de foi *Moderne Architektur* : « Die Aufgabe der Kunst, also der modernen, ist aber dieselbe geblieben, welche sie zu allen Zeiten war. Die moderne Kunst muss uns moderne, von uns geschaffene Formen bieten, die unser Können, unser Tun und Lassen repräsentieren... » et, plus loin : « Ohne Kenntnis der Konstruktion und ohne Erfahrung ist der Begriff baukünstler undenkbar. » « L'objet de l'Art, même moderne, est toujours resté le même de tous temps. L'Art moderne doit nous offrir, à nous modernes, des formes créées par nous, exprimer notre

puissance, nos moyens et nos procédés de création... Sans la connaissance et sans la maîtrise de la construction, l'Art architectonique est inconcevable ».

Quelle similitude de pensée sous une expression différente! Quoi de plus juste que ces maximes? quoi d'étonnant à ce que toute la pléiade d'artistes formée directement ou indirectement à l'école de ces maîtres aboutisse à des productions dont le rationalisme les rapproche du même idéal, si le point de départ n'est pas le même? Il est évident que celui qui n'approfondit pas l'analyse d'une œuvre telle que le Théâtre des Champs-Élysées fera d'abord ce rapprochement, puis, aveuglé par cette conclusion trop hâtive, ne verra pas la profonde différence qui sépare la mise en pratique de ces maximes par les Heilmann, Gottfried, Semper, Olbrich, avec le goût peu affiné de leurs races, et celle qu'ont essayée MM. Perret dont le tempérament est essentiellement français, le goût affiné et délicat.

Il est évident aussi que, avec l'uniformisation actuelle des procédés de construction et des matériaux employés dans l'architecture comme dans toutes les branches de l'activité humaine, les distinctions régionales du passé ne peuvent que disparaître.

Félicitons donc MM. Perret de leur belle et courageuse profession de foi et espérons que le temps consacrera leur œuvre car, si elle a des défauts, elle est en tous cas d'une franchise méritant les éloges de tous ceux qui ne sont pas de parti pris.

COMMENTAIRE 3 - Pittoresque rationnel et rationalisme constructif

Le texte de Guillaume Janneau alors jeune inspecteur des Monuments Historiques - il a 26 ans - paraît dans Art et Industrie, une revue nancéenne fondée par Emile Corbin en juillet 1909 qui paraîtra jusqu'en juillet 1914. Son rédacteur-en-chef, Emile Goutière-Vernolle a dirigé Nancy Artiste puis La Lorraine Artiste. Les lecteurs d'Art et Industrie pouvaient étudier les sceaux de Salomon, la bryone dioïque, les fougères, les plantes à rosaces, à châtons et apprécier leurs possibilités décoratives et ainsi remplacer le vieil arsenal gréco-romain. La revue accueille des textes de Georges Benoit-Levy, Roger Marx, J.C.N. Forestier, Louis Vauxcelle et Pierre Roche.

Le premier numéro de L'Architecte est paru le 15 janvier 1906, sous le patronage de la S.A.D.G. avec un comité de rédaction composé d'Emile Vaudremer, Julien Guadet, Jean-Louis Pascal, Louis Bonnier, Maurice Yvon et G. Morice. L'avant-propos annonce "l'éclectisme le plus large guidera dans le choix des documents ; les tentatives modernes y seront accueillies avec empressement, tant qu'elles se maintiendront dans la logique et qu'elles ne tomberont pas dans les excès qui ont fait parfois hésiter et même reculer les bonnes volontés les plus sincères". L'article que Paul Guadet, le fils de Julien, écrit sur le Théâtre des Champs-Élysées est bien dans cette ligne moderne et rationaliste. L'entreprise Perret a construit en 1912, et en ciment armé, la maison qu'il a dessiné pour lui-même boulevard Murat.

L'article de Guillaume Janneau commence par une réflexion sur l'histoire de l'édification. Et c'est le Moyen-Age dès le premier paragraphe, un Moyen-Age dont les créations seraient à la fois "logiques et lisibles". La définition que donne Janneau de l'architecte médiéval est Viollet-le-Ducienne : "L'architecte médiéval avoue tous les moyens de construction, exprime au dehors les éléments architectoniques et leur emprunte les effets décoratifs", et ajoute-t-il : "Point, ou fort peut d'ornements". Son oeuvre est "anatomique". C'est le commentaire de ce Moyen-Age fonctionnaliste, rationaliste, anti-décoratif qui amène l'énoncé des principes du pittoresque rationnel et en particulier la transparence à l'extérieur des éléments internes de l'édifice : fenêtres proportionnées aux dimensions des salles, bandeaux marquant les planchers, lucarnes dans les combles, escaliers extérieurs, cheminées apparente. Avant d'aborder la description de l'hôtel Kefer à Neuilly-sur-Seine, Janneau précise le sens de la leçon médiéviste : "Il ne s'agit certes pas de revêtir une quelconque muraille de la dépouille gothique". Et il essaie, rapidement, en deux infinitifs, de distinguer la continuation de l'imitation, continuer ce sera entendre la leçon fonctionnaliste mais, parce que les matériaux sont nouveaux et les besoins aussi, inventer des formes nouvelles. Il faut cependant noter que la démarche fonctionnaliste n'en est pas encore à manipuler un espace abstrait sans dimension. L'espace intime et familial réclamé par cette famille sédentaire est d'un type bien précis : le hall, une pièce haute de deux niveaux contenant le coin feu et l'escalier, recouvert de boiseries, un type d'origine anglaise.

Il faut noter en passant la formule, qui serait le secret de l'oeuvre, "elle est traitée par le dedans". Dans la seconde partie du chapitre "Architecture" de Vers une Architecture ne dit pas autre chose : "Un plan procède du dedans au dehors" (21).

Le corpus monumental sur lequel Le Corbusier fonde son travail théorique est cependant très différent, Suleimanié, Sainte-Sophie, la Mosquée Verte de Brousse, la Casa del Noce de Pompei, la Villa Adriana et enfin les monuments de l'Acropole, des édifices symétriques à la volumétrie stricte qui n'ont rien à voir avec l'hôtel Jacques Coeur ni avec l'hôtel Kefer.

Puis Janneau s'essaie à une théorie de l'ornement. Il écrit : "la décoration n'est pas un élément accessoire qu'on peut appliquer sur toute surface et toute forme. Elle émane de la chose même ; elle gît dans son galbe et résulte de la matière qui la constitue". On pourrait dire que le travail de l'architecte n'est pas ici celui du créateur mais celui d'un inventeur au sens juridique du terme qui découvre dans le matériau le décor. Le décor naît non d'une fantaisie mais d'une sorte de maïeutique de la matière.

L'essai théorique sur l'ornement, en trois paragraphes, précède une nouvelle histoire qui conduit le lecteur de 1500 à Charles Plumet en oubliant ni Viollet-le-Duc, ni Labrouste et en classant les édifices rencontrés soit dans le corpus monumental, soit dans le musée des erreurs.

L'article de Paul Guadet, dès la première page, place le Théâtre de Perret dans une filiation qui peut évoquer le souvenir des Entretiens sur l'architecture, le Parthenon, Notre Dame et la Galerie des Machines. Il essaie aussi, dès les premières lignes, de le sortir d'une autre filiation où l'a placé la polémique, l'oeuvre serait germanique. Cet article est important car ce n'est pas seulement son propos qui est représentatif de la problématique du rationalisme constructif mais aussi son plan. Après avoir retracé succinctement l'histoire de la commande, Paul Guadet commence, tout de suite, la description de la structure de béton armé, un commentaire de ce dessin fascinant la célèbre axonométrie montrant une moitié de l'ossature. L'article donne des dimensions, des précisions techniques. Puis une seconde partie traite des problèmes fonctionnels : "Ce squelette, cette ossature établie il fallait l'adapter aux besoins du programme" écrit-il. Une chronologie s'impose ici à la raison qui n'est peut-être pas celle du projet mais qui est celle de la théorie du projet, dans cette problématique architectonique. Et enfin dans une troisième partie, Guadet arrive à la théorie de l'ornement : "Une fois le squelette constructif ainsi doté de tous ses organes vitaux destinés à l'animer, il restait à parer le tout".

La métaphore anthropologique s'impose, le squelette, les organes et enfin la peau ou peut être, et cela sera plus juste, le vêtement. Car alors l'édifice se polit, se police, se pare, pour séduire ?, d'or et de marbres. Mais l'ornement, le revêtement doit être transparent, transparent cette fois à la structure. Il faut s'arrêter sur le commentaire des liens de bronze qui ont remplacé les chapiteaux de la structure par assises, pour être accordés à la structure de poutres et de poteaux de la cage de béton armé (22).

Comme le texte de Janneau celui de Guadet se termine par une courte promenade dans l'histoire, mais aussi géographique. On arrive vite à un passé récent, à l'évocation de deux traités Eléments et théorie de l'architecture de Julien Guadet, le père de l'auteur, et Moderne Architecture d'Otto Wagner. Le professeur de théorie des Beaux-Arts rejoint ici l'un de ceux que l'historiographie moderniste a classé dans la catégorie "précurseurs" et l'engagement architectonique de son fils.

Problématique (second retour)

Avec ces deux articles s'installent dans cette histoire des architectoniques modernes deux problématiques autour desquelles vont se structurer les débats jusqu'à la guerre et que l'on retrouvera dans les années vingt projetées dans les hostilités qui opposent les partisans de Perret à Le Corbusier. Le pittoresque rationnel dont les pages précédentes ont déjà parlé et le rationalisme constructif doivent être séparés. Ils sont le plus souvent associés dans le discours critique et théorique, mais leur place y varie. C'est le premier qui tient la première place dans l'article de Janneau alors que c'est le second qui domine le propos de Guadet. Leur vertu polémique tient au fait qu'ils s'opposent aux valeurs architectoniques classiques ou plutôt à ce qui reste du classicisme dans l'académisme. Le pittoresque rationnel oppose sa logique additive au schéma de composition symétrique. Le rationalisme constructif s'il n'est pas au fond contradictoire avec la théorie classique, est en complète opposition avec ce que sont devenus les ordres au début du siècle, une sorte de décor placé devant des bâtiments dont la structure fait de plus en plus appel aux profilés métalliques, au ciment et au béton armés.

Les vertus polémiques de ces deux problématiques sont d'autant plus élevées qu'elles sont toutes les deux à la source d'une théorie de l'ornement. L'affrontement avec ceux qui manient le vocabulaire ornemental conventionnel de l'Ecole - une manipulation que l'on pourrait dire maniériste, si elle n'était pas que tour de force, vide d'angoisse - était alors inévitable. Mais il faut remarquer - et Paul Guadet le dit explicitement - que ces théories de l'ornement s'opposent aussi au naturalisme stylisé de l'Art Nouveau ou tout au moins s'en détachent quant au principe.

TEXTE 6 :

UHRY Edmond "Une maison à Paris" in L'Art décoratif de 1904, tome XI pp. 51-60.

On a beaucoup reproché à l'architecture de notre époque de n'avoir pas de style particulier, de caractère propre, de s'inspirer presque exclusivement de ce qu'ont fait nos devanciers.

Cette critique se justifie en partie par les multiples exemples de décorations Louis XV, Louis XVI, Empire, etc., qui sont encore fort en honneur et dont se pare notre architecture moderne. Certains de nos confrères ont cependant modernisé les différents éléments qui en sont la base et ont obtenu des résultats fort intéressants et souvent assez personnels.

D'autres auraient voulu totalement s'en affranchir, mais hélas ! l'architecte, le décorateur ne sont pas la plupart du temps libres de donner complet essor à leur imagination, à leur goût. L'indépendance n'existe que bien peu lorsqu'on pratique son art et l'on est bien obligé bon gré mal gré d'en passer par les désirs et les fantaisies de celui qui commande et qui paie.

D'autre part, les idées nouvelles, les

nées, répondant bien à nos besoins modernes, qui ont obtenu les résultats les plus captivants et les plus nouveaux. Ceux-là n'ont pas cru nécessaire pour s'affirmer de torturer les formes de l'ossature de leur construction, de faire une décoration luxuriante, qui le plus souvent ne répond à rien et ne nous étonne que par son incohérence. Ils ont simplement mis les éléments qu'il fallait mettre et à la place que la raison et la logique commandaient de leur assigner.

Dans cet ordre d'idées, il nous a paru

choses un peu osées, les matériaux nouveaux ne s'imposent que fort lentement tant parmi ceux qui construisent que parmi ceux qui font construire, et ce n'est que petit à petit que l'évolution s'accomplira.

Il nous faut signaler cependant toute une pléiade de jeunes architectes assez heureux pour avoir les coudées plus franches, le crayon plus libre, qui nous ont donné de nombreux exemples de leurs patientes recherches et de leur volonté pour sortir des sentiers battus et marcher hardiment dans la voie du progrès. Ils n'ont pas craint de se servir des éléments nouveaux : béton armé, grès flammé, pierre de verre, fibre d'amiante, mis à leur disposition et en les employant judicieusement, de façon rationnelle, ils sont arrivés à des résultats qui nous ont souvent surpris ou charmés par leur hardiesse ou par leur coloration.

Ce sont d'ailleurs surtout ceux qui se sont le moins écartés de ce que commande le bon sens, ceux qui ont cherché avant tout à faire des choses pratiques et raison-

intéressant de signaler la maison que viennent de construire, au n° 25 de la rue Franklin, MM. Auguste et Gustave Perret. La bâtissant pour leur propre compte, il leur a été loisible de la concevoir à leur complète idée et d'en faire une œuvre toute à fait personnelle, libre de toute contrainte.

Elle est presque totalement construite en ciment armé, cet élément assez récent que beaucoup décrivent encore, mais qui est en train de faire son évolution dans le domaine de l'architecture.

Il est bien évident que le ciment armé ne se prête que fort peu, par lui-même, à la décoration artistique, si l'on veut l'employer uniquement en lui appliquant les formes des éléments habituels de nos constructions. Les essais qui ont été faits dans ce genre n'ont donné que de maigres résultats, et des effets d'une tristesse et d'une monotonie désespérantes.

Il a fallu radicalement s'affranchir de cette conception et n'utiliser le ciment armé que comme moyen de construction proprement dit, formant pour ainsi dire l'ossature, le squelette du bâtiment. Ce n'est qu'en habil-

lant cette ossature d'une parure intéressante qu'on est parvenu à donner la vie, l'aspect artistique aux constructions qui ne devaient pas rester à l'état de locaux industriels.

On profite ainsi des avantages que nous offre le ciment armé, de couvrir avec peu de points d'appui et sous de faibles épaisseurs des surfaces assez considérables, et l'on évite en même temps la fâcheuse impression d'aspect qu'il est par lui seul susceptible de nous donner.

MM. Perret, dans leur maison de la rue Franklin, l'ont ainsi compris et, tout en habillant leur construction de montants, de

panneaux ou de remplissages en grès flammé, ils ont cependant accusé de façon très franche dans la décoration les éléments constitutifs même de leur œuvre. Les remplissages sont particulièrement intéressants par la façon économique et nouvelle dont ils sont compris : trois ou quatre modèles de feuilles de marronniers, par d'habiles combinaisons se répétant, en forment les éléments principaux. Ils peuvent ainsi être mis en œuvre par de simples ouvriers. Ces feuilles prises dans la pâte remplacent pour ainsi dire les cailloux ordinaires : béton riche sur béton pauvre, comme le qualifient MM. Perret.

Ces architectes, de façon habile et heureuse, ont donné à leur façade le maximum de développement qu'elle était susceptible de comporter, leur permettant dans un terrain relativement étroit d'éclairer cinq pièces sur la rue et de combiner un plan intéressant et tout à fait imprévu.

Il est à remarquer aussi que les bow-window portent directement sur le sol.

Les nouveaux règlements de voirie ingénieusement interprétés ont permis, en s'inspirant de la situation particulièrement favorable du terrain, de monter la maison de neuf étages, ce qui, croyons-nous, ne s'était pas encore fait à Paris, et de trouver au sommet un petit appartement accompagné d'une magnifique terrasse à l'italienne, vrai nid d'artistes d'où l'on jouit à l'heure du coucher du soleil de l'une des vues les plus remarquables qu'il soit permis de contempler dans notre capitale : — en haut, le calme et la tranquillité, à vos pieds la vie et le mouvement : la Seine empourprée, au bas des rampes du Trocadéro décrit sa courbe gracieuse. Sa nappe d'eau, constamment agitée par les bateaux parisiens ou le remous des remorqueurs trainant leur longue théorie de chalands, scintille de mille feux. Au delà c'est toute la rive gauche : le

Champ de Mars, le Dôme des Invalides aux dorures miroitantes dressant sa pointe vers le ciel, Saint-François-Xavier, Sainte-Clotilde, et tout au loin, se perdant dans la brume, le Val-de-Grâce, le Panthéon, Saint-Pierre-de-Montrouge.

L'on jouit aussi, mais avec moins d'ampleur, de cette vue dans les autres étages. Les appartements bien installés avec tout le confort moderne sont séduisants de simplicité et de commodité. Nous signalerons tout particulièrement la lustrie et les cuivres pour plaques de propriété de M. Schenck, d'une originalité et d'une finesse s'harmonisant avec l'ensemble. C'est surtout au rez-de-chaussée et dans le plan des caves que l'on peut apprécier les avantages considérables que nous pouvons attendre d'un judicieux emploi du ciment armé. Les points d'appui peu nombreux débarrassent les boutiques d'éléments gênants, permettant de gagner de la surface et d'y laisser, jusqu'à une assez grande profondeur, pénétrer l'air et la lumière.

Nous voyons donc d'une façon tangible, dans les différents éléments de l'intéressante construction de MM. Perret, tout le parti que les architectes pourront tirer du béton

cependant qui, par leur emploi judicieux et par les formes rationnelles auxquelles on les soumettra, contribueront en grande partie à donner à l'architecture de notre époque le

Le même avantage se retrouve dans le plan des caves, où le mur de soutènement, sur lequel monte la façade principale, se réduit à une épaisseur invraisemblable.

Le mur de façade lui-même reste peu épais, ne dépassant pas 20 centimètres; malgré cela, grâce au revêtement extérieur de grès flammé, à l'enduit intérieur composé de plâtre gâché avec de la fibre d'amiante, on obtient une protection efficace contre les intempéries.

Enfin, par le même procédé de ciment armé les planchers arrivent à n'avoir que 15 centimètres d'épaisseur et sont également bourrés de fibres d'amiante pour amortir la sonorité. Ces planchers de faible épaisseur ont permis par leur répétition de mettre à la maison un étage de plus qu'elle n'en aurait eu par les procédés ordinairement employés.

Les escaliers construits d'après le même mode offrent de nombreux avantages: montés en même temps que le reste de la construction ils servent d'étrésillon aux murs de la cage au lieu de les charger et sont incombustibles. Les marches, recouvertes au milieu d'un tapis, sont revêtues sur le surplus de grès flammé et reprennent un aspect agréable.

armé et des revêtements de grès. L'avenir est certainement à ces matériaux nouveaux, qui n'ont pas encore donné tout ce qu'ils sont susceptibles de donner. Ce sont eux

style et le caractère qui lui manquent trop souvent.

EDMOND UHRY,
Architecte
Diplômé par le Gouvernement.

COMMENTAIRE 4 - L'ornement de la construction

Paul Gout, architecte en chef des Monuments Historiques et auteur d'un ouvrage passionné sur la vie, l'oeuvre et la doctrine de Viollet-le-Duc publié à la veille de la guerre, écrit, dans un chapitre consacré à Viollet-le-Duc, architecte : "Pour inventer des formes architectoniques nouvelles, il faut un système de construction nouveau; et ce système ne peut naître que de l'emploi d'une matière nouvelle dont l'usage est soumis à des principes rationnels de composition basés sur les propriétés constructives de cette matière" (23).

Cette conception stricte du rationalisme constructif a deux conséquences fondamentales. Tout d'avord l'architecte va devoir travailler avec les nouveaux matériaux, en s'efforçant de forcer le secret de leur principe et, conjugant ce principe à tous les modes, de la structure au plus petit profil, en leur faisant accoucher un vocabulaire neuf. La pratique architecturale prend à partir de cet instant un caractère expérimental. Il faut premièrement, analyser les possibilités offertes par les matériaux, deuxièmement, expérimenter les résultats de ces analyses dans le projet et la construction et troisièmement formuler les lois architectoniques qui s'en déduisent.

Le rationalisme constructif condamne toute recherche architectonique qui tenterait de déduire le nouveau style dont le temps a tant besoin d'un travail sur les anciens matériaux. Paul Gout écrit, en partie pour justifier un certain médiévisme chez son maître, : "Or, à l'exception du fer nu spécialement propre à l'ossature des constructions, il n'existait pas d'autres matériaux que ceux que le moyen-âge avait connus. L'art médiéval avait fait, de la pierre et du bois, tous les emplois rationnels pouvant donner naissance à des constructions convenant à notre climat. En dehors de la façon de travailler la matière que peut changer le perfectionnement de l'outillage, il était déjà devenu impossible d'employer ces matériaux sous d'autres formes sans affaiblir le caractère même de leur emploi", et ajoute-t-il, glissant du commentaire de sa thèse au jugement critique : "Notre art dit "nouveau" l'a montré par sa recherche, stérile d'ailleurs, de formes originales pour des matériaux qui ont déjà revêtu toutes celles qui sont propres à leur nature" (24).

C'est donc à partir de ses propres thèses que le rationalisme constructif construit sa critique de l'Art nouveau. On pourrait dire que cette critique est centrifuge et ne relève pas de l'opposition a priori. C'est ce qui explique que des individus passent d'un côté à l'autre de la frontière entre les deux tendances architectoniques avec une certaine facilité. L'objectif est le même : la définition d'un nouveau langage stylistique moderne, d'un nouvel ornement, mais les hypothèses de base sont un peu différentes, au naturalisme, au graphisme, à l'exploitation des matériaux anciens et nouveaux, le rationalisme constructif oppose la logique du matériau moderne qui, historiquement prendra la suite du bois, du marbre appareillé à joints vifs, du béton romain, de la maçonnerie gothique - pour reprendre la classification proposée par les Entretiens (25) - et du fer !

Car c'est sûrement le respect de la chronologie propre à son sujet qui empêche Paul Gout d'écrire, en cette année 1914, que le matériau moderne existe et que c'est le ciment (et le béton) armé.

Anatole de Baudot a écrit d'ailleurs gommant avec une belle désinvolture, sans doute involontaire, un aspect du combat de son maître: "Le fer n'était qu'un acheminement vers une transformation, plus précise avec son dérivé le ciment armé, qui en possède tous les avantages, et vient combler avec une sûreté incontestable les lacunes profondes de l'emploi direct du métal" (26). Il écrit d'une plume aussi assurée: "Sans affirmer que l'utilisation du ciment armé est le seul moyen efficace, je n'hésite pas toutefois à soutenir, avec une entière conviction, que ce procédé apporte, dès maintenant, tous les éléments d'une transformation assurant tout ce qui est d'ordre matériel dans les bâtiments modernes" (27). Il poursuit en notant: "Reste la question d'aspect...". Bien qu'il formule une définition du "style" très ouverte, s'éloignant de l'idée de stylistique, il est à la recherche de ce langage que promet le nouveau matériau. De Baudot comme Viollet-le-Duc distingue style et styles. Le style est alors l'unité de l'expression, du but et des moyens, une problématique plus qu'un vocabulaire et une grammaire. Il pense d'ailleurs que les temps sont à la variété: "L'oeuvre bénéficiera fort heureusement d'une variété qu'entraîne la multiplicité de ressources nouvelles dont on dispose présentement et parmi lesquelles un choix bien fait aura une importance considérable" (28). C'est cette recherche qui lui fait préférer le ciment armé, pour les dalles et les poutres, et la brique, armée pour les murs, au béton armé. En effet "l'épaisseur des éléments est très différente: pour le béton celle-ci est variable; pour le ciment elle est pour ainsi dire fixe et relativement très réduite" (29). D'un côté un matériau malléable, de l'autre deux matériaux qui donnent aux éléments de la construction des mesures, leurs mesures.

L'article d'Edmond Uhry publié dans L'Art décoratif en 1904, consacré à l'immeuble de la rue Franklin d'Auguste et de Gustave Perret, débute par une réflexion sur le style moderne, ce style attendu avec tant d'optimisme. La condamnation de l'imitation, Louis XV, Louis XVI, Empire ... se tempère de quelques encouragements pour ceux qui tentent de moderniser les vieux motifs. Mais c'est "le pratique et le raisonnable" qui restent les plus sûrs moyens d'atteindre la modernité. Des moyens qu'Uhry trouve plus intéressants que la torture de l'ossature ou l'exubérance décorative. Il n'est pourtant pas prêt d'admettre la nudité grise du béton armé, surtout lorsque les moules adoptent des formes trop habituelles précise-t-il (30). Il ne lui reste plus qu'à affirmer: "Ce n'est qu'en habillant cette ossature d'une parure intéressante qu'on est parvenu à donner la vie, l'aspect artistique aux constructions qui ne devaient pas rester à l'état de locaux industriels". L'immeuble des Perret devient alors une référence incontournable. D'autant plus facilement que l'on découvre que ce bel habit ne coûte guère. L'économie est une idée moderne. Quant à sa rationalité? Les Perret ont déjà fait savoir, à qui voulait l'entendre et Uhry l'a entendu, que la technique qui consiste à poser un petit morceau de grès de la forme d'une feuille à la surface du béton n'est pas très différente de celle qui consiste à mélanger des cailloux au ciment. La technique du "béton riche sur le béton pauvre" reste donc rationnelle.

Les murs de façade de 20 cm d'épaisseur, les planchers de 15 cm sont aussi économiques et efficaces que les ornements. Uhry peut conclure son article en prenant le pari que béton armé et revêtement de grès

sont l'avenir de l'architecture, que l'époque tient là deux composants fondamentaux du style moderne.

Un immeuble de Paul Auscher, situé au 71 de la rue Beaubourg, construit en 1910 pour loger les employés du magasin Félix Potin du boulevard de Sébastopol, propose une solution semblable, mais fondée sur l'association d'une ossature de ciment (ou de béton) armé et de briques ocre-jaune. La maison de Paul Guadet, pour lui-même, réalisée par l'entreprise Perret, associe la structure de béton armé, la brique silico-calcaire et la mosaïque.

Dans Le passé. Le présent, de Baudot signale la "combinaison très originale de carreaux de grès flammé" dont Henri Deneux, l'un de ses élèves a revêtu l'immeuble du 185, rue Belliard, sans pour autant masquer l'ossature; "une décoration colorée qui mérite d'être considérée" écrit-il (31).

De Baudot aborde cette question de la décoration dans un petit ouvrage publié vers le milieu de la décennie, L'Architecture et le ciment armé, il l'aborde en tentant de définir entre le décor et le matériau - ici le ciment armé et les briques enfilées du système Cottancin - une sorte d'unité organique. De Baudot écrit : "Ce qui préoccupe beaucoup l'architecte et l'arrête dans l'emploi de ces matériaux, d'un ordre si spécial et au maniement desquels il n'est pas encore très plié, c'est la difficulté qu'il rencontre pour les décorer. Sans entrer à ce propos dans des considérations d'esthétique qui, en somme, n'aboutiraient à rien - car chacun doit compter sur lui-même en matière de goût, - il peut être utile toutefois d'indiquer comment il est possible, à peu de frais et avec certitude de conservation et de durée, de décorer des surfaces de ciment et de briques armés. Grâce à l'ossature disposée en maille, on rencontre constamment les points d'attache pour assujettir des pièces de grès ou de métal creuses elles-mêmes ou garnies de fils entourés de ciment; on étend ainsi à la décoration les avantages de durée indéfinie que présente le système tout entier". Mais il n'oublie pas pour autant un usage plus simple de la mosaïque, en surface : "si les pièces décoratives sont de petites dimensions, en les réunissant sous des formes répétées et variées, on peut les fixer sans attaches sur le ciment avant qu'il ne soit pris, et trouver des combinaisons d'autant plus intéressantes, notamment de mosaïque, qu'on peut y apporter le précieux secours de la couleur". Et il parle enfin des briques : "Si les parements sont en briques, celles-ci, creuses ou enfilées, peuvent être directement mariées à la structure ou recevoir, par points, des motifs plus ou moins développés, faisant corps également avec la masse. Ce parti est sans limite, et peut particulièrement être d'un grand secours pour les toitures" (32).

Avec la technique de l'attachement aux fils de l'armature, de Baudot sort - et il est peut être le seul à le faire - de la dialectique de l'ossature et du remplissage à laquelle fait appel la pratique du revêtement. Cette dialectique reste cependant le fondement de la problématique de l'ornement à laquelle adhèrent les tenants du rationalisme constructif. Louis Bonnier s'est intéressé, avec le groupe scolaire de Grenelle, à l'ornementation de la structure elle-même. Il écrit

"Nous accuserons, partout où il se rencontrera, le ciment armé par des stries rappelant sa structure intime accentuées par quelques incrustations d'opaline" (33). La nature du matériau, composé d'un mélange de sable et de ciment et de fils d'acier, est ainsi rendue visible, à l'oeil nu, grâce à un véritable procédé de rhétorique visuelle, une métaphore. Dans le même esprit, pour animer les murs de briques, Bonnier imagine de laisser les trous des boullins vides, comme à Pérouse ou au château de Coucy. Bonnier dénonce "La décoration collée après coup" (34). Mais, il n'est pas opposé à l'ornement : "La bonne solution, trouvée, il semblerait que tout est terminé. Nous estimons qu'il s'en faut de très peu; car il ne reste plus en jeu qu'une question de détail: la décoration, végétation qui fleurit plus ou moins l'oeuvre d'architecture. Par une aberration incroyable, pour la foule contemporaine, cette végétation n'est plus, comme jadis l'explication de certaines formes, l'accentuation de certaines intentions, l'épanouissement naturel de la construction, c'est une plante parasite qui la cache et l'étouffe, c'est la décoration rapportée" (35).

Une problématique se dessine ici, qui va être développée tout au long du siècle et qui, on peut en faire l'hypothèse, tend à combler le vide laissé par les ordres disparus ou réduits à n'être plus que du matériel d'enjolivement. Il s'agit de distinguer le décor rapporté, plaqué, étranger à l'oeuvre architecturale, de l'ornement étroitement lié à l'oeuvre, à son architectonique pourrait-on dire, si l'on désigne par cette notion, la loi de l'oeuvre (36).

Bonnier pense bien évidemment que la décoration doit être l'expression de la structure, mais il introduit un autre terme l'ambiance, qu'il définit comme l'harmonie avec le voisinage, aujourd'hui on dirait plutôt le lieu, : "Si la décoration ne peut et ne doit naître que de la structure même, si elle n'a de raison d'être que dans l'accent qu'elle donne à la construction, si l'artiste ne doit pas penser un seul instant à séparer ces deux éléments inséparables, il doit attribuer une importance tout au moins aussi capitale à l'ambiance où doit vivre son oeuvre" (37). Il ne faut pas oublier que Louis Bonnier n'est pas pour rien dans la diffusion du régionalisme, une théorie qui répond à la question du rapport de l'édifice au site en en faisant un problème stylistique. La villa "La Bégude" de Cagnes et les villas d'Ambleteuse eurent un certain succès journalistique. La mairie de Templeuve construite en 1896 utilisait avec un grand respect le vocabulaire local.

Cette problématique de l'ornement, rationnelle et d'essence fonctionnaliste, obtiendra des succès d'autant plus nombreux qu'elle s'exprime souvent dans un discours et des termes qui relèvent de la morale.

L'article "architecture" que Charles Lucas rédige pour La Grande Encyclopédie, une entreprise éditoriale destinée à un large public, se réfère à des thèses architectoniques très avancées mais auxquelles le moralisme donne une sorte d'évidence : "... une grande sincérité s'impose à l'architecture, tant pour déduire les masses des façades des grandes divisions du plan et des coupes, que pour donner à l'ornementation une part appropriée et raisonnée en rapport avec le caractère même de l'édifice et enfin pour n'employer dans cette ornementation, comme du reste dans toute la construction, que des éléments vrais, mis en oeuvre suivant leurs propriétés naturelles. L'architecture doit

être l'art honnête et vrai par excellence, et si parfois les autres arts lui apportent le concours de séduisantes fantaisies, ces fantaisies elles mêmes doivent être justifiées par la destination spéciale de l'édifice et par la vérité de leurs moyens d'expressions" (38).

Lorsque l'on dépasse ce stade où les principes s'expriment dans le flou des généralités et que l'on arrive à la critique des oeuvres, les choses deviennent évidemment moins claires. Il suffit de rappeler les débats autour du Théâtre des Champs Elysées. Tout le monde ne partageant pas le point de vue de Paul Guadet ou de Paul Jamot sur la transparence des marbres de la façade à la vérité de l'ossature de béton armé. Emmanuel de Thubert que l'on ne peut soupçonner, pour cause de nationalisme exacerbé, d'appartenir comme Jacques Mesnil au club des partisans de Van de Velde, ni à celui de l'académisme rétrograde, ne voit dans ces marbres que du "grec travesti". Il aurait préféré la technique de la fresque à celle du placage : "on a traité d'audacieux les architectes du théâtre Astruc. L'audace eût été de recouvrir de fresques la façade de leur théâtre, mais peut être croient-ils encore que la fresque sur un mur extérieur ne peut résister à la pluie", or une maison construite depuis dix ans prouverait le contraire. Il écrit même : "j'aurais préféré voir ce fameux béton plutôt qu'un marbre assez ordinaire qui va devenir dégoûtant par surcroît sous le climat de Paris" (39).

Mais il faut dire que de Thubert n'aborde pas le béton armé sans réticence, car il ne peut s'empêcher de voir, derrière les coffrages, se dresser un personnage qui pourrait tirer profit des calculs et des essais, nécessaires à la mise en oeuvre du nouveau matériau, pour supplanter l'architecte. "L'ingénieur a donc envahi le domaine de l'architecture et je m'étonne que nos maîtres soient si enthousiastes d'un matériau qui leur enlève leur responsabilité de constructeur" écrit-il dans un article consacré à la maison de rapport (40). C'est que les rapports entre architectonique, construction et décoration n'engagent pas que le devenir esthétique de l'édifice, mais aussi la place de l'architecte dans la production du cadre bâti, dans son économie.

Problématique (Troisième retour)

Les discussions architectoniques sur l'ornement sont évidemment un point crucial dans les mouvements qui agitent l'idéologie architecturale, ce rapport imaginaire dans lequel les architectes se représentent leur rapport aux rapports réels de production dans le secteur du bâtiment, des mouvements qui, au début du siècle, sont largement déterminés par le développement de la spéculation immobilière et du secteur social et l'arrivée de nouvelles techniques, de nouveaux matériaux.

La revue L'Art de France s'est engagée dans un combat qui a pour but de conserver à l'architecte son statut de maître de l'oeuvre et des ouvriers. La recherche d'un style moderne c'est pour cette revue le rêve de chantiers où des artisans-artistes se rassembleraient sous l'autorité de l'architecte et effaceraient ainsi le cauchemar de ses immeubles que des entrepreneurs décoorent de motifs commandés sur catalogue : "Même dans les maisons de rapport, les plus humbles, il intervient toujours une décoration que l'architecte pourrait demander à

des artistes, à des peintres ou à des sculpteurs, à des ferronniers ou à des céramistes, au lieu de les confier à des entrepreneurs aveugles qui lui reproduisent les poncifs les plus ridicules de staff, de pierre et de fonte" (41). Un front de l'art se dessine là contre l'entreprise et le commerce. Et paradoxalement l'art réclame une ornementation moins prolifique, plus circonscrite, que le commerce du décor de staff moulé qui, lui, rapporte d'autant plus que les motifs se multiplient. De Thubert écrit : "Malheureusement comme les bâtisses des entrepreneurs elles (celles des architectes) sont trop décorées. Voilà je crois, le plus grave défaut de nos façades, c'est l'abus de motifs de décoration. Il est cependant naturel à l'architecte de préférer le nu de l'architecture. Il sait que quelques points de sculptures, des clés de voûte, une corniche, un dessus de porte suffisent à l'ornementation d'une maison, mais le propriétaire ne peut admettre que la beauté de l'architecture réside dans l'oeuvre de construction, et comme il veut que sa maison paraisse, il demande à la sculpture une sorte de publicité" (42). Il y a cependant là une sorte de paradoxe, car à trop aimer le nu, l'architecte peut ne plus avoir du tout besoin des artistes décorateurs.

C'est aussi à l'image du maître d'oeuvre médiéval que de Baudot a recours lorsqu'il demande aux architectes de maîtriser les nouvelles techniques afin de ne pas "céder la place au contrôleur-calculateur", pour ne pas que l'oeuvre subisse des transformations incohérentes en contradiction avec la "pensée artistique". Mais là encore le danger est grand de voir la spécificité de la discipline se dissoudre. De Baudot le sait lorsqu'il écrit : "Soyons donc à notre tour, capables de tout l'effort, dût-on nous donner le titre d'Ingénieur architecte, mais ne laissons pas prendre notre place, ce qui pourrait bien se produire un jour" (43).

Les choix les plus spécifiquement architectoniques peuvent être ainsi renvoyés aux stratégies sociales. Ici, la raréfaction du décor architectural s'explique à partir des hypothèses que les théoriciens construisent pour imaginer le devenir économique et social de l'architecte. La mise en évidence de tels rapports est un objectif pour une histoire architectonique. Ils constituent quelques uns des éléments de la causalité qui préside à l'émergence des thèses architectoniques, des éléments qui se situent à la charnière entre l'intérieur du discours architectonique et son extérieur, des éléments qui sont sans doute, dans une société fondée sur des rapports marchands, déterminants en dernière analyse. Il reste à ne pas oublier qu'une même représentation du rôle social de l'architecture, et qu'un même engagement politique ou syndical, peuvent être rapportés à des architectoniques opposées. De même une même problématique architectonique peut déterminer des stratégies professionnelles contradictoires. Il convient de se garder des relations trop évidentes, des pièges de la causalité linéaire ou de la causalité expressive. Il faut rappeler la thèse de l'autonomie du discours architectonique parce que celle-ci est inscrite dans l'histoire de ce discours. Ne faut-il pas, pour qu'une architectonique parle des rapports de l'architecture avec l'économie, ou autre chose, que d'abord, elle dialogue ou se batte avec d'autres architectoniques : un traité, un article ne s'écrivent qu'à partir ou contre d'autres traités, d'autres articles. D'Alberti à Le Corbusier, la page de l'architectonographe n'est jamais blanche.

TEXTE 7 :

MOLINIER Emile "Le Castel Béranger" in Art et Décoration de 1899, tome V pp. 76-81.

ON éprouve véritablement une très grande gêne pour juger d'une façon équitable l'œuvre de M. Guimard. Si d'une part les principes artistiques que révèlent sa construction nous paraissent rien moins qu'acceptables en bloc, il n'en faut pas moins tenir compte de l'effort considérable que représente une construction dont on a cherché à créer tous les détails en se conformant à une formule unique, plutôt qu'à un style homogène et naturel.

En face de la maison de rapport que M. Guimard a voulu créer dans un style nouveau, — ce dont je ne lui ferai pas reproche, tout au contraire, bien qu'il soit bizarre de dénommer romantiquement *Castel* une maison qui n'a aucun rapport avec la signification de ce vocable, — on se sent pris d'inquiétude, quelques-uns mêmes disent de cauchemar. Je n'irai pas jusque-là, l'inquiétude me suffit. C'est qu'en réalité tout est factice dans cette création. Un style découle toujours d'un style antérieur dont il a modifié quelques formes et par suite l'expression; c'est de la sorte qu'on passe insensiblement à un style nouveau dont les premières manifestations sont à peine perceptibles, mais dont les développements, si touffus et si éloignés qu'ils soient du point de départ, conservent encore quelque chose de la manifestation artistique qui l'a engendrée. C'est à ce développement naturel du style que nous devons cette magnifique floraison de l'art français du XVII^e et du XVIII^e siècles; bien que très différent dans ses manifestations, il nous apparaît comme un tout homogène, dont toutes les déductions, dont tous les développements sont logiques et dont la généalogie est facile à reconstituer. De même dans une race : tous les individus de générations successives ne se ressemblent mathématiquement ni au physique

ni au moral : mais toutes les générations ont entre elles, procédant l'une de l'autre, certains traits communs et distinctifs. Si au milieu de générations de la race blanche le hasard vient interposer un individu d'une autre race, les différences nous choquent plus que ne nous frappent les similitudes. On sent, tout en ne pouvant pas toujours se l'expliquer clairement, qu'il y a eu rupture dans les chaînons qui relient les générations l'une à l'autre. On est en présence d'un individu qui ne procède historiquement de rien, qui peut avoir ses qualités, mais qui juxtaposé avec ses congénères prend tout de suite l'apparence d'un cas de tératologie.

Je ne voudrais pas pousser cette comparaison plus loin : continuée elle trahirait ma pensée, en ce sens qu'elle pourrait faire croire que je considère la création de M. Guimard comme monstrueuse. Ce n'est point ce que je veux dire et je m'explique. J'ai peut-être tort, mais ayant l'habitude de donner très franchement mon sentiment en ces matières, voici ce que je pense d'une façon générale de ce gros travail.

M. Guimard est un architecte de talent qui sait admirablement concilier les besoins de l'habitation moderne, c'est-à-dire la bonne distribution intérieure et le confortable, avec la construction économique d'une maison de rapport; c'est un talent dont on ne saurait trop le louer. A ces qualités, il a voulu joindre le mérite artistique, ce qui *a priori* n'est pas inconciliable; et exaspéré sans doute — il y a de quoi — par la banalité et, disons le mot, la bêtise de la plupart des maisons à loyers de Paris, il a cherché à donner à sa construction un aspect séduisant. Il est de ceux, et il faut l'en louer

sans réserves, qui pensent que l'art peut exister partout et en tout, même dans les choses les plus modestes; il a donc voulu créer tous les détails de décoration de son édifice, pour échapper au style banal.

C'est là que git la difficulté. Des styles, nos architectes en ont à revendre, mais de style personnel point. En d'autres termes ils construisent également bien — pour être poli — dans tous les styles, depuis la Renaissance jusqu'au Louis XVI, mais ils en sont encore à chercher le style caractéristique de la fin du XIX^e siècle. Le trouveront-ils? Je l'espère, je le crois même; mais il y a manière et manière de le chercher. En tout cas c'est d'un bon exemple que de voir les architectes prendre en main cette recherche et j'estime que c'est d'eux que doit procéder, pour être viable, toute réforme de ce genre. Non pas, à mon avis, qu'ils aient plus d'imagination artistique que ceux qui pratiquent les autres arts, mais parce qu'étant obligés, par des règles immuables de construction et de physique aussi, à respecter certains principes, ils nous épargneront bien des folies auxquelles se laisseraient entraîner des peintres, par exemple, qui dessinent mais ne construisent pas.

C'est en cédant à ce sentiment assez général de la nécessité d'un style nouveau, que M. Guimard a été amené à créer une œuvre qui pour être homogène, n'est pas irréprochable: non pas seulement, comme je le disais en commençant, parce que ce style étonne, mais parce que, par un grand nombre de points, il s'écarte trop de ce que nous sommes habitués à regarder. Qualité, me direz-vous; défaut aussi, répondrai-je. Sa construction produit un peu l'effet d'une œuvre d'une civilisation perdue qui renaîtrait tout à coup à la lumière.

Or, un style neuf, quoi qu'on en ait dit, ne se crée ni ne peut vivre de la sorte: sa création serait trop facile, puisqu'il suffirait de faire exactement le contraire de ses devanciers; mais la vie et le développement en seraient incertains parce qu'il n'aurait pas de racine: mauvaise condition pour vivre et prospérer.

On me répondra assurément qu'en adoptant d'un bout à l'autre d'une création artistique, telle qu'un édifice, un même principe, soit en architecture, soit en décoration, on parvient à faire un ensemble homogène. En principe cela est vrai, en pratique cela est faux. Oui, vous produisez de la sorte un style, mais ce style est à un style vivant ce qu'est l'automate à un

être en chair et en os. Il est si vrai qu'un style ne se peut créer de la sorte que même quand nous reprenons un style qui a vécu, nous ne pouvons que le copier servilement, le pasticher, non lui donner une vie et un développement naturels, parce qu'il est isolé d'un milieu dans lequel nous sommes incapables de revivre. Je considère qu'on a rendu un fort mauvais service aux artistes quand on leur a dit qu'il fal-

lait absolument chercher un style nouveau en s'isolant de ce qu'avaient fait leurs devanciers, en s'efforçant de faire quelque chose qui n'avait jamais été fait. C'est nier la logique historique de la succession des styles, se condamner à faire des choses étranges qui n'auront pas plus de suite qu'elles n'ont eu de commencement.

Le principe le plus saillant adopté par M. Guimard est l'abandon de la ligne droite, partout où elle n'est pas exigée par une nécessité de construction, et son remplacement par des lignes courbes, des paraboles. De même qu'il abandonne la ligne droite, il fuit le plus possible la symétrie. Si la couleur joue un très grand rôle dans la décoration, ce sont surtout des nuances très éteintes qu'il emploie. Enfin pour tout ce qui est accessoires de construction, il cherche à déterminer leur forme par l'usage auquel ils sont destinés. Ces principes n'ont rien de bien subversif au premier abord; et d'ailleurs, si, à ma connaissance, c'est la première fois qu'on les emploie à Paris pour une maison à loyer, il y a beau temps qu'en Belgique ou en Angleterre tout ou partie de ce programme a été appli-

qué. Il n'est pas même bien sûr que le point de départ de tout ce système ne soit pas un tantinet archéologique; mais je n'insisterai pas sur ce point. Appliqué avec une certaine discrétion à de petites constructions, à des cottages ou à des habitations d'été, ce parti pris offre un certain charme; mais encore y faut-il, dis-je, une certaine discrétion. Appliqué à la maison de rapport, même si on prend soin de varier à tous les étages les détails de décoration, il produit le plus fâcheux effet; et je ne sais si vraiment ce système n'arriverait pas, par une bien juste réaction, à réhabiliter les façades bourgeoisement niaises qui s'étaient dans nos rues. La complication fatigue toujours, et si cette com-

plication apparaissait successivement sur vingt ou trente façades d'immeubles se suivant, j'imagine qu'on éprouverait un violent mal de tête et qu'on demanderait à s'aller cacher au fond d'un désert pour fuir ce cauchemar.

Je sens bien que le plus difficile en architecture est d'être simple sans être froid : mais avec le mélange de la pierre, de la brique et du fer ne peut-on arriver à produire une variété suffisante, sans se croire obligé de faire des grilles de balcon d'un dessin très lourd et d'un goût douteux, sans se croire obligé d'accrocher aux murs extérieurs, sans rime ni raison, des hippocampes de ferraille ? Cette faune parasitaire est bien inutile en architecture, et je doute qu'on la puisse faire passer pour une décoration. Pourquoi chercher le bizarre ? De temps en temps cela passe ; mais le bizarre à jet continu devient inquiétant ; et il faut bien l'avouer, on le recherche un peu trop aujourd'hui. Serait-ce par impuissance ? Je n'ose me prononcer ; mais beaucoup de nos créations artistiques font l'effet d'un diner où il n'y aurait que des desserts.

La sculpture en grès cérame ou en pierre tient une large place dans la décoration du *Castel Béranger*, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur. Mais pour accommoder cette sculpture aux principes des lignes sinueuses de la décoration, on s'est cru obligé d'en arrondir tous les angles, de l'amollir, de lui retirer la fermeté qui doit être un des caractères de la sculpture ; tout est enveloppé dans une sorte de gangue qui noie les profils et l'expression. C'est une façon de styliser les motifs végétaux ou animaux qui servent de point de départ à la création de l'ornement : je ne dis pas le contraire ; mais j'aime mieux une stylisation plus écrite, plus ferme et qui permet au spectateur de reconnaître sans effort le type primordial. D'autant que cette absence de netteté dans les profils aboutit parfois à des résultats tels que la fontaine de la cour, création que je qualifierai franchement d'horrible ; et ces profils mous et effacés, hurlent avec la sécheresse des lignes sinueuses des ferrures dont on a fait, avec raison, un assez large usage dans la construction ; ces mêmes lignes se retrouvent dans les vitraux, de coloration discrète ; dès lors pourquoi ne pas dessiner aussi franchement les reliefs ?

Certains détails d'ornementation intérieure ne me satisfont nullement : les serrures, les verrous, les crémones, les boutons de sonnettes électriques, sous prétexte d'offrir à la main une prise commode, adoptent des profils uniformes qui loin d'inviter à y toucher, vous rendent défiant. Mais ce sont là des enfantillages dont le style se débarrasserait en vieillissant ; il est juste toutefois de les signaler, car s'il est juste de tenir compte, pour établir leur forme, de l'usage des objets, encore ne faudrait-il pas pousser les choses aussi loin.

M. Guimard nous donne un certain nombre de profils de meubles destinés à prendre place dans le *Castel Béranger*. Quelques uns ne sont pas nouveaux pour nous, ou du moins nous avons vu les analogues dans mainte exposition. De ces meubles, les uns pèchent par une trop grande simplicité (telle une toilette, planche 59), d'autres au contraire par leur complication. Mais ces derniers ont une indéniable qualité : ils sont en rapport, au point de vue du style, avec les principes qui régissent toute la décoration de l'édifice : ce ne sont que nervures, courbes et contre-courbes s'entremêlant ou s'insérant l'une dans l'autre. Si quelques-unes des formes ne sont pas jolies, du moins elles me semblent assez logiques. La note dominante de ce mobilier est la maigreur ; les angles, les bases s'engraissent quelque peu, de façon à former de véritables apophyses, qui font dire à quelques-uns que ces meubles ont l'air d'être construits avec des os. La remarque est assez juste. En réalité on a cherché surtout à faire naître les uns des autres les diffé-

rents membres du meuble, comme des tiges végétales naissent sur un tronc, et à donner par là un aspect vivant à une création artificielle. Ce n'est pas la première tentative faite dans ce sens, et les rocailleurs du XVIII^e siècle obéissaient au même sentiment, avec moins de maigreur, en France du moins, et plus de respect de la symétrie classique. Cette tendance à *animer* le meuble n'est donc pas nouvelle, pas plus que le style général employé par M. Guimard dans la construction du *Castel Béranger*.

Ce parti pris un peu bizarre est né hors de France, et s'il manifeste une tendance à s'acclimater chez nous, j'imagine qu'il y subira assez promptement des transformations profondes. Je ne vois, pour ma part, aucun inconvénient à ce que notre art décoratif moderne se renouvelle par des emprunts faits à l'art étranger, si cet art étranger est né viable : ce ne serait, à tout prendre, que la continuation d'une vieille tragédie fran-

çaise ; mais encore faut-il que cet art soit adapté par l'artiste qui lui fait ces emprunts à nos habitudes, modifié de manière à devenir français. C'est une condition essentielle à son développement.

Malheureusement les tendances artistiques que nous révèle cette construction offrent un tel contraste avec ce qui s'est toujours fait chez nous, apparaissent comme un fait si isolé, qu'on peut craindre qu'elles n'y prennent point racine pour y vivre de leur vie propre. Dès lors, elles seraient réduites à donner naissance peut-être à trois ou quatre œuvres plus ou moins fantaisistes, puis s'éteindraient et se démoderaient, ne laissant que le souvenir d'une louable tentative avortée. On a d'autant plus lieu de le craindre que jusqu'ici toutes les importations d'art étranger en France procédaient, au fond, d'une source commune ; nos artistes avaient donc peu de chose à faire pour les accommoder à leur goût personnel, et avaient vite fait de leur faire subir les redressements ou les nouvelles déformations nécessaires pour les faire accepter par leurs compatriotes. Mais est-il bien certain que cet art nouveau ait des racines bien profondes, même dans son pays d'origine ? on peut se le demander. Il est bien probable que ce ne sont là que des fantaisies éphémères d'artistes en

quête d'un style nouveau, dont la création, engendrée surtout par horreur du pastiche de l'ancien, peut être considérée comme un accident. Je doute beaucoup de la durée et du succès d'un style qui ne se déduit pas logiquement du style précédemment adopté. Ou bien il faudrait admettre que les lois de l'évolution historique, en art comme en autre chose, sont bien hypothétiques.

Un mot, en terminant : On a publié dans cette revue même nombre de compositions d'un artiste belge de très grand talent ; j'ai nommé Horta. Si le lecteur veut bien comparer le style de Horta et le style des compositions de M. Guimard, il se convaincra rapidement que l'un sort de l'autre et l'exagère sans en comprendre l'esprit, et je ne pense pas que M. Guimard renie le moins du monde cette origine. Sans nier le mérite de Horta, il y avait peut-être mieux à faire, pour un artiste français, que d'aller chercher ses inspirations en Belgique. Nous eussions préféré assister à une tentative, fût-elle incomplète de résurrection du vieux style français. E. MOLINIER.

COMMENTAIRE 5 - La critique de l'Art nouveau

Emile Molinier, historien d'art, était sans doute lorsqu'il a écrit cet article au plein milieu d'une entreprise de longue haleine, une histoire générale des arts appliqués à l'industrie du V^e au XVIII^e siècles. Mais son propos un peu embarrassé est peut-être moins important que le seul fait qu'il ait été publié dans la revue *Art et Décoration*. Au début de l'année le comité de rédaction composé de Vaudremer, Grasset, Jean-Paul Laurens, Cazin, Luc-Olivier Merson, Frémiet, Roty et Lucien Magne s'est vu renforcé par l'arrivée de Léonce Bénédict et de Roger Marx. Ce comité de rédaction ne semble pas spécialement rétif à la nouveauté. D'ailleurs Molinier confesse son embarras. L'objectif de la nouveauté lui agrée mais ne l'aveugle pas sur le caractère factice de l'architecture du Castel Béranger. Il reproche à Guimard d'avoir bousculé le processus historique qui lentement, "insensiblement" dit-il, mène des acquits anciens, à la nouveauté. Cette idée de la généalogie, un peu trop caressée, le conduit à des considérations d'un racisme indéniable que viendra compléter, à la fin de l'article, un nationalisme tout aussi pointilleux. La tradition, le racisme, le nationalisme, trois termes qui accompagnent habituellement la critique frileuse devant la modernité. Mais, ce serait une erreur que de s'arrêter là et de ne pas interroger ce propos dans ses dimensions architectoniques.

Si l'on fait le compte des qualités que Molinier accorde à Guimard et à son oeuvre on voit se définir une position moderniste. Il crédite l'architecte du Castel Béranger, d'un sens du confort et de la distribution favorable à la construction économique d'une maison de rapport, il loue son intention de mettre de l'art partout et dans tout comme le procamaient les partisans de l'art social, et d'inventer un style nouveau s'opposant à la banalité des pastiches, de la Renaissance au Louis XVI. Cependant Molinier ne parvient pas à le suivre lorsque son originalité fait éclater toute référence à la tradition. Mais de quelle tradition est-il question ? Lorsqu'il regrette de ne pas le voir ressusciter le vieux style français, n'est-ce pas au gothique qu'il pense ? La dénonciation, discrète il est vrai, du pastiche des styles du XV^e au XVI^e siècles confirmerait cette hypothèse. Il porte à son débit la complication des formes, l'abandon de la ligne droite, la recherche du bizarre, une trop grande abondance décorative - la pierre, la brique et le fer devraient suffire - et enfin un traitement trop mou de la modénature qui en fait une gangue enrobant la forme. L'article que Gustave Soulier, le secrétaire de rédaction, a consacré à Henri Sauvage, dans les pages précédant la critique du Castel Béranger, souligne des qualités en exacte opposition avec les défauts de Guimard : "Il faut louer M. Sauvage de ce qu'il sait rester modéré dans ses recherches les plus neuves, et de ce que, tout en ne se cantonnant pas dans les procédés déjà acquis, il entend maintenir un lien traditionnel entre les productions de notre époque et les formes légitimes de notre art passé, celle où nous reconnaissons le caractère uniforme et décisif d'un style. Il est aisé, je crois de rapprocher les meubles de M. Sauvage de la conception générale du mobilier au XVIII^e siècle; mais l'artiste reprend la tradition pour la moderniser, et c'est dans un esprit très différent, avec un tout autre système d'interprétation, que M. Sauvage envisage les courbes et les volutes. Rappelons qu'il

est d'abord guidé par le souci architectural, et qu'il veut assurer à son ouvrage les conditions d'équilibre, de durée, de solidité. C'est l'étude de la construction qui tient dans ses meubles la place capitale; et c'est pourquoi M. Sauvage s'élève avec force contre les meubles anglais du "modern style" que l'on s'efforce, à la faveur de la mode, de répandre chez nous et de nous faire prendre pour le type nécessaire du mobilier nouveau" (44).

Dans ces entreprises critiques délicates et quelque peu forcées dont Sauvage ressort avec tous les honneurs et Guimard en mauvais état, la bataille pour un art national emporte peut être un peu vite les arguments. La courbe chez le premier a toutes les grâces devant les "caisses" anglaises alors que, chez le second, elle est d'autant plus outrageusement compliquée qu'elle se souvient de Horta. Mais il faut reconnaître que, malgré cette mauvaise foi évidente et ce parti pris nationaliste, se cherche là une voie pour sortir de l'art nouveau. La simplicité et le sens de la construction en seraient deux des points.

Art et Décoration poursuivra dans cette direction. En 1910, à propos de la décoration intérieure de la villa du directeur d'une maison de champagne de Reims, Prudent écrit, parlant de Louis Sorel : "Et ce style est bien personnel et moderne, fait de logique, de raison et de goût, en quoi il se différencie du Modern-Style" (45).

Le mois suivant, Verneuil rédigeant un article sur le Salon d'Automne opposera les meubles de Vallin à ceux de Majorelle. Pour le premier il écrit : "Quel amour du bois ! mais quel amour mal compris ! Ses meubles ne sont qu'avancées, bras, contreforts ! Tout y est tourmenté, sans aucun repos pour l'oeil ahuri par cette profusion illogique coûteuse et sans beauté" (46). Quant au second, il a droit à un véritable coup de chapeau. Verneuil confie : "J'avoue en toute sincérité avoir goûté médiocrement jusqu'ici les oeuvres de M. Majorelle. Ses meubles lourds, surchargés, et desquels naissaient des épanouissements floraux montrueux, en bois ou en bronze, inutiles, hors d'échelle, d'un aspect inquiétant et désagréable, présentaient souvent les caractéristiques les plus fâcheuses de l'école de Nancy, si peu simple et si peu logique. Et voilà que cette année je trouve cet artiste tout assagi, atteignant, dans son bureau, à la belle tenue d'un ensemble très étudié et parfaitement réalisé. Les proportions générales sont heureuses; les lignes calmes, sobres, mais sans pauvreté ni froideur" (47). Et il ajoutera "M. Majorelle montre cette année à l'Ecole de Nancy une voie à suivre, extrêmement intéressante" (48).

Dès son premier numéro la revue L'Art décoratif se lance dans le combat moderniste. Ce numéro qui paraît en octobre 1898 est presque entièrement consacré à Henry Van de Velde et annonce : "Le temps est venu où nul (...) ne pourra plus, à peine de déclin, se renfermer dans les imitations de l'ancien ou les niaiseries d'un faux art détestable" (49). Si la revue publie quelques articles sur l'architecture de Xavier Schoellkopf, elle suit avec une attention particulière l'oeuvre de Charles Plumet et de Tony Selmersheim. Camille Gardelle écrit, après avoir noté que Plumet n'est pas passé par l'école des Beaux-Arts mais par l'enseignement d'Eugène Train à l'école des Arts décoratifs et par celui des Entretiens de Viollet-le-Duc, : "L'art de Plumet est bien français car il est fait de clarté et de logique; il est bien moderne, car on n'y sent pas de réminiscence du passé" (50).

En octobre 1899, pour son premier anniversaire, la revue publie des "réflexions" de Fernand Weyl qui constate que "l'art décoratif renaît" mais qui se livre à une critique du "style nouille", de la rapidité d'exécution, de l'irrespect des matériaux, des "coulés" hasardeux en poterie et qui finit par un appel à la rigueur et à l'autorité : "Il serait temps qu'une voix plus autorisée s'élevât pour faire justice de critiques qui battent la grosse caisse devant eux et au public de "snobs" qui les acclame" (51).

En 1904, L'Art décoratif fait paraître un article de Robert de Souza qui ne disserte sur la notion de silhouette que pour construire une critique du pittoresque. L'auteur de Nice, capitale d'hiver écrit : "L'architecte peut être dans l'obligation et il peut même convenir esthétiquement, de préférer le bon petit cube mansardé de la villa de Bois-Colombes à tous les décrochez-moi-ça des encorbellements et des faitages japonais-gothiques" (52).

Bien sûr ces articles n'empêcheront pas Jean Lahor d'insister sur le pittoresque du toit irrégulier du cottage construit par Bliaut, architecte du Musée Social, à l'Exposition d'économie sociale et d'hygiène organisée en 1905 au Grand Palais par Le Journal (53). Mais ce médecin-poète, qui milite dans le mouvement régionaliste pour un art populaire, écrivait l'année précédente dans un ouvrage consacré aux habitations à bon marché : "De la sorte, avec l'intention de créer un art nouveau, qui, à bon marché, puisse convenir au plus grand nombre, nous revenons nécessairement à la simplicité dans la forme et la décoration" (54).

Dans la première décennie se constitue donc une critique de l'Art nouveau qui, au nom de la logique, de l'économique, de la technique, condamne sa volubilité décorative, son irrespect pour les matériaux, son goût du bizarre. Cette critique deviendra un chapitre obligé de tous les essais sur l'art décoratif qui paraîtront avant, pendant et après l'Exposition de 1925. Il est intéressant de noter que Le Corbusier qui aiguise alors, jusqu'à la plus grande acuité théorique, son anti-décorativisme, se penche toujours avec une grande affection sur l'Art nouveau. Est-ce seulement dû à son histoire personnelle, au souvenir de l'enseignement de Charles L'Eplattenier ? Raymond Fischer est resté lui aussi, malgré ses travaux du plus strict "nudisme", un admirateur de Guimard chez qui il avait travaillé. L'anti-fonctionnalisme n'est-il pas ici aussi important que l'autobiographie ?

Il faudra revenir sur ces textes écrits et publiés à l'occasion de l'Exposition afin d'analyser leur point de vue sur l'Art nouveau. Celui-ci peut être un révélateur très efficace.

TEXTES 8 et 9 :

JACQUES G.-M. "Du compliqué au simple" et "Les limites du décor" in *L'Art décoratif* de novembre 1899 et de janvier 1900, tome III pp. 53-57 et pp. 141-144.

DU COMPLIQUÉ AU SIMPLE

Il me paraît difficile de ne pas convenir — sans être anglomane pour cela — que l'Angleterre garde jusqu'ici le rang qu'elle a pris depuis vingt ans à la tête des nations, au point de vue de l'introduction du goût dans la demeure et tout ce qui y entre. Je n'entends point par là que chaque objet, pris isolément, vaille toujours mieux en Angleterre qu'en France, en Allemagne ou ailleurs. Mais si c'est l'ensemble de la demeure qu'on considère, ou bien encore, si l'on fait dans chaque pays le dénombrement des maisons où l'on respire l'atmosphère dans laquelle un homme de goût se sent à l'aise, c'est au premier que revient la palme.

Voici donc un peuple réputé longtemps inférieur dans les arts et tout ce qui touche au goût, et qui, subitement, passe en tête et prend les autres à sa remorque. Le prêche des apôtres qui se sont rencontrés dans son sein, des Ruskin, des Morris, suffit-il à rendre compte d'un phénomène si rare? Non, sans doute. Alors?

Alors, ce phénomène doit être le résultat de causes complexes. Lesquelles, je n'en sais rien et laisse à de plus savants le soin de les rechercher, si cela les amuse. Pourtant, il m'en apparaît une, dont il peut être intéressant de dire un mot.

C'est le goût naturel des Anglais pour la simplicité. Comment ce trait de caractère les a servis en cette circonstance, je le sens plutôt que je ne pourrais l'expliquer. L'explication sortira d'ailleurs peut-être en partie de ce qui suit. En tous cas, il est clair que la simplicité préserve de beaucoup de fautes: où l'on ne met rien que le strict nécessaire, on peut ne pas faire montre de bon goût, mais on est certain de ne pas tomber dans le mauvais. C'est déjà une raison qui, pour être moins profonde qu'une page du troisième *Faust*, ne manque pas de valeur.

En remontant l'histoire, on voit la plus grande beauté coïncider constamment avec la plus grande simplicité. Chez les Grecs, l'harmonieuse majesté des temples doriques ne fut jamais égalée par les monuments d'ordre ionique ou corinthien. Au moyen-âge, le recueillement ressenti devant les cathédrales des douzième et treizième siècle se perd à mesure que le gothique approche du flamboyant. Partout, à

mesure que l'ornement usurpe le rôle principal dans l'édifice, la beauté s'émiette, l'intérêt s'éloigne de la masse pour s'éparpiller sur les unités de détail, l'impression profonde née de l'ensemble s'affaiblit et meurt. L'homme ému devant le simple fait place aux curiosités du connaisseur, derrière lequel on entrevoit vaguement la silhouette de l'amateur de bric à brac.

Ne faut-il pas conclure de là que la beauté dépend non-seulement de causes qualitatives — si j'ose employer ce galimatias pédantesque — mais de rapports quantitatifs, encore mal définis, entre le principal et le subordonné, la substance de l'objet et ce qu'on y ajoute? Je crois fermement, pour ma part, que tout effort artistique est condamné d'avance à la stérilité, s'il ne prend cette observation pour l'un de ses points d'appui; et les exemples ne manqueraient pas pour défendre cette idée, si je pouvais m'y arrêter.

Pour revenir aux Anglais, il se trouve que dans leur goût inné pour le simple et le naturel, ils ont satisfait à cette loi, consciemment ou inconsciemment. Tout leur enthousiasme pour les belles œuvres de l'art domestique, répandues à flots par les artisans surgis, comme par enchantement, des prédications de Morris, ne leur a pas fait oublier que le décor n'est en définitive, que l'accessoire. Quelle que soit l'importance du rôle des éléments décoratifs dans leurs demeures, il est toujours subordonné, bien plus, il s'efface presque devant la suprématie de l'élément architectonique. Considérez, dans un intérieur anglais, le hall avec son escalier, la salle à manger, le drawing-room: l'impression naît avant tout du plan, de la construction, des dispositions architecturales. Chaque unité du plan, les ouvertures, la cheminée, un enfoncement, est un centre d'intérêt par lui-même, uniquement par le caractère architectural de son ordonnancement (j'entends, pour qu'il n'y ait pas de méprise sur ce terme, par les relations métriques des éléments qui le constituent) et sans la moindre intervention d'éléments décoratifs, c'est à dire factices. C'est de la construction pure et simple, mais par quels excellents géomètres! Portes, fenêtres, cheminée, lambris se tiennent en un seul ensemble, coordonnés dans des rapports harmonieux; les surfaces sont distribuées attentivement, leurs grandeurs réglées en vue des fonctions et des effets demandés à chacune. L'architecte tire

un parti si intelligent, si complet des moyens simples à sa disposition dans les limites de sa tâche de constructeur. que, celle-ci terminée, il ne reste pour la décoration, réduite à la portion congrue. que juste les points qu'il faut pour que le décor vienne animer cet ensemble, comme une fleur posée dans un beau vase.

Lorsqu'on attribue à Morris et à ses amis seuls la transformation du goût anglais, comme on a l'habitude de le faire, on méconnaît injustement l'importance de la part des architectes à cette œuvre. En s'appliquant, beaucoup plus que les nôtres, à l'étude de l'intérieur, les architectes anglais ont donné à leurs compatriotes les moyens de faire le *juste et raisonnable* emploi des matériaux artistiques créés par les artisans que Morris a fait surgir.

D'autre part, l'importance que les Anglais accordent — avec raison — à ce qu'ils ont nommé la « sanitation », la science sanitaire. agit dans le même sens que leur sobriété de goûts pour réduire au minimum les inutilités décoratives dans leurs maisons, et les porter à rechercher en tout, dans celles-ci, le solide, le durable, le propre, le réellement confortable au clinquant.

Il y a donc toutes sortes de raisons de trouver que le goût des Anglais pour la simplicité a d'heureux résultats. Cela convenu, je pense tout le premier que nous faisons bien de ne pas vouloir les copier. Nous avons notre tempérament, d'autres goûts, et ce sont ceux-ci que nous devons consulter. Mais nous pourrions du moins canaliser notre penchant à tout enjoliver, le diriger avec plus de discernement que nous ne faisons, mieux choisir les occasions de l'exercer. Il n'est pas indispensable au bonheur que tous les objets autour de nous, chaque décimètre des surfaces sur lesquelles nos yeux tombent soient « artistiques » c'est-à-dire, dans l'acception vulgaire, ornés d'images bonnes ou mauvaises de fleurs, de fruits, de femmes ou de tire-bouchons. La vie est possible, elle peut même être belle sans cela. Chaque chose à sa place, une place pour chaque chose, et surtout, *modus in rebus!* Aimons les belles choses, mais fuyons le fatras artistique, de même que nous fuyons le fatras scientifique, le fatras philosophique. C'est aussi dans notre caractère, cela.

En France, la transformation du goût commence à peine, et n'a pas l'air de vouloir marcher vite. C'est peut-être autant un bien qu'un mal. Notre routine, qui nous laisse souvent en arrière du progrès, est cette fois un préservatif contre les insanités qu'on voit surgir à droite et à gauche sous prétexte de rénovation de l'art. D'ailleurs, la tâche n'est pas seulement de trouver ce qui n'existe pas encore, elle consiste d'abord à éliminer ce qui est de trop dans l'existant. Pour parler un langage concret, le goût, et même la raison, peuvent-ils approuver qu'on réunisse, qu'on entasse dans un même intérieur des éléments qui tous, sans exception, depuis les murs et le

plafond jusqu'au dernier bibelot, disparaissent sous une formule décorative à peu près uniforme, ne conservant ainsi plus de forme à eux, plus de caractère à eux, plus rien qui distingue essentiellement leur mode d'effet sur nous de celui de l'objet voisin? Qu'est-ce que les grands artistes inconnus, auteurs des temples doriques dont je parlais tout-à-l'heure, ces Grecs dont nous sommes fiers de réclamer la succession penseraient de cela, s'ils pouvaient revenir pour un jour en ce monde?

Les formules purement décoratives, quelles qu'elles soient, les bonnes comme les mauvaises, engendrent vite la lassitude par leur répétition; répétition inévitable parce que les imaginations assez puissantes pour en créer de nouvelles n'apparaissent que de loin en loin. Le chapiteau corinthien — je reprends cet exemple — est incontestablement une belle formule décorative; mais de le voir sur la façade de chaque édifice, de chaque maison, cent fois en un quart d'heure, on en a la nausée. Le chapiteau dorique, qui n'a pas de décor, ne fatigue pas ainsi. Vous pouvez vous promener indéfiniment entre deux colonnades de cet ordre sans que votre œil s'en ennue autrement.

Il n'y a qu'une chose qui ne lasse jamais, c'est le simple, parce que le vrai n'est jamais que dans le simple. Dans peu d'années, les nouvelles formules décoratives paraîtront aussi fastidieuses que celles d'antan, si nous les prodiguons à tort et à travers, si nous en affublons indistinctement toutes choses avec lesquelles elles n'ont aucun rapport.

Le premier pas vers un art domestique moderne doit être d'établir plus nettement le caractère de ceux des éléments de nos intérieurs qui sont d'ordre purement constructif; de débarrasser des superfluités d'une soi-disant décoration à contre-sens, d'en raffermir les formes émasculées par la trop tyrannique domination du style Louis XV. Les lignes de ce style sont d'origine orientale, dit-on: c'est-à-dire qu'elles représentent les instincts, et peut-être les nécessités matérielles de races bien différentes de la nôtre. Je ne vois pas du tout que le Louis XV soit, dans le passé, le style français par excellence, comme on le prétend souvent; il m'apparaît au contraire comme une exception presque inexplicable, une anomalie dans l'enchaînement de nos styles qui tous, depuis Clovis jusqu'à Napoléon, sauf cette seule exception, ont toujours eu pour base la ligne droite. Dans le gothique aussi bien que dans le roman et dans le néo-romain, tout support est rectiligne. En tous cas, si l'on veut partir du Louis XV pour rechercher de nouvelles formes, il faut en régénérer les lignes par une transformation profonde; ce n'est qu'à cette condition qu'elles peuvent entrer dans la construction.

Ici, bien qu'en commençant cet article, je ne me fusse point proposé d'entretenir le lecteur de personnalités, je ne peux n'empêcher

de citer le nom d'un homme qui fait, selon moi, l'œuvre artistique la plus nécessaire à la France en ce moment, parce que cette œuvre répond exactement au programme que je viens d'exposer: celui de M. Ch. Plumet. De quelle façon qu'on apprécie le degré du bonheur avec lequel il accomplit chaque point de cette tâche, il revient en tous cas à M. Plumet l'honneur — et ce n'en est pas un mince — d'orienter le premier le goût français vers l'avenir dans une voie de logique et de raison, en restant dans les traditions nationales. Dans un article précédent de cette revue, j'écrivais cette phrase: «Peu d'artistes ont de l'art domestique une conception si juste que MM. Plumet et Tony Selmersheim; *la dose de décoration sculpturale et picturale convenant à un intérieur, et à chacun des objets qui le composent* est réglée par eux avec la sûreté du chimiste pesant les ingrédients d'un mélange sur la balance de précision.» Qu'on me permette de la répéter ici, parce qu'elle précise un des grands mérites de l'œuvre de ces artistes, et fixe le point d'intérêt général sur lequel je voudrais appeler très particulièrement l'attention.

Quelle que soit la valeur — et elle est grande — des travaux des artistes qui se sont tournés depuis quelques années vers l'art décoratif, ces travaux resteront à l'état d'unités isolées et n'auront pas de résultat général aussi longtemps que les architectes n'auront pas établi chez nous — comme ils l'ont fait en Angleterre — le cadre dans lequel ces travaux doivent trouver leur *juste et raisonnable* place. Qu'on fasse des étoffes, des papiers peints, des meubles, des vitraux, des bronzes intéressants, parfait; mais avant tout, qu'on prépare le milieu dont ces belles choses ne sont que les accessoires; accessoires nécessaires, mais inutilisables en bonnes conditions autrement. Notre architecture d'intérieurs a besoin d'être réformée autant que celle des façades.

Il n'est certes pas facile aux architectes de changer les déplorables habitudes existantes, de briser la routine des modèles commerciaux, et, s'il s'agit de maisons de rapport, de convaincre leurs clients qu'il n'en coûte pas plus de construire des intérieurs décents que hideux, et que les locataires ne manqueront pas plus aux bonnes installations qu'aux mauvaises. C'est même, chez nous, une des tâches les plus difficiles qui se puissent imaginer. Mais il le faut; autrement, ce ne serait guère la peine de parler d'art moderne.

LES LIMITES DU DÉCOR

On n'insistera jamais assez pour faire prévaloir des idées plus justes que celles qui courent aujourd'hui sur ce qu'il faut entendre par l'art dans les objets. Il existe sur ces mots un malentendu qu'il faut dissiper, car tant qu'il subsistera, le relèvement du goût des masses, l'amélioration des produits de l'industrie; et l'espoir de cet art pour le grand nombre; origine des tentatives modernes de réforme artistique, resteront à l'état de mots.

Ce malentendu, c'est la confusion de l'art dans l'objet avec le *décor de l'objet*. Dans la croyance populaire, et même dans les idées — ou plutôt les instincts — de beaucoup d'artistes, l'art dans l'objet, c'est le décor de l'objet. Comme les artistes s'appliquent à peu près exclusivement, jusqu'ici, à des œuvres d'exception, dans lesquelles le décor joue un rôle devant lequel tout le reste s'efface, la vue de ces œuvres, sans le contrepoids de celle de beaux objets d'un genre moins ouvragé, fortifie dans la masse l'erreur que l'art consiste uniquement à décorer l'objet; qu'un objet n'a le caractère artistique qu'à la condition d'être décoré; qu'en un mot, où le décor n'existe pas, l'art n'existe pas.

Voilà le mal à combattre.

Les comparaisons sont vieux jeu, et j'hésite à dire que placer la beauté de l'objet dans le décor seul, c'est prétendre qu'une femme n'est belle que parée d'une riche toilette. Rien ne serait pourtant plus exact; et la comparaison continuerait d'être juste, si j'ajoutais que notre manière d'entendre le décor, en couvrant indistinctement tous les objets, fait penser à la toilette d'une femme dont la jupe serait chamarree des mêmes ornements que ses bijoux. Se représente-t-on cette toilette?

Pour apprécier l'importance que le décor doit, ou ne doit pas prendre dans chaque sorte d'objets, on ne devrait jamais oublier d'abord que l'objet fait partie d'un ensemble — c'est à dire, pour ceux dont nous nous occupons ici, d'un intérieur — et que la valeur d'un grand nombre des objets qui composent cet ensemble est plutôt relative qu'absolue, qu'ils ne doivent pas valoir tant par eux-mêmes que par la part qu'ils prennent à l'effet général; ensuite, que l'effet de chaque détail dépend plus de la manière, des circonstances et de la place dans lesquelles il est présenté que de lui-même. Un artiste, non des moindres, chargé de décorer et de meubler le cabinet d'un client grand chasseur, crut bon de terminer les montants des fauteuils par des têtes de bouledogues, fort bien sculptées d'ailleurs. C'était, dans ses idées, mettre l'intérieur en rapport avec les goûts du maître de la maison. J'ai vu la pièce,

et peux assurer que les bouledogues n'y ajoutaient rien de plus que n'eussent fait de vulgaires boules dépolies par n'importe quelles bosses! Notre artiste eût mieux fait de garder ses talents pour quelque bibelot de circonstance, sur lequel les toutous pouvaient devenir piquants.

Un bel exemple de tact dans l'emploi du décor est donné par Alexandre Charpentier, le sculpteur, dans les meubles de la chambre à coucher de la princesse de C... , que l'*Art Décoratif* reproduit justement dans ce numéro. Le seul fait de s'être adressé, pour composer cette chambre, à deux artistes du renom d'Alexandre Charpentier et de Félix Aubert indique suffisamment qu'on voulait une œuvre de premier ordre en son genre. Le premier pouvait sculpter un petit chef d'œuvre à chaque coin des meubles. Il s'est contenté de poser — et si discrètement! — une toute mignonne guirlande de boutons de rose le long des principaux longerons de meubles de formes simples, relevés par le plus sobre des modelés. Dans cet effacement volontaire du sculpteur devant son collaborateur auquel il remet le soin de «tirer l'œil» par la décoration murale, le chaotement des étoffes des sièges, le gai ramage des tentures, des tapis, il y a plus de science que dans l'étalage que d'autres n'eussent pas manqué de faire de leur fécondité.

La salle à manger de la même maison, composée par les mêmes artistes, est un modèle presque parfait de bonne entente du décor. La décoration murale d'Aubert, faite dans des tons mats et riches à la fois sur un dessin véritablement magistral, est comprise entre une large et brillante frise où les fruits de pommiers en espalier se jouent dans les caprices d'un feuillage touffu, et, en bas, une bordure de carreaux de faïence où les pommes reviennent par grappes de deux. Cette décoration superbe et les vitraux de la double fenêtre, où les fleurs de soleil s'épanouissent sur leurs tiges droites dans un flamboiement de couleurs, servent de cadre à deux grands meubles de Charpentier en bois de cerisier, le buffet et la crédence, qui se dressent aux deux bouts de la salle avec la table et les chaises entre les deux. On ne saurait trouver de formes plus noblement simples et fortes, de proportions plus harmonieuses, de modelé plus riche dans sa sobriété que ceux de ces meubles. En un seul point le tact de Charpentier s'est trouvé en défaut, lorsqu'aux supports du corps supérieur du buffet, il a marié des branches de cerisier admirablement sculptées, mais dont les tortuosités jettent un trouble dans la vision tranquille de ce pur ensemble de lignes régulières. Un point faible, un seul, s'est introduit dans cette belle composition des deux artistes, l'une des plus parfaites qu'aie produit jusqu'ici l'art domestique français, selon moi; et cela, parce que la juste limite du décor a été dépassée en ce point.

S'il n'était dangereux de vouloir établir des règles dans l'art, c'est à dire dans celui de tous les domaines qui en admet le moins, on pourrait dire qu'en général l'importance du décor doit être en raison inverse de l'utilité des objets, de l'activité de leur intervention dans nos besoins matériels. De la statuette qui se dresse sur la sellette à la table sur laquelle on écrit, il y a tous les degrés du sentiment

que les objets peuvent éveiller en nous, auxquels doivent correspondre tous les degrés de la décoration. Une potiche en céramique, un bibelot en métal, qui ne sont là que pour intéresser l'esprit, ont un but voisin de celui de l'art pur; sur eux, le décor est forcé; il n'est pas l'accessoire, il est le principal; sans lui, il n'y a plus rien — si ce n'est, dans de rares cas, la caresse de l'œil par une matière exceptionnellement variée, par exemple les grès. Sur le vase dans lequel la maîtresse de la maison entretient avec amour ses fleurs préférées, il est déjà moins nécessaire; ce sont les fleurs, non lui, qui doivent parler à l'âme. On s'accommode assez bien de marqueteries sur un guéridon, qui ne sert guère, le plus souvent, qu'à combler un vide. Mais sur les meubles, auxquels l'idée des actes essentiels de notre vie s'associe intimement, sur la table et le fauteuil de travail, la bibliothèque, le buffet, le lit, les mêmes fantaisies sont toujours inutiles, et le plus souvent choquantes pour l'esprit délicat.

Encore une fois, je ne prétends pas formuler une règle. Je reconnais le premier qu'on peut indiquer de suite des cas où ce qui vient d'être dit serait trop rigoureux si l'on voulait l'appliquer à la lettre. En matière de beauté, il n'y a pas de principes absolus; il y a seulement des vérités relatives dictées par la raison, et dont ce sens intime du trop et du trop peu, de ce qui est à sa place et de ce qui ne l'est pas, que nous appelons *le goût*, sait seul révéler la mesure. Tout artiste, toute école qui entreprend de redresser une erreur tombe fatalement dans une autre erreur en voulant être inflexible dans la logique, ou, plus exactement, dans l'apparence de la logique. Les exemples ne manquent pas de nos jours pour confirmer ceci.

Indispensable aux grandes surfaces inertes d'un intérieur, le décor l'est d'autant moins, sur les objets, que l'idée de leurs fonctions se lie plus étroitement à leur vue. Le sentiment même de la part active que les plus importants prennent à notre existence leur communique en quelque sorte une vie qui suffit à les rendre parlants, et rend inutile tout artifice pour nous intéresser à eux. En même temps, mieux est déterminée la fonction de l'objet, plus elle se précise en une forme à lui propre: l'objet possède la beauté géométrique, celle que la nature a mise dans toutes ses œuvres, depuis le cristal jusqu'à la

montagne, depuis la cellule jusqu'à la fleur, et dont l'homme, depuis les premiers âges, guidé par l'instinct avant de l'être par la science, a fait la loi primordiale des siennes. Que ceux dont les yeux n'éprouvent aucune satisfaction en face d'une simple table justement proportionnée en toutes ses parties, dans l'épaisseur et la saillie de la tablette, dans la hauteur de la ceinture, dans la section des pieds, puissants à la racine, amincis vers le sol, que ceux-là ne se mêlent point de juger la beauté; l'instinct du beau n'est pas en eux. C'est chez ces âmes-là que *la Mascotte* surpasse la neuvième symphonie, la façade de music-hall Notre-Dame, et les minauderies des sisters Barrison la sublimité de Phryné. Derrière tout ce qui nous touche par une beauté pure, il y a ce qu'Euclide et Pythagore ont lu dans l'apparent chaos. L'essence de la beauté de tout ce que nos yeux voient pénètre l'humble ouvrage que parait cette table.

Je me résume. Le décor nécessaire dans l'intérieur, c'est celui des surfaces inertes et des inutilités qui ne sont là que pour divertir notre esprit, pour distraire nos yeux de la calme beauté des lignes géométriques sous lesquelles apparaissent les choses nécessaires. Celles-ci se suffisent à elles-mêmes, sont décoratives par le seul fait de leur nécessité et des formes issues de cette nécessité; sur elles, le décor, s'il existe, ne peut être que l'accessoire, et ses prétentions doivent s'enfermer dans des bornes modestes.

D'où cette conséquence pratique, immédiatement utilisable si l'on voulait, qu'il est beaucoup plus facile de composer irréprochablement un intérieur modeste qu'un intérieur luxueux, *même avec les moyens très-imparfaits actuellement à la disposition de chacun*. Il commence, en effet, à ne pas manquer de matériaux pour la décoration des surfaces. On trouve sans trop de difficulté des étoffes, des papiers, des frises, des tapis agréablement ou tout au moins passablement dessinés et colorés, à des prix accessibles à la moyenne et même à la petite bourgeoisie. Avec rien qu'un peu (très-peu!) d'esprit inventif et de goût, tous ceux qui veulent se composer un intérieur aimable peuvent trouver mille ressources pour sortir de la banale ordonnance des murs, du fâcheux papier peint collé de haut en bas, imposant aux yeux l'inexorable obsession de son dessin de quelle que manière qu'ils se tournent; de ce papier peint, cauchemar encore plus que décor. Les meubles les plus simples du commerce (ce sont les seuls passables) et quelques jolis bibelots entre quatre murs bien divisés et rendus intéressants à la bonne place, et le problème est résolu. Ce n'est pas sur les meubles qu'il faut faire porter les largesses; ne leur demandez que la bonne exécution; c'est sur le décor mural, (qui n'est lui-même pas bien coûteux si l'on sait s'y prendre), sur les tapis, les étoffes et les objets accessoires. Qu'on excuse ces conseils terre à terre, toute une classe de personnes peut y trouver profit: celle où se rencontrent ces aspirations pas très-bien définies, mais sincères vers quelque chose

de mieux que l'existant, ces bonnes volontés qui ne demandent qu'à «marcher», et qu'on décourage à plaisir en leur montrant, sous prétexte d'art moderne, des extravagances quand c'est de raisonnable qu'elles ont soif, et des bibelots de cent francs où des objets de cent sous bien compris feraient l'affaire. C'est à ceux-là que ces lignes s'adressent.

Plus le rang social veut de luxe, plus la difficulté grandit. Le petit bourgeois trouvera le moyen de s'arranger quelque chose de propre s'il n'est pas dévoré d'un sot besoin d'ostentation; mais l'homme de 30 000 francs de revenu (parlons américain, puisque le mot exprimant la chose n'existe pas en français), trop riche pour se contenter des petits moyens, mais pas assez pour s'adresser à l'artiste, est prisonnier du «beau meuble de style» et des fausses splendeurs du magasin de nouveautés. Il se pose donc cette question non encore résolue et certainement la plus difficile de toutes à résoudre pour l'art industriel moderne: «Comment décorer rationnellement des meubles de prix correspondant à chacun des degrés de l'échelle sociale?» Evidemment, c'est au modelé des pièces, ou de certaines pièces des meubles qu'il faut demander la réponse, et non aux décorations sculpturales ou picturales, contraires à leur nature, — ni, comme on tente de le faire de différents côtés, à l'exagération de l'importance de certains détails (poignées, peintures), à des applications métalliques, décor si factice qu'il en devient puéril, dans lequel quelques novateurs sont tombés par besoin de remplacer par quelque chose la sculpture et la marqueterie, dont ils ne voulaient plus. Le modelé fournit seul une solution naturelle; mais si le principe est clair, je conviens que la mise en œuvre n'en est pas facile. Aux artistes qui viennent d'entrer dans cette voie saine, il faudra beaucoup de tact pour trouver des formules de modelé à la fois assez riches pour satisfaire aux besoins de représentation, et assez sobres pour ne pas empiéter sur la souveraineté des formes élémentaires.

Quant au décor sculptural proprement dit sur l'objet usuel, il ne peut être que l'apanage du plus haut luxe. Il est si difficile d'incorporer un tel décor à l'objet et de le maintenir dans son rôle subordonné en lui donnant cependant un charme propre sans lequel il perd toute raison d'être, que les plus habiles artistes devraient seuls se permettre d'essayer; et nous avons vu tout-à-l'heure qu'un des premiers entre les maîtres peut faillir aussi bien que réussir dans cette tâche par trop délicate. L'art industriel doit laisser cela tout-à-fait de côté. Le tempérament de notre race se refuse à l'extrême simplicité, et nos habitudes sociales, en exigeant que la richesse ou l'aisance se manifeste par un luxe dosé pour chaque classe, nous astreignent à composer notre intérieur moins pour nous-mêmes que pour la galerie. C'est entendu. Il reste à savoir si ces exigences peuvent être conciliées, mieux qu'aujourd'hui, avec la raison, le goût et l'art vrai. Je crois que oui.

COMMENTAIRE 6 - L'éloge de la simplicité

G.M. Jacques a écrit un nombre relativement important d'articles pour L'Art décoratif. Il faudra savoir, un jour, quel homme portait pour nom ce prénom et ces deux initiales énigmatiques, ne serait-ce que pour connaître l'auteur de ces deux textes.

Ces deux textes qui s'imposent avec une telle évidence, on ne peut plus imaginer la suite des événements architectoniques sans eux. Ont-ils eu une telle importance ? Cela est difficile à dire car ils ne sont jamais cités. Emmanuel de Thubert, le rédacteur en chef de L'Art de France, réédita "Les limites du décor" dans le numéro du 15 octobre 1913, de sa revue. Leur analyse fait naître quelques uns des instants de joie et d'étonnement que réserve quelquefois la recherche documentaire.

Il faut dire que les architectes que cite Jacques ne se situent pas sur les nuées les plus hautes de l'Olympe moderniste, aussi on a pu en les oubliant, oublier le critique qui en faisait l'éloge. La renommée de Charles Plumet et Tony Selmersheim et d'Alexandre Charpentier ne dépasse pas le cercle des spécialistes. IL faut dire que le premier a commis un crime contre la téléologie progressiste en construisant la Cour des métiers et les Tours des vins de France pour l'Exposition de 1925 et ce genre de délit, hier encore, était impardonnable.

L'article de 1899 - faut-il faire remarquer qu'avec ces deux textes Jacques conclut le XIXème siècle et ouvre le XXème siècle ? - commence par le constat de l'hégémonie anglaise en matière d'art décoratif et d'architecture domestique. Rien de bien nouveau, c'est en 1890 que Paul Sédille fit paraître un recueil de ses articles publiés dans La Gazette des Beaux-Arts en 1886 et 1887 sous le titre L'Architecture moderne en Angleterre (55). Mais Jacques s'interrogeant sur les raisons de cette hégémonie en tire un principe dont les conséquences architectoniques se feront sentir jusque dans les pages de L'Art décoratif d'aujourd'hui (56). Ce principe c'est la simplicité. En quelques lignes les temples doriques et les cathédrales des douzième et treizième siècles opposés aux temples ioniques et corinthiens et aux églises flamboyantes apportent la démonstration de ce principe. La cinquante sixième page réunit dans le même concept la simplicité et la vérité. Jacques promet aux oeuvres vraies et simples une durée de vie esthétique plus longue que celle de leurs concurrentes trop décorées. De ce principe Jacques va tirer tout d'abord, et en quelques paragraphes, une véritable théorie de l'ornement. Une théorie toute de subtilité. Il lui faut d'abord combattre des conceptions sans doute dominantes. En plein développement de l'art nouveau, il fallait une certaine lucidité pour dire qu'il n'était pas nécessaire que tous les objets qui forment l'environnement quotidien soient "artistiques". Adolf Loos dit-il autre chose dans cet article plein d'humour intitulé "Histoire d'un pauvre riche" publié dans la Neues Wiener Tagblatt du 26 avril 1900 (57) comme dans le texte de Loos, ce constat de bon sens conduit à une critique de la notion de style, la prédominance de la formule décorative sur la forme. Dans le second texte une comparaison, presque une métaphore, vient expliquer clairement cette thèse. Il s'agit de la robe et du bijou "chamarrés" des mêmes ornements. Une comparaison qui fait suite

à cette autre qui met en scène la femme et sa toilette pour faire comprendre qu'il ne faut pas confondre l'idée de l'art dans l'objet avec le décor de l'objet. Une conception contre laquelle Van de Velde s'élèvera avec autant de lucidité dans les célèbres Formules de la beauté architectonique moderne (58).

Jacques va aller plus loin et formuler une règle, en prenant quelques précautions, car il ne croit pas en une esthétique absolue mais en des vérités relatives, dictées à la fois par la raison et le goût, défini comme "ce sens intime du trop et du trop peu".

Dès la seconde page, il écrit qu'il y a dans la beauté non seulement l'idée de qualité mais aussi des rapports quantitatifs qui intéresseraient "le principal et le subordonné" et "la substance de l'objet et ce qu'on y ajoute". A cette intuition s'ajoute une problématique quelque peu fonctionnaliste, celle de l'utilité, pour former cette règle, ce principe esthétique qu'il se défend de vouloir imposer : le décor est en raison inverse de l'utilité. Les grandes surfaces calmes le réclame alors que les objets actifs, les outils en quelque sorte, s'en passent car leurs fonctions leur donnent une forme suffisante. On est ici à cent lieues du fonctionnalisme de stricte obédience qui voulut voir exclusivement, dans son extrémisme, la logique de l'outil, partout. Jacques est plus proche de la distinction entre l'outil - la chaise Thonet - et l'oeuvre d'art - la Sixtine - que propose L'Art décoratif d'aujourd'hui. Le rapprochement est encore plus troublant lorsque Jacques écrit : "Derrière tout ce qui nous touche par une beauté pure, il y a ce qu'Euclide et Pythagore ont lu dans l'apparent chaos", Le beau géométrique. La source de cette mathématique reste cependant pour lui la fonction. Le Corbusier la trouvera dans la problématique de l'harmonie.

C'est encore le fonctionnalisme qui reparaît lorsqu'il se fait le propagandiste de l'idée de "sanitation". Le solide, le propre et le confortable peuvent cependant être des qualités qui ne traînent pas obligatoirement derrière elles le théoricisme mécaniciste de la solution fonctionnelle.

Le discours anglophile du premier article n'est pas moins problématique que le discours sur l'ornement du second. C'est en effet, sous ces auspices anglaises, que Jacques théorise sa position en la décrivant comme la dominance de l'architectonique sur le décoratif. La notion d'ordonnement est alors prononcée. Pour se démarquer du classicisme, il lui donne une signification qui la rapproche de la proportion (ou encore de l'échelle) puisqu'il la définit comme des relations métriques entre les éléments. Puis on peut lire "rapports harmonieux" et enfin une définition des surfaces à partir de la fonction et des effets. Tout cela est loin d'être très solidement établi, mais esquisse une problématique architectonique pour laquelle la question de l'ornement ne serait plus fondamentale mais secondaire. C'est bien évidemment, la question stylistique, entendue comme la recherche d'un vocabulaire ornemental spécifique à l'oeuvre, à l'auteur ou à l'époque qui tout d'un coup deviendrait secondaire.

Il faut noter que dans ces deux articles Jacques définit une véritable stratégie pour conduire au développement de l'esthétique de la simplicité qu'il préconise. Paradoxalement après avoir critiqué les

conceptions communes de l'ornementation, il voit dans la routine française un fait positif. Elle préserverait le pays des "insanités" qui prétendent rénover l'art. Car, selon lui, la tâche n'est pas principalement de trouver ce qui n'existe pas encore, mais d'abord d'éliminer ce qui est de trop, un travail d'épuration.

Il note encore qu'il sera plus facile de mettre en oeuvre les thèses anti-décoratives, dans l'habitat de la petite bourgeoisie, la clientèle fortunée désirant un décor à la mesure de ses revenus. Cette hypothèse ne sera pas toujours vérifiée. Mais les réformateurs de l'esthétique seront souvent intéressés par l'habitat minimum et le meuble de grande diffusion. Jacques, en toute logique, demande que l'art industriel laisse de côté le décor sculptural.

Ces deux articles de Jacques pour L'Art décoratif prennent dans cette lecture une sorte de dimension prémonitoire. Et cela parce que l'on n'a pas pu s'empêcher d'évoquer, pour en révéler la force derrière les incertitudes du vocabulaire, le travail théorique corbuséen. Ce genre de manoeuvres n'est pas tout à fait en accord avec les bases théoriques sur quoi se fondent ces travaux. Quoique ici l'évocation de l'avenir tienne plus de la catalyse que de la téléologie.

Au début du siècle une critique du décor se dessine qui perturbe les frontières tracées par les histoires qui mettent en avant la nouveauté. La critique du décor, si elle vise le maniérisme commercial, n'épargne pas pour autant les fantaisies du modern style. A qui s'adresse Pascal Forthuny lorsqu'il vitupère contre "la débauche de l'ornement, le triomphe de la fantaisie, la diarrhée du gentil motif qui fait bien, la fureur du tape à l'oeil et le parti pris du déraisonnable", contre les Louis XV, Louis XVI du quartier de Passy ou contre la ligne coup de fouet ou os de mouton. Il écrit en tous cas d'une plume acide des mots qui ont dû siffler aux oreilles de nombreux architectes : "L'industrie contemporaine vous apporte par jour deux matériaux pour vous aider à rénover les formes, à répondre aux exigences des programmes actuels, à économiser les deniers de vos clients. Vous préférez suivre vos routes d'erreur, faire de grands décors de théâtre, creux et sans beauté, derrière lesquels, tout le long de nos rues et boulevards, vous logez au petit bonheur les gens qui sont fiers de dormir mal et de payer très chers derrière de si pompeuses façades", et l'invective naissant de la critique, il ajoute s'adressant aux architectes : "Vous êtes des farceurs et l'avenir vous demandera compte de vos façons d'agir" (59).

Cette même année 1913, il écrit d'autres textes qui font preuve de plus de modération et d'un parti pris pour le rationalisme constructif. Il dit du collège Chaptal de Train : "Le monument n'est pas séduisant. Mais en l'étudiant, on peut vérifier qu'il n'y a pas là une pierre, une brique sans emploi nécessaire, et que toute décoration y résulte logiquement de la construction. C'est là le grand principe des anciens qui a été profondément méconnu et qu'il faudrait réadapter à nos matériaux et besoins nouveaux, si nous voulons faire une architecture digne de nous" (60). Dans les oeuvres "dignes de nous", Forthuny place Saint-Jean de Montmartre de de Baudot, l'immeuble de l'avenue Victor Hugo de Plumet et le groupe scolaire de Grenelle de Bonnier.

Avec les écrits des années dix, nous ne pouvons nous empêcher de penser qu'il existe un écart entre la vigueur du propos anti-décoratif et les édifices présentés que l'on imagine, à lire leurs commentaires, d'une nudité stricte et qui sont le plus souvent généreusement ornés, pour un oeil de 1985, un oeil qui a parcouru les enduits blancs des constructions puristes. Cet écart est le produit d'un déplacement de l'échelle des valeurs esthétiques. N'est-il pas, en fait, riche d'avenir. Si les références se banalisent, le discours reste, pour sa part, toujours aussi provocateur. Dans son combat contre le maniérisme commercial et l'Art nouveau, la critique des années dix a, peut-être, mit à feu quelques bombes à retardement dont les explosions ont secoué la première moitié du siècle. Et qui pourraient encore sauter au nez de ceux qui les manipulent un peu témérairement !

bien : style égyptien
que style mérovin-
gien ou style Louis-
Philippe.



plus la sculpture en
terre, en plâtre, en
bois, en pierre, en mar-
bre, en granit, en por-
phyre, en albâtre, en

TEXTE 10 :

GRASSET Eugène "Stylisation. Etude sur les Arts Modernes" in Art et Décoration de juillet 1907, tome XXII pp. 13-26 (extraits).



Le mot « Stylisation » est un mot forgé très mal à propos comme tant de termes modernes fabriqués par des ignorants. L'instruction primaire ou tout au moins la lecture étant plus répandues qu'autrefois chez tout le monde, il s'ensuit que des termes barbares et impropres sont adoptés sans discussion par l'immense majorité du public.

« Stylisation », dans l'esprit de ceux qui s'occupent d'art, signifie « donner du style » à un objet qui n'en a pas par lui-même, ou encore « interprétation ornementale » de cet objet. Or, le mot *style* qui a servi à construire le nom nouveau est un terme respectable et de signification élevée qui ne saurait être accessible à toutes les compréhensions ni se compromettre dans des travaux bas et vulgaires. Ce mot s'applique aux œuvres en ce sens qu'il exprime le



Titre typographique.

Fig. 1

A. GIRALDON

caractère particulier que leur imprime l'artiste sans que sa volonté intervienne, et aux objets naturels quand ils présentent dans leur perfection tous les caractères généraux de leur espèce. Le style, chez l'artiste, est une faculté élevée qui constitue sa personnalité et non un travail mécanique qui pourrait être facilement appris et pratiqué par chacun, ainsi qu'on se le figure communément. Ainsi, pour parler comme le grand public, on peut dire qu'il peut y avoir du style dans telle ou telle stylisation, mais pas nécessairement.

Mais on a déjà abusé du mot *style*, dans le sens de mode ou manière, appliqué à toutes les productions artistiques de telle époque précédant la nôtre. Certes, toutes ces époques peuvent nous avoir laissé des œuvres dont quelques-unes ont du style, mais non toutes. Quoi qu'il en soit, ce sens est universellement adopté dans le jargon artistique pour caractériser une époque d'art. On dit aussi

pierre : la lithogra-
phie au crayon, à la
plume, au lavis, en
chromo. Il y a de

puyer. Ainsi donc,
même en se propo-
sant comme but
l'imitation la plus

bien : style égyptien que style mérovingien ou style Louis-Philippe.

Il en est de même du mot « Stylisation » qui me fait l'effet de sortir d'ailleurs que de France. Il est actuellement admis presque partout comme équivalent d'*ornemanisation* ou d'*interprétation*. Comme on le voit, ce mot ne s'applique guère qu'aux arts de l'ornement avec cette idée que les objets représentés ont passé par une sorte de laminage noir qui les a plus ou moins changés ou régularisés.



Fig. 3
CHENAUVARD

Chacun peut se convaincre que toute représentation d'un objet tiré de la Nature est une chose conventionnelle, même lorsqu'on chercherait à le reproduire en nature de façon à provoquer l'illusion, puisque cette imitation n'est jamais l'objet lui-même et en différera toujours par certains détails et par son tissu qui ne peut être reproduit.

Donc, cet à-peu-près destiné à nous le rappeler, sera dû à l'expression de moyens différents et très nombreux tels que le dessin au trait, le dessin modelé au crayon, celui à la plume; la peinture à l'huile, à la cire, à la détrempe, à fresque; l'aquarelle, la sépia ou le lavis à l'encre de Chine; le pochoir; la gravure à l'eau-forte, à la pointe sèche, au pointillé, à la manière noire, à la roulette, au vernis mou, à l'aquatinte, au burin, sur bois, en couleurs, sur pierre; la lithographie au crayon, à la plume, au lavis, en chromo. Il y a de

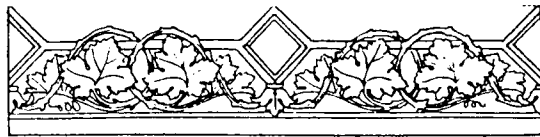


Fig. 2

CHENAUVARD

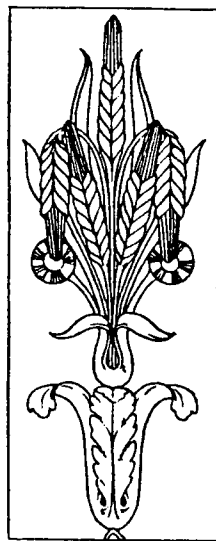


Fig. 4
PERCIER ET FONTAINE

plus la sculpture en terre, en plâtre, en bois, en pierre, en marbre, en granit, en porphyre, en albâtre, en staff, en carton pierre; la fonte de fer, de bronze, de cuivre, d'étain; le fer forgé, le fer étampé, le cuivre repoussé ou embouti, l'or et l'argent ciselés. Nous trouvons encore l'émail champlevé, cloisonné, translucide; la céramique estampée, coulée, vernissée; le vitrail, la mosaïque de verre, celle de marbre, celle de ciment; puis la marqueterie, l'incrustation, le cuir ciselé. Et toute la puissante tribu des tissus comme la laine tissée, le velours, les soieries, les damas, les brochés, les étoffes de coton tissées ou imprimées, et aussi le clan des broderies d'application et sur canevas, les dentelles de tous les genres, la tapisserie de haute et de basse lisse et encore une quantité d'autres moyens d'expression parmi lesquels on trouve le verre coulé, les laques

d'or, la pyrogravure, les perles de verre. On est même allé jusqu'à exprimer la Nature au moyen de cheveux, de coquillages, de sucre, de chocolat et de timbres-poste.

En un mot, s'il y a un monde de moyens d'expression pour rendre cet objet naturel reconnaissable à nos yeux, il faut savoir qu'aucune de ces traductions ne ressemble à l'autre.

Voilà le fait principal sur lequel on ne saurait trop appuyer. Ainsi donc, même en se proposant comme but l'imitation la plus



Fig. 6

CHENAUVARD



Fig. 5
PERCIER
ET FONTAINE

aux tiges, supprimer les deux tiers des feuilles, chercher des places aux fleurs qui devront former une ligne agréable et par groupes, comme dans la Nature ; donner à ces fleurs l'aspect léger par des bords un peu

scrupuleuse, la traduction par l'un de ces moyens opère déjà une transformation particulière par les barrières spéciales que chacun de ces procédés impose à l'exactitude. Tel qui sculpte une rose dans un navet doit s'y prendre autrement que s'il opérât dans un bouchon.

Voilà des « Stylisations » bien diverses et notre objet naturel aura dû laisser tronquer bon nombre de ses particularités en passant d'une matière dans l'autre et à tel point même que souvent il en reste fort peu de chose.

Mais si de ces suppressions peut en quelque sorte résulter une part de style dans le choix qu'en a fait l'artiste, il ne s'agit aucunement ici de « Stylisation » proprement dite. Celle-ci, qu'il s'agisse de l'une ou des autres manières d'amputer un objet naturel, y ajoute encore des modifications volontaires et calculées exemptes de toute naïveté, comme par exemple de rendre les formes plus rigides ou plus rondes, plus grê-

les ou plus ramassées, plus pauvres ou plus abondantes en détails, plus simples ou plus tourmentées. On y joint encore un mouvement général courbé à droite, à gauche, en bas, en haut, obliquement sans s'occuper de la ligne habituelle de l'objet ; en un mot, l'artiste ne prend plus ce dernier que comme un prétexte pour asseoir dessus sa fantaisie

et bien souvent le pauvre objet naturel ne s'en relève pas. Il est en effet abusif de styliser à outrance sans autre but que de chercher de la bizarrerie, car lorsqu'un artiste vrai exerce sa fantaisie par caprice ou amusement, il a soin de se préoccuper de certaines conditions de beauté et d'élégance que ses imitateurs sont impuissants à reproduire parce qu'ils ne s'attachent qu'au petit côté du procédé employé, et qu'ils ne possèdent pas son style.

Mais celui qui compose des ornements a surtout en vue la variété, et tout lui est bon comme point de départ. Son ornement étant lié à une application pratique lui impose un programme tout à fait défini.

Un exemple tel que le pochoir nous le fera comprendre. L'artiste se propose de faire des chrysanthèmes dans une frise de 0^m35 de haut en deux tons ; pour ces derniers, il n'y a pas à hésiter : un ton pour les fleurs et l'autre pour les feuilles et les tiges. La gamme est

rouge et la frise à 4^m50 du sol. Le procédé exclut déjà le détail fin, donc il faudra composer par masses, mais on ne pourra faire les fleurs se toucher sans confusion ou au moins on ne le pourra que dans une faible mesure. Avec une étude d'après nature, notre décorateur composera un dessin où il faudra sacrifier tous les détails et donner un mouvement à raccord



Tenture

Fig. 8

RIESTER

d'une forme naturelle à la matière employée, il est, en effet,

ces aspects appauvris, de telles stylisations sont à la portée de



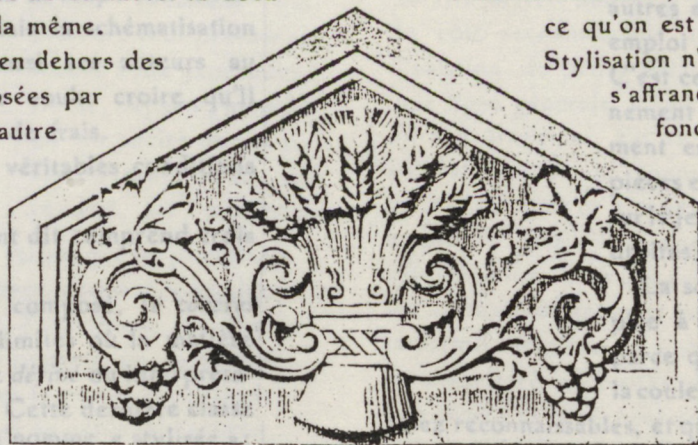
Fig. 9. LIENARD

aux tiges, supprimer les deux tiers des feuilles, chercher des places aux fleurs qui devront former une ligne agréable et par groupes, comme dans la Nature ; donner à ces fleurs l'aspect léger par des bords un peu découpés, car elles n'auront guère que 0^m05 de diamètre au maximum. Il faut qu'il en caractérise de profil et de trois quarts pour la variété de l'aspect par une traduction schématique, et enfin, par-dessus tout cela, il sera libre d'affirmer sa personnalité ou son style. On voit déjà que l'ornemanisation se fait ici d'elle-même, comme d'ailleurs cela se produit toujours en vertu du procédé et de ses exigences. Les fleurs seront rose saumon et les feuilles brunes ou rouge foncé, le tout sans aucune ténuité de formes et par suite peu de tiges.

Eh bien ! que devient le document Nature dans ce travail ? Le voilà bien délaissé, bien rudoyé,

bien méprisé presque, car on n'y a pris que le strict indispensable qui permettait de reconnaître son origine. — Comment ne pas transformer avec de telles conditions et en quoi ce qu'on nomme stylisation peut-il bien pouvoir servir ? La dimension permettait peu de grands mouvements et de grandes formes, il fallait donc simplifier en ne conservant que les caractères reconnaissables, question sur laquelle je reviendrai. Que l'on passe à une autre matière, la difficulté de conserver le document naturel sera la même.

Mais il existe, en dehors des modifications imposées par la matière, un autre point de vue à examiner. Tout en respectant cette appropriation exacte de l'exécution d'une forme naturelle à la matière employée, il est, en effet,



Tumfan.

Fig. 11. LYON, TEMPLE DES AUGUSTINS



Fig. 10. VIOLLET-LE-DUC

possible d'imprimer à cette imitation relative des modifications volontaires de formes que cette matière n'exige pas mais auxquelles elle se prête et que même, souvent, elle suggère.

Ce point de vue nouveau procède du désir de régulariser ou d'enrichir la forme imitée pour en faire un *ornement*. C'est souvent le fait d'un esprit fantaisiste dont l'exubérance ne saurait se contenter de l'imitation dans la mesure où le travail spécial la permet.

Malheureusement, la plupart du temps, ce qu'on est convenu d'appeler Stylisation n'est que le désir de s'affranchir d'études approfondies pour se borner

à de vagues simplifications, sans conserver le caractère du modèle. Par la nullité même de ces aspects appauvris, de telles stylisations sont à la portée de

tous les amateurs non artistes. La grande vogue de la stylisation, chez les modernes, provient de la facilité de cette entreprise, telle qu'on la comprend ordinairement, qui dissimule presque toujours l'impossibilité pour son auteur d'un rendu sérieux et complet. Nos expositions de peinture, côté tableaux et objets d'art principalement, sont pleines de ces stylisations qui ne sont que des aveux d'impuissance d'aller plus loin.

Ces stylisations ont pris leur première source dans l'archéologie, science relativement moderne et introduite dans les études courantes sous le nom « d'Histoire de l'Art ». Certains spécimens subsistants d'œuvres anciennes montrent une nature schématisée qui paraît frappante et très facile à imiter sans exiger une étude approfondie du dessin et de ses dépendances. Voilà ce qui a séduit nombre d'amateurs en leur procurant l'illusion que des représentations très simplifiées des objets naturels pouvaient également suffire à notre temps. Des critiques ont, par exemple, célébré Giotto en déclarant qu'il renfermait tout, et des niais les ont crus sur parole, oubliant que notre temps n'était plus celui-là. Il s'est formé ainsi des écoles dérivées de l'égyptien, de l'assyrien, du moyen âge qui toutes ont stylisé à l'envi, peut-être par terreur de ne pouvoir lutter contre la photographie triomphatrice. Et pourtant, si le développement des procédés photographiques a accoutumé les modernes à une vision très objective, celle-ci est très éloignée de la vision artistique réelle, laquelle s'occupe surtout des ensembles et des masses et laisse l'usage de la loupe aux investigations scientifiques. Mais la schématisation outrancière condamne aussi ses auteurs au néant absolu pour avoir voulu croire qu'il suffisait d'intriguer à peu de frais.

Ceci dit, passons aux véritables conditions de l'ornement.

L'ornement proprement dit comprend trois principes :

L'*abstrait* entièrement composé, le *concret* ou objet imité dans les limites où la matière employée le permet et le *dérivé* ou interprétation ornementale voulue. Cette dernière classe d'ornements est ce qu'on nomme « stylisée » ; elle est produite par un acte réfléchi et volon-

taire qui transforme un objet naturel. Celui-ci n'est plus qu'un point de départ sur lequel l'artiste s'appuie pour trouver l'ornement qu'il veut créer.

Ce point de vue est fort légitime parce que notre imagination livrée à ses propres forces est bien au-dessous de la variété immense des objets naturels et que ceux-ci deviennent alors des *thèmes* à développer et sur lesquels chaque talent peut broder des fantaisies inépuisables.

Il y faut une condition dans l'intérêt même de l'ornement, c'est que le caractère principal de chaque objet soit conservé parce que cela assure à l'ornement dérivé une originalité constructive que n'aura jamais un monstre absolu inventé de toutes pièces.

Tout artiste décorateur doit posséder ces trois principes de l'ornement pour les appliquer selon les circonstances données, les programmes et le but qu'il poursuit.

L'ornement abstrait est la véritable école de tous les autres et trouve surtout son emploi dans les industries. C'est celui qui prépare l'ornement dérivé. Cet ornement est inventé de toutes pièces et repose uniquement sur le jeu agréable des lignes droites ou courbes.

La sculpture est plus propice à l'ornement concret parce que cet art, privé de la couleur, exige des formes assez reconnaissables, et que le travail de la matière leur fait déjà subir de grandes modifications.

L'ornement dérivé est plutôt favorable à la décoration des surfaces. Quant à dire en quoi consiste l'interprétation proprement dite ou stylisation, ce serait aussi compliqué que

de collectionner toutes les fantaisies passées, présentes ou futures. La matière ayant déjà imposé ses lois à l'imitation de l'objet naturel et ayant borné cette imitation par certains côtés, il reste à l'artiste un champ libre assez vaste pour agir selon son imagination en ajoutant des détails ou en transformant

l'objet imité tout en lui imposant des modifications nombreuses. Ainsi, on voit des choux gothiques du commencement du xvi^e siècle conserver les côtes très apparentes et les bords des

feuilles retroussés, mais, au lieu d'imiter le lacis nombreux des côtes secondaires, le reste de la feuille a été strié en long, parallèlement à la côte principale et régulièrement, en même temps que tous les retroussés se sont égalisés et systématisés. C'est de l'interprétation.

La rapidité de l'exé-

prévu. C'est pour cette raison que le praticien ne perdra jamais son temps à faire des dessins très poussés en vue de l'exécution, car c'est surtout celle-ci qui imprimera un caractère particulier à l'œuvre dans la partie importante laissée à l'improvisation et au génie de l'artiste. Il n'en va pas de même quand, comme cela n'a lieu que trop souvent, c'est un artiste qui dessine et un autre qui exécute. Le premier peut posséder un immense talent et le second une souplesse absolue ; il n'en est pas moins

ceux que la Nature a fournis.

La première loi importante est de faire rendre à la matière ce qu'elle peut donner sans la torturer, sans tours de force, et d'exécuter aussi rapidement que possible.

Le deuxième précepte à observer consiste à laisser reconnaissable

l'exécution matérielle favorise les transformations en faisant dominer, en mettant en évidence plus grande le jeu de l'outil dans la matière, et tel dessin préalable qui avait cru tout prévoir se trouve à son tour transformé, dépassé, modifié en simplicité ou en richesse sans qu'un tel résultat ait pu être

vrai que l'exécution qui devra respecter l'œuvre d'autrui sera *lente* et perdra toute spontanéité, toute fraîcheur et toute franchise. L'habile exécutant n'osera dépasser les limites de son modèle, surtout si celui-ci est très beau et très clairement indiqué, alors que, livré à lui-même, la matière et l'outil lui suggéreront des qualités de forme et des imprévus qu'aucun dessin préalable n'aurait pu calculer. Voyez un sculpteur habile, le plus souvent son modèle ne consiste qu'en une bonne indication de masses, c'est-à-dire d'ombre et de lumière, il ne se liera pas les mains à l'avance par des détails qui forcément se transformeront d'eux-mêmes sous un outil rapidement conduit.

Puisque le style de l'objet naturel c'est celui-ci représenté dans sa généralité de tous les moments, de tous les lieux et de tous les temps, il ne peut être que le résultat d'un travail de l'esprit qui s'efforce de condenser tous les caractères de cet objet en une *seule image* sans que la moindre de ses parties soit faussée ou rendue imprécise par un aspect fugitif, de sorte que, tout dans cet objet, doit être mis en lumière d'une façon complète et générale.

Au contraire, la *stylisation* peut fort bien ne conserver de cette image complète qu'une partie de ses caractères et même imprimer à ceux qui sont conservés une physionomie voulue et personnelle émanant du choix de l'artiste. Mais pour opérer cette stylisation, il faut connaître le style de l'objet naturel, c'est-à-dire toute sa vérité générale. Ce corps idéal et parfait étant su à fond, l'artiste peut en tirer un *être dérivé*, auquel il a conservé seulement le côté reconnaissable en le simplifiant par l'ablation de petits détails, en lui imprimant une ligne générale à son gré pour les besoins de son ornement. En un mot, il pliera l'objet naturel absolument connu aux besoins de la *place* à occuper et aux exigences de la *matière* employée. Mais il ne s'agit pas seulement de simplification, bien que celle-ci doive précéder les autres changements volontaires apportés à la forme complète de l'objet. Il y a aussi les *enrichissements* nécessités par le besoin d'éviter la froideur et la sécheresse. La broderie en est un exemple frappant. Une silhouette, belle de forme d'ensemble et clairement exprimée en aplat, ne suffira pas toujours, loin de là, pour réaliser un ornement, et il s'agira de *meubler* cette silhouette par des travaux de tous genres, soit pour multiplier des points brillants, soit

aussi pour faire intervenir plusieurs couleurs.

Voilà donc l'artiste obligé d'imaginer des formes accessoires intérieures ou extérieures dont le modèle n'est pas donné par le type naturel, mais qui pourraient y exister sans que cet objet cessât d'être reconnaissable.

Il résulte de ces explications que, pour la stylisation, l'objet naturel, je le répète, n'est qu'un thème sur lequel l'artiste peut jouer des millions de variations, de fugues et de concertos. Mais, avec son *individualité* conservée et reconnaissable, ce thème offre une *originalité* qu'aucune invention de toutes pièces ne saurait remplacer. La nature est si diverse et si inépuisable que tous ses éléments, quels qu'ils soient, peuvent devenir un de ces thèmes, rester reconnaissables et pouvoir être simplifiés ou enrichis d'un nombre incalculable de manières différentes.

Si j'insiste sur ce côté reconnaissable, c'est que cette condition première s'impose, car sans cela, par suite d'une trop profonde transformation des grands caractères de l'espèce, de la famille ou même du genre naturel, nous en arriverions à la création de monstres non viables sur cette terre à laquelle nous devons toutes nos idées concrètes. Les monstres sont ambigus, indécis, hideux et nous font éprouver une légitime horreur. Le hasard n'est pas admis par les sciences d'observation pas plus que par nos organes visuels. De même la partie de l'être ne peut en être séparée pour former un tout ; c'est seulement l'être complet que nos esprits admettent comme vivant : ils repoussent les tronçons mutilés et, pas plus qu'un doigt coupé ne peut devenir un objet de beauté, pas davantage ne peut y prétendre une partie séparée d'animal, de plante ou de fleur. Bien plus, nos regards se refusent à accepter de petits êtres visibles grossis démesurément qui, par un inconnu révélé, deviennent inquiétants et répugnants ; tels, à plus forte raison ceux que le microscope nous dévoile. Ce seront toujours, pour nos yeux, des monstres forgés, antipodes de la beauté naturelle créée pour la joie de nos yeux ordinaires et telle que nous pouvons la voir et l'admirer.

Ces définitions simples ne sont pas de trop en notre temps où la confusion des idées, ainsi que le désir d'arriver sans travail opiniâtre, règnent sans partage et ont déjà eu pour résultat de dégoûter de la nouveauté les gens les plus disposés à l'accepter. Etudier la

nature inépuisable exige de la constance, de la volonté, de la force et de l'amour. Les individualistes pressés ne possèdent rien de cela ; ils ont vite fait de trouver des motifs tout prêts en ouvrant n'importe quel ouvrage scientifique et de filandrer là-dessus sans relâche. — « Oui, la Nature visible, c'est vieux jeu, on en pince depuis des milliers d'années et d'ailleurs cela prend trop de temps à étudier. Ah ! on se sent si libre de ne rien savoir ! » — Ce serait charmant et pratique si cela pouvait durer ; mais il y a eu tout d'un coup une telle concurrence « d'originalité », qu'il a fallu revenir à ce pont-aux-ânes de la Nature extérieure et que le style des Macaronis Indisciplinés ne provoque plus que la nausée des honnêtes gens. Il en est de même des architectes qui, répudiant toute forme, voulaient s'en tenir à la construction pure et simple, pauvreté théorique qui a fait son temps. N'avaient-ils pas trouvé le style « dérivé des rivets ! » Non, l'indigence des formes sera toujours de la laideur parfaite.

Voilà des principes qui paraissent très naturels et pourtant à chaque pas nous les voyons méconnus. On arrondit à la râpe la sculpture sur bois ; on dessine des étoffes comme de l'émail cloisonné ; on traite le fer forgé comme du carton pierre en se donnant mille peines pour qu'il paraisse mou et lourd, à moins qu'il ne soit comme estampé du bout des doigts dans du papier à cigarettes. Que dire de ceux qui imitent les travaux grossiers d'époques mal outillées et non instruites pour essayer de retrouver un peu de naïveté ? Nos expositions sont remplies de ces retours à une inutile barbarie enfantée par des cerveaux dont la littérature n'a pas voulu et dont les mains sont inaptes à la moindre belle forme.

Les communications rapides et faciles ont créé des armées d'inutiles et de déclassés des deux sexes qui, gonflés de prétention, ne veulent plus ferrer des chevaux ou raccommoder du linge. Ils veulent tous « faire de l'Art » comme si cela se faisait comme on rend un dîner mal digéré. Ce sont tous ces malheureux, trop peu qualifiés pour une telle entreprise, qui nous montrent ce joyeux spectacle d'une « sauvagerie xx^e siècle » étendue au grand soleil de la « civilisation ». Ce sont ceux-là qui stylisent à outrance n'importe quoi qu'ils sont incapables d'imiter même grossièrement. La source de l'invention n'est pas au fond de cet égout qui contient les détritiques des essais maladroits et infructueux de tous les siècles; elle est en haut, là où brille le soleil de la beauté parfaite dont nos efforts constants nous permettront d'approcher.

D'autre part, le *savoir faire* tout seul n'est rien auprès de la conception et toute œuvre mal conçue ne saurait être rachetée par une habile exécution. S'il est vrai que ces deux conditions sont nécessaires, l'habileté passe au second rang. La beauté est surtout dans l'agencement et dans la répartition. La forme peut s'apprendre avec du temps et de la patience, mais ceux qui s'y absorbent exclusivement restent inférieurs aux artistes qui possèdent le génie constructif de l'œuvre d'art.

COMMENTAIRE 7 - Sur la stylisation

D'Eugène Grasset, la notice nécrologique publiée par Art et Décoration dit : "Par ses cours, ses articles, ses traités Grasset a formé d'innombrables élèves. Certains ont figé sa manière dans une froide "stylisation", mais beaucoup ont appris de lui l'amour de la nature, le respect de la technique et le souci de la destination, qui ont permis la renaissance de l'art appliqué" (61).

L'article reproduit ici, tronqué de sa dernière partie, consacrée au commentaire de décors et d'objets exploitant le dessin du blé et de la vigne, de Percier et Chenavard à Mucha et Pradelle, fait suite à un premier article intitulé : "Stylisation. Etude dans les arts anciens". C'est dans cette précédente étude que Grasset formule les trois principes sur lesquels s'appuie son système d'interprétation, trois principes qui selon lui "régissent les transformations artistiques des formes naturelles : 1. L'état de développement particulier des Arts et la vision objective pour une époque donnée; 2. Les exigences de la matière travaillée qui restreignent l'imitation de plusieurs manières différentes à une même époque; 3. La fantaisie individuelle de l'ouvrier qui peut, en certain cas, n'être que de l'ignorance, et l'influence sur son esprit des oeuvres provenant d'autres pays" (62).

L'étude du passé est très critique et d'une certaine modernité. Grasset note par exemple, que "L'oeuvre d'art n'est jamais au commencement qu'une écriture et nous savons combien durent les alphabets" (63). Il montre aussi la part de la maladresse, de la répétition, de la résistance des matériaux dans l'"invention" stylistique.

L'étude sur les arts modernes débute par une discussion de la notion de style, où Grasset réfute l'idée de mode, d'époque pour restreindre la notion à l'écriture spécifique de l'artiste, à sa manière pourrait-on dire si Grasset n'élevait la notion dans les nuées qui entourent le mystère de la création. Il fait remarquer que la stylisation est le principe même de l'art puisque toute représentation de nature "n'est jamais l'objet en lui-même". Ce constat ne l'empêche nullement d'inscrire la stylisation dans une problématique de l'ornement : "Tout en respectant cette appropriation exacte de l'exécution d'une forme naturelle à la matière employée il est, en effet, possible d'imprimer à cette imitation relative des modifications volontaires de formes que cette matière n'exige pas (c'est lui qui souligne) mais auxquelles elle se prête et que même, souvent, elle suggère" et, ajoute-t-il, "Ce point de vue nouveau procède du désir de régulariser ou d'enrichir la forme imitée pour en faire un ornement".

Il distingue ensuite trois principes contenus dans l'idée d'ornement : l'abstrait, entièrement composé, le concret ou l'objet imité et enfin, le dérivé ou l'interprétation ornementale voulue, la stylisation elle-même en réalité. Même l'ornement abstrait, la véritable école de tous les autres, l'ornement industriel par excellence, préparerait à l'émergence de l'ornement dérivé. La théorie de Grasset est rationaliste, elle exige le respect de la matière et que, dans l'interprétation, l'objet naturel reste reconnaissable. Elle insiste encore sur la rapidité d'exécution qui apporte la fraîcheur, et sur l'importance de la réalisation matérielle. Elle implique une coopération étroite de l'artiste et de l'artisan.

Est-ce cette théorie qui conduit Grasset à une critique très dure du "style des Macaronis Indisciplinés" et des architectes qui voudraient s'en tenir à la "construction pure et simple", au "style dérivé des rivets".

La théorie de l'ornement de Grasset demande surtout une étude, longue, attentive, toujours recommencée, de la nature. Verneuil reprendra cette question dans un article publié en 1911 et s'efforcera d'argumenter et de définir les modalités pratiques de l'étude des éléments naturels. En bon rationaliste français il voudrait que l'on repousse fleurs et animaux étrangers, la flore et la faune nationales ne s'adaptent-elles pas mieux au "génie de la race" (64).

Verneuil met en place une véritable pédagogie de l'art de l'interprétation, une pratique qu'il définit ainsi : "La transformation volontaire et réfléchie, sous des influences techniques et esthétiques, d'un élément nature pour l'amener à l'état ornemental" (65). Le principe de la dérivation telle que la définit Grasset. Cette pédagogie repose sur l'étude de la nature. "Notre étude doit nous donner une connaissance assez parfaite de l'élément naturel considéré pour que nous puissions le recréer à notre volonté indéfiniment" (66) écrit-il, et, plus loin, il ajoute "l'interprétation sera d'autant plus libre, et, par la même, d'une plus haute valeur esthétique, que l'analyse aura été plus parfaite" (67). Il recommande des études documentaires très poussées et surtout très variées pour éviter la copie répétée de la même branche de cerisier. Il demande que l'étude des animaux les saisisse au repos mais aussi en mouvement. Il définit ainsi un métier d'ornemaniste partagé entre le dessin d'après nature et la libre invention, une invention qui doit être la plus spontanée possible, pour lui comme pour Grasset en effet : "la beauté d'une oeuvre est raison directe de la facilité et la liberté de sa composition et de son exécution; cette facilité dépend elle-même de l'instruction et de la science de la mémoire" (68).

Ces études de la plante et de l'animal vont donner lieu à de nombreuses publications, à des cours. Les livraisons de la revue Art et Industrie, le traité de Joseph Gauthier et de Louis Capelle ont déjà été cités ainsi que ceux de Verneuil, bien évidemment, il ne faudrait pas oublier les ouvrages de Grasset, ceux de Méheut, ... En 1903, le sculpteur Pierre Roche crée une Académie des Arts de la Fleur et de la Plante où l'on pouvait suivre un cours théorique divisé en deux parties : les études historiques et les études d'après nature, un cours suivi d'exercices pratiques (69).

Et l'architecture. Cette notion de stylisation est d'une importance fondamentale pour les architectes qui rejettent l'ornement classique mais qui n'ont pas abandonné la pratique du dessin ornemental et qui ne le lient pas explicitement à l'exploitation des données fonctionnelles ou constructives. Viollet-le-Duc et l'architecture gothique, qui stylisait les légumes du terroir, sont aussi à la source de cette problématique. Mais le concept de stylisation débordera largement le cadre déterminé par le naturalisme et conduira à la géométrisation de l'Art-déco.

Pour comprendre cette position qui mêle stylisation, naturalisme et anti classicisme, il faut lire l'article enthousiaste que Paul Vitry - un enthousiasme juvénile, il était alors âgé de 25 ans - a publié dans

Art et Décoration sur la galerie construite par Ferdinand Dutert au Muséum d'histoire naturelle. Parlant de cette galerie, et n'oubliant pas que son architecte fut aussi celui de la Galerie des Machines, Vitry écrit : "Son idée primordiale, essentielle, a été celle-ci : renoncer à tous prix à tous les éléments décoratifs banals, classiques surannés, à tout cet arsenal de moulures, de profils, de chapiteaux, de consoles, de corniches dont on a tellement farci la cervelle de nos architectes, qu'ils naissent pour ainsi dire d'eux-mêmes sous leur crayon, tout naturellement, comme les épithètes banaux sous la plume d'un chroniqueur mondain où les fleurs de rhétorique sous celle d'un latiniste d'antan. L'auteur ici a mis de côté ses cahiers d'expressions et a voulu parler une langue originale. Toute la décoration exécutée sous sa direction a été avec une volonté, une ténacité persistante empruntée à des motifs végétaux et animaux jusqu'au plus petit détail; et il est singulier de penser quel effort il a fallu, quelle surveillance sur soi-même et sur les autres pour retrouver ainsi le simple et le naturel et pour revenir tout bonnement à ce qui avait été la tradition de nos ancêtres et le principe de la décoration gothique. Tellement nous sommes imprégnés, tous tant que nous sommes, artistes et public depuis plus de trois siècles que la Renaissance a fait sortir notre art de ses voies naturelles d'un art artificiel et imposé au dehors, qui nous a refait comme une seconde nature. Tellement tout ce bric à brac décoratif, illogiquement imposé par la Renaissance du XVIème siècle, nous paraît encore aujourd'hui une chose obligatoire et inévitable surtout dans ce qu'on est convenu d'appeler le grand Art" (70).

Vitry transforme la décoration un peu trop généreusement allégorique de Dutert en un véritable brûlot anti-classique. L'édifice acquiert des vertus polémiques qui n'étaient peut-être pas voulues par son projet. Vitry oppose sa faune et sa flore aux triglyphes de la Nouvelle Sorbonne et aux palmettes néo-grecques de l'Ecole de Médecine. Son commentaire insiste sur la stylisation et l'unité du décor avec les éléments architecturaux. Il décrit le Gypaète enlevant un agneau de Gardet ainsi : "le grand oiseau dont les larges ailes déployées s'appliquent sous la corniche procède d'une idée excellente, il s'adapte très ingénieusement au membre d'architecture qu'il est chargé d'embellir, en épouse la forme et le décore sans le surcharger ni le faire disparaître" (71).

D'autres oiseaux de proie, condors, aigles, vautours, une frise de coquillages, des crabes accrochés à des chapiteaux qui sans eux ressembleraient à du toscan, des crustacés, et des sauriens formant des consoles, des carapaces de homards appliquées aux parois et, dans des niches carrées, des félins décoorent les façades extérieures. Les plantes sont présentes dans les peintures ornementales et les ferronneries. La rampe est ornée de lauriers et de chrysanthèmes fleuris, un balcon d'iris.

De ces divers motifs, Vitry dit : "presque toujours, ils ont été choisis et interprétés de façon à présenter la stylisation ornementale nécessaire" (72).

Vitry ne peut terminer, son article sans disserter sur la notion de maître d'oeuvre, "le beau mot d'autrefois". Il montre comment l'architecte a su diriger les travaux des artistes pour les faire participer à l'oeuvre commune mais en les laissant libres de donner leurs interprétations personnelles des différents thèmes décoratifs. "C'est ainsi

qu'il devait en être aux beaux temps de l'architecture française, (c'est à l'époque dite gothique, que je veux dire); ..." (73) suggère-t-il.

Les derniers mots sont encore pour une attaque anti-classique. Dutert aurait montré une nouvelle voie en jetant par dessus bord les "motifs ressassés", les exercices d'école, "toute cette friperie sentant le moisi". Cette voie, c'est le retour à la nature, "le grand et fécond principe de toutes les époques créatrices" conclut Vitry.

Cette stylisation de la nature, quinze ans plus tard, franchira un nouveau pas vers l'abstraction. Mais la rose, dont cette nouvelle ligne esthétique va faire son symbole, fleurira sur une architecture qui stylisera aussi des architectures du passé classique. Une auto-stylisation en quelque sorte.

TEXTE 11 :

VERA André "Le Nouveau Style" in L'Art décoratif de janvier 1912, tome XXVI, pp. 21-32.

On se demandait s'il existait un style moderne lorsque simultanément cette année le Salon du Mobilier et le Salon d'Automne nous en ont montré deux : l'un périmé, l'autre naissant.

Le premier, qui dure depuis près de vingt ans, se fit connaître en 1900. Néanmoins, à bien des gens, il ne fut jamais apparent. Ses caractères, pourtant, sont nombreux, et par rapport à ceux qui distinguent les arts de la même époque, ils sont analogues et concomitants.

Le propre de la génération d'alors fut de produire des œuvres dues et destinées beaucoup plus à la sensibilité qu'à la raison : le roman était descriptif plutôt que psychologique, la poésie était personnelle plutôt que générale, la peinture était non point décorative mais réaliste et l'architecture était pittoresque plutôt que monumentale. Les arts mineurs s'adressèrent de même à la sensibilité.

N'était-ce pas, en effet, pour émouvoir le spectateur que l'on faisait asymétriques aussi bien les couloirs des grès que les étagères et les bijoux, ne recourant ainsi en aucune manière à la raison qui saisit uniquement dans les objets leurs qualités géométriques de symétrie, d'égalité et de proportion ? Puis, pour achever d'égarer la raison, ne dissimulait-on pas la structure, dont elle peut juger, par des formes mouvementées

qui lui sont impénétrables ? Pareillement, le poète de cette époque, par l'emploi d'un mètre en apparence irrégulier, ne semblait-il pas se défendre d'avoir dompté puis assujéti sa pensée ? De même, l'architecte, s'efforçant de ne plus intéresser par des plans, par des saillies et par des proportions, ne cherchait-il pas à captiver l'attention par des ma-

tériaux de couleur, par des dômes, par des tourelles, par une ornementation abondante, en somme par des hors-d'œuvre d'architecture ; d'autre part, le jardinage n'offrait plus de surfaces nettement découvertes et régulièrement aménagées que l'intelligence eût été capable d'apprécier, mais il traçait des allées sinucuses à travers

des petouses encombrées d'arbres d'un port, d'une couleur et d'un feuillage différents, puis de corbeilles diversement composées.

En outre, à l'exemple de Mallarmé, qui, pour créer un style impressionniste, renonçait à l'habituelle construction grammaticale et même à la clarté qui n'aurait servi qu'à l'esprit, les décorateurs préférèrent aux courbes géométriques du cercle et de l'ovale qui, par accoutumance, ne nous étonnent pas, celles, toutes fugitives, du geste, de la flamme et des eaux ; et comme des signes, elles attiraient l'attention. Ainsi l'on

découvre que ces formes, parfois agressives et toujours agitées, ne sont pas les productions exceptionnelles d'individus isolés, mais qu'elles sont les manifestations régulières d'une entière génération.

On allait encore plus loin : on rendait plus subtile par le détail une impression déjà nouvelle par l'ensemble. A la façon des architectes qui, pour construire une villa d'une silhouette assurément particulière, accumulaient briques, meuliers, moellons et carreaux de faïence, à l'exemple des peintres qui, non satisfaits d'une peinture claire, adoptaient une technique spéciale, les décorateurs non seulement employèrent des procédés aussi nouveaux que la pyrogravure, mais utilisèrent des matières comme la ficelle et le brocart, la loupe de frêne unie au chêne clair, que les siècles précédents n'avaient pas œuvrées ou juxtaposées.

De même, le désir d'impressionner sûrement et continuellement qui avait à l'écrivain suggéré le procédé nouveau d'apposer le mot pittoresque au début de la phrase et d'employer seulement des termes qui fussent tous producteurs des sensations, fit imaginer au décorateur le meuble à plusieurs fins. C'est pourquoi, par exemple, un lit était non seulement l'objet de tout temps commis au repos, mais à la fois une table de nuit, une bibliothèque et un appareil d'éclairage. Pareillement, la plus simple armoire possédait en creux ou en saillie des places réservées à des bibelots qui réveillaient l'attention. A la vérité, ces dispositions mobilières réunissant plusieurs avantages étaient encore motivées par un sens nouveau des commodités de la vie. A cette époque, en effet, non seulement la science fit de nombreuses et remarquables découvertes desquelles promptement l'industrie retira des applications qui augmentèrent le confort, mais encore le public était enclin à profiter de tous les avantages matériels parce qu'en lui pénétrait l'esprit scientifique et que diminuait conséquemment le sentiment religieux. Un meuble qui, du même coup, offre un canapé soigneusement renversé, des rayons chargés de livres à portée de la main, une lampe électrique à une hauteur convenable, n'a-t-il pas quelque analogie, par exemple, avec une demeure située près d'une gare de chemin de fer, d'un arrêt d'autobus et d'une station du métropolitain?

En somme, à vouloir impressionner vivement et constamment par des effets rares, on fut logiquement amené d'abord à s'éloigner en toute circonstance de la tradition. En même temps, on réagissait ainsi volontairement à l'habitude qu'avaient prise les

ébénistes et les tapisseries du second Empire et du commencement de la troisième République, de s'en tenir à copier plus ou moins servilement les œuvres des siècles précédents. Ce fut vraisemblablement à cause de cette franche rupture avec la tradi-

tion que le style moderne ne fut pas sympathique à la grande majorité du public. Il déconcerta toujours ces gens d'arrière-garde qui conservent, il est vrai, le dépôt ancestral pendant qu'à l'avant les autres incursion-

Au reste, quelle considération aurait obligé les décorateurs seuls de suivre la tradition? Ne donnaient-ils pas leurs soins à des meubles, à des tentures, à des bibelots destinés à prendre place soit dans ces villas de banlieue, soit dans ces maisons

de ville, qui sont les unes et les autres dépourvues de toute similitude avec

Tel doux hôtel de ville et tel archevêché,
Tel énorme cadran avec sa vieille aiguille,
Tel ancien collège avec son toit penché.

Dans le même temps, d'ailleurs, le poète ne créait-il pas un mètre prosodique absolument nouveau, l'écrivain n'osait-il pas briser une construction grammaticale

que lentement avaient édifîée l'usage et la raison? Enfin, des académiciens mêmes ne discouraient-ils pas avec complaisance devant un auditoire de race latine contre l'enseignement du latin? D'autre part, il est patent que le gouvernement était loin de s'efforcer à maintenir la tradition nationale : il était à la fois pacifiste, antimilitariste et antireligieux, il était, en un mot, internationaliste.

Quoi qu'il en soit des causes, un résultat subsiste : il était impossible d'introduire dans un intérieur meublé et décoré par des artistes de l'école de 1900, une écritoire ou une gravure ancienne sans qu'elle y fût isolée. Par contre, toute japonerie et toute chinoiserie s'y trouvait à coup sûr en pleine analogie.

À côté du désir d'émouvoir, les décorateurs de la génération précédente sont aussi caractérisés par la coloration claire de leurs tentures et de leurs meubles. De même que

par une peinture claire, les peintres d'alors réagissaient contre les jus et les bitumes de Courbet et de son école, les décorateurs résistèrent au goût de l'antérieure génération pour les meubles noirs et les décorations foncées. Toutefois, si

les peintres réalisèrent des toiles d'un coloris incontestablement éclatant, les décorateurs n'obtinrent que des résultats d'une indubitable fadeur. Mais la différence n'est-elle pas due beaucoup plus au talent personnel qu'au principe adopté?

Car les appartements semblaient plutôt décolorés que non colorés, et donnaient en même temps le sentiment d'une recherche et d'un échec. D'ailleurs, c'est apparemment l'assurance d'une réussite aisée qui souvent leur a fait soit composer des monochromies

dans lesquelles ils opposaient les divers tons d'une même couleur, soit employer pour fond de l'ornementation un certain ton neutre tout proche de celui de la toile d'emballage sur lequel réussissaient infailliblement leurs timides modulations.

Un dernier trait enfin achève de ca-

ractériser l'école de 1900 : la personnalité de la forme. En effet, l'ornementation n'est plus comme autrefois le développement individuel d'un thème commun à une même génération d'artistes. Elle est l'œuvre strictement exclusive de chacun d'eux. A la vérité, dans le même temps les frères de Goncourt et la plupart des auteurs ne firent-ils pas l'effort d'écrire personnellement? Au reste, ne blâme-t-on pas un peintre, par exemple, de présenter aux expositions successives des tableaux qui soient des variantes d'une même idée pourtant personnelle, ou qui soient réalisés par une technique analogue, tellement les yeux du public ne sont jamais rassasiés de voir du nouveau? Il

faut donc à tout prix mot se renouveler. Une apporter du neuf, selon telle passion et pour l'expression de le changement et pour Huysmans. Il faut la distinction est due donc non seulement à la prédominance subdifférer des autres, bite de l'esprit scientifique sur le sentiment religieux. L'es-

prit scientifique est rempli de curiosité et cherche la cause et la raison de tout. Or les remarquables découvertes scientifiques d'alors éblouirent les gens, et chacun ne considérant pas qu'on en ignorait bien davantage, s'enorgueillissait de posséder

une vue claire sur toutes choses. On ne cherchait pas à penser juste, on s'occupait à raisonner. On en vint à estimer si fort la raison de l'homme que tout l'effort de l'homme fut de gagner une place avantageuse dans la raison de l'homme. C'est

pourquoi chacun lâchait de se distinguer des autres, n'étant plus retenu par la discipline chrétienne qui commande la modestie, l'humilité et la soumission, et se trouvant d'autre part sollicité par le public qui était avide de changement parce qu'il ne reconnaissait plus, dans son irrégulier, la vanité des choses extérieures.

Toutefois, dans le goût du

siècle un revirement a lieu.

Le vers libre est désuet : il semble être maintenant une puérité. L'impressionnisme, aussi, n'est pas la forme à laquelle se soit arrêtée la peinture dans son évolution. L'ingénieuse technique toute spontanée de Monet, de Sisley et de Pissaro est tout d'abord devenue réfléchie aux mains de

Seurat, de Signac et de Cross qui l'ont employée non plus à transcrire des impressions hâtives, mais à exprimer des concepts décoratifs. Puis, comme ce procédé de raffinement se trouvait à faire encore dans un tableau la part de la sensibilité pareille à celle de la raison, il fut abandonné, et l'on peint de nouveau par teintes unies parce qu'ainsi la coloration et la luminosité ne rivalisent pas dans une composition avec les intentions toutes intellectuelles de l'équilibre, de la mesure et du contraste. Au reste, dans le même temps, s'est assagi le style décoratif de 1900 : il a modéré le mouvement de ses courbes ainsi qu'en témoignent surtout les récents meubles qui sont en vente dans le commerce et qui sont par conséquent représentatifs du goût public. Leur analogie même avec les meubles belges, anglais ou hollandais révèle non seulement que l'on veut des formes contenues, mais encore que l'on cherche une source d'inspiration. Enfin, est-il permis de faire observer que les hommes de l'actuelle génération ne conservent plus, comme leurs pères, une barbe et des cheveux longs pour se composer une physionomie personnelle, mais qu'ils plaquent leurs cheveux, qu'ils coupent leurs moustaches, ou se rasent entièrement la figure ?

Pourquoi donc chacun de nous semble-t-il être avide d'une discipline et quelle pourrait être cette discipline ?

Tout d'abord ce revirement dans le goût des hommes est à coup sûr imputable au mouvement de continuelle bascule que subissent nécessairement les choses qui relèvent de la volonté. Comme, d'une part, l'homme est pris entre la raison et la sensibilité, comme, d'autre part, il ne peut à cause de sa nature même se maintenir dans un juste milieu qui est précisément l'idéal du sage, il n'a de choix qu'entre les extrêmes ou des états transitoires. D'âge en âge, l'humanité court donc de l'un à l'autre pôle du possible. Aussi arrive-t-il souvent que deux générations consécutives ne se comprennent pas : parce qu'elles ont des aspirations diamétralement opposées, elles ne jugent de rien d'après le même point de vue. Il n'est donc pas étonnant qu'à l'une d'elles qui trouvait tout son plaisir à se délecter les yeux et à revivre par l'imagination des sensations visuelles, parce qu'elle était principalement attentive aux jouissances de la vie extérieure, succède une génération qui recherche des joies intellectuelles, ayant une inclination particulière pour la vie intérieure.

C'est là certainement une explication, mais des causes déterminantes l'accompagnent et la fortifient. Tout d'abord, il n'est pas étrange que nous nous tenions quelque peu éloignés des choses extérieures : nous sommes moins curieux de la nature que ne

l'étaient nos pères. Ils ont vraisemblablement éprouvé pour elle, à cette époque de découvertes dans les sciences naturelles, un émerveillement analogue à celui qu'ont ressenti les hommes du XVIII^e siècle, à la lecture des ouvrages de Diderot et de Rousseau, puis à la naissance même des sciences naturelles ; tandis que nous sommes, au contraire, rendus indifférents à la fois par l'accoutumance aux progrès scientifiques et par l'instruction scientifique qu'à des degrés divers nous avons tous reçue. C'est pourquoi d'abord nous n'avons plus ni d'étonnements, ni d'engouements ; c'est aussi pourquoi nous prenons de la science une idée plus sérieuse. Nous y voyons autre chose qu'une matière à conférences populaires et nous trouvons oiseuses les apologies qu'en font les tribuns ignorants.

La sensibilité étant non seulement moins avivée, mais encore apaisée, l'esprit l'emporterait, puis régnerait avec modération ; mais voilà que menacé, attaqué même il devient actif, s'affermir, gagne de l'audace et grandit son empire. En effet, vers les sommets de l'intelligence, est mise en mouvement par le suffrage universel un, invasion de gens médiocres. Etant la majorité, ils sont apparemment les maîtres. Un régime alors s'établit, qui, pour subsister, se fonde non seulement sur les moins intel-

ligents des hommes, parce qu'ils sont les plus nombreux, mais encore sur ce qu'il y a de moins intelligent dans l'homme, sur la haine, l'envie et la jalousie, parce que ce sont celles des passions que l'on dérange le plus facilement. La jalousie inquiète de nos gens leur fait voir, dans la distinction des autres, une diminution de leur propre personnalité. Et

quelles sont les distinctions que peuvent avoir des citoyens égaux devant la loi ? Est-ce la fortune qu'ils souhaitent ? On diminue celle des autres et on en acquiert soi-même. Ils envient l'intelligence qui met au-dessus de la médiocrité ; on n'en peut pas acquérir et tout le mécontentement vient de là. Il reste donc à écarter l'intelligence, puis à s'en prendre à ses méthodes de formation :

Et l'on a, sans vergogne recours à de telles pratiques.

Toutefois, une pareille action n'est pas sans produire une réaction. La nouvelle génération ne reste pas courbée. Dans une lassitude complète pour cette domination démagogique, elle se retire en elle-même, seul lieu où, de notre temps, le vulgaire n'ait

pas accès ; puis, par dégoût des hommes, elle se complait dans les idées. Déjà, pour prendre du réconfort et de la fermeté, pour s'aider à contrepeser l'opinion qui lui est odieuse, elle a recours à ceux des hommes de la génération précédente, qui ont eu l'intuition des formes nouvelles dont sa pensée serait avide. Dans leurs œuvres, elle découvre ce que les contemporains ne voyaient pas. Renan, par exemple, n'est plus particulièrement pour nous l'exégète chrétien ; il est l'auteur des Dialogues et des Drames philosophiques. Pour une même raison, nous admirons les toiles de Cézanne, non plus à cause de leurs coloris, mais à cause de leur style. De même, nous omettons que Baudelaire fut un amateur de Paradis artificiels et nous réservons une dilection spéciale au constructeur soigneux de quelques poèmes dépouillés de contingences et rigoureusement ordonnés. C'est ainsi que, retirée dans le commerce de ces grands esprits, comme dans un jardin orné de statues, la nouvelle génération, à la fois par réaction à l'outrecuidance populacière, donne ses soins à un art qui sera compris seulement d'une élite, et par un naturel besoin de délicatesse, incline vers un art d'une élévation telle que le vulgaire n'y atteindra pas. Ce sera donc un art descriptif de sentiments et de raisonnements plutôt que de gestes et d'objets, et qui, pour être pénétré, exigera non plus uniquement de bons yeux, mais un esprit attentif, délicat et délié. Pour préciser, car il existe une arithmétique des chefs-d'œuvre, les formes en seront plus analogues aux *Caractères* de La Bruyère qu'à *Madame Bovary* de Flaubert. Le sujet, l'appareil, tout ce que remarque le vulgaire, sera réduit au plus juste, mais

à de plus perspicaces, les œuvres décèleront qu'on y a songé, qu'on les a disposées intérieurement avant que de les produire au dehors : elles garderont, en somme, l'empreinte de l'ordre auquel elles auront cédé. Cette revanche de l'intelligence favorisera donc un art d'ordonnement éminemment architectural. C'est dire que les meubles comme les maisons ne seront plus à décrochements multiples, qu'ils ne seront plus composés de matériaux divers, qu'ils ne seront plus asymétriques. Ils seront, au contraire, d'une simplicité volontaire, d'une manière unique, d'une symétrie manifeste. L'effort principal aura consisté à faire résider l'intérêt de l'œuvre dans la beauté de la matière et dans la justesse des proportions. De plus, par la raison que l'esprit se complait dans les généralités, les meubles seront construits pour répondre à

des besoins généraux	le décorateur mettra
et non plus particuliers	ses soins, quant à la
comme précédemment :	coloration, à réaliser,
ils seront faits pour une société,	non plus des modulations
plutôt que pour des individus.	ténues, mais de franches
En outre,	oppositions de couleurs.

Enfin, ces couleurs, pour s'accorder avec la gravité de la pensée, seront quelque peu pesantes.

Cette inclination pour un art qui doit être fondé sur la raison et qui doit mettre notre intelligence dans une fête continuelle, nous porte naturellement à affectionner le XVII^e siècle. Ne donne-t-il pas, en effet, par ses ouvrages, une complète satisfaction à la tendance momentanément rationaliste de notre goût ? Mais à pénétrer les œuvres de Corneille, de Descartes, de Pascal, de Bossuet, de Molière, de Racine et de La Bruyère aussi bien que celles de Mansart, de Poussin et de Le Nôtre, nous constatons que le règne de Louis XIV fut rendu certainement unique dans l'histoire des arts par le développement des qualités mêmes que maintenant nous recherchons. Dans le moment où nous nous approchons ainsi de ces formes artistiques, qui se trouvent être non seulement l'apanage de notre race, mais encore la gloire de notre pays, naît en nous un prompt sentiment de fierté nationale.

Nous sommes d'ailleurs, ramenés à la France d'une façon décisive par réaction à l'internationalisme. La nouvelle génération fit, au contraire des précédentes, non seulement des voyages, mais des séjours à l'étranger ; et parce qu'elle en trouvait l'occasion et parce qu'elle était encline, quelque peu, au sentiment internationaliste qui naissait alors en France, elle contracta des relations au delà des frontières. Mais lorsqu'elle s'aperçut au cours de certains événements que ces Allemands et ces Anglais qu'elle connaissait, étaient profondément patriotes, elle se prit pour la France d'un amour d'autant plus vif que sa désillusion avait été complète.

C'est donc à la fois par un besoin nouveau de notre goût et par une réaction à des influences intérieures que nous nous soumettons à la discipline française.

Aussi, pour les objets mobiliers ne prendrons-nous conseil ni des Anglais ni des Hollandais, mais continuerons-nous la tradition française, faisant en sorte que ce style nouveau soit la suite du dernier style traditionnel que nous ayons, c'est-à-dire du style Louis-Philippe ; tandis que ce serait complètement arbitraire et certainement illogique que de s'inspirer de tel ou de tel autre style antérieur, comme certains l'ont préconisé. D'ailleurs, par la raison que le style Louis-Philippe n'est pas encore très éloigné de nous, et qu'il s'est développé sous une monarchie bourgeoise, il eut pour fin

de satisfaire non seulement à des exigences, mais encore à des mœurs qui diffèrent des nôtres moins sensiblement que celles d'aucune autre époque précédente. C'est donc du style Louis-Philippe que nous pouvons tirer le meilleur enseignement, surtout si l'on veut bien considérer qu'il importe non pas de le recommencer, mais de le continuer. Tout d'abord, la réalisation de nouveaux désirs nous préservera du pastiche, mais plus encore peut-être notre penchant intellectuel qui va non pas aux romantiques, mais aux artistes du siècle de Louis XIV. Certes, il n'y a aucune incohérence, aucune incompatibilité à se pourvoir du nécessaire dans deux époques différentes : nous recherchons des qualités de clarté, d'ordre et d'harmonie que nous trouvons complètes au xviii^e siècle, et d'autre part, nous voulons renouer avec la tradition que nous voyons arrêtée vers 1848. D'ailleurs, l'époque même de Louis-Philippe ne nous offre-t-elle pas un contraste plus grand : dans ces maisons simples, dépourvues d'ornements, exactement symétriques que chacun de nous peut encore voir, habitaient de fougueux romantiques qui recherchaient l'antithèse, abhorraient l'alexandrin classique et détestaient l'unité ?

Enfin, comme l'actuelle génération met son plaisir non plus dans la nouveauté de l'impression, mais dans la justesse de l'expression, l'originalité de l'artiste résidera dorénavant non plus dans l'inspiration qui suggère l'idée, mais dans l'imagination qui la développe. Le sujet des romans, des tableaux et des frises murales ne sera donc plus imprévu. Comme en lui-même il nous importe peu, il sera simple. Aussi, tandis que le littérateur décrira l'homme, que le peintre tirera du milieu dans lequel il vit le choix de ses images, le décorateur empruntera le thème de ses variations à la nature dont il groupera en une corbeille ou tressera en une guirlande les fleurs et les fruits ; et rien ne rendra mieux compte de la fantaisie de chacun. C'est ainsi que la corbeille et la guirlande de fleurs et de fruits en viendront à constituer la marque du nouveau style comme ont fait au xviii^e siècle, par exemple, la torche, l'arc, le carquois et les flèches.

TEXTE 12 :

VERA André "La nouvelle architecture" in *L'Architecte* de septembre 1912 et d'octobre 1912, 7^{ème} année pp. 65-67 et pp. 73-75.

Le sentiment était le propre de la génération précédente, puisque les doctrines et les théories qu'elle faisait prévaloir dans la politique et dans les arts étaient le pacifisme et le socialisme, le réalisme et l'impressionnisme. C'est pourquoi, d'une part, les œuvres plastiques et littéraires agissaient par séduction; et, d'autre part, l'opinion que l'on s'en formait résultait de l'agrément que dans l'instant on y prenait, plutôt que des qualités qu'à la réflexion on y découvrirait.

Par contre, la nouvelle génération demande que, dans les actes volontaires, la raison l'emporte sur le sentiment: elle est encline à ne donner son consentement qu'après des preuves et des démonstrations. Aussi tient-elle pour indispensables à toute œuvre l'ordre, la clarté, la mesure et l'harmonie, c'est-à-dire les qualités particulières non plus à la présentation, mais à la composition. Elle se trouve donc estimer des qualités qui par excellence sont architecturales, puisqu'un édifice est une composition développée dans les trois dimensions de l'espace. En même temps, elle se plaît aux qualités qui, chez l'homme, décèlent l'activité, tandis que la précédente génération s'occupait uniquement à rechercher des sensations nouvelles et diverses pour en garnir son moi, allant peut-être ainsi jusqu'à l'étouffer, comme en témoigneraient ses théories quelque peu nonchalantes sur l'art et sur la politique. Le réalisme, par exemple, n'est-il pas la théorie qui, de toutes, impose à la nature la plus faible contrainte, puisque l'artiste se tient satisfait de transcrire ses sensations présentes?

La sensibilité est, en effet, passive puisqu'elle se borne à recevoir des sensations; c'est pourquoi l'art fondé sur le sentiment est aussi peu actif que possible. L'intelligence, au contraire, examine les sensations, les compare, les combine et en forme des idées. Elle est donc active, tellement et si essentiellement, que son activité, c'est-à-dire la pensée, put être prise par Descartes comme critérium de l'existence. Elle pourrait, à la vérité, s'en tenir à la compréhension; mais, par une vraisemblable réaction, notre

esprit est allègre; il est avide en même temps de produire et de surmonter. A l'encontre donc de la précédente génération, nous voulons sortir de notre personnalité par l'action et par la création.

Puisque dorénavant l'art sera non seulement intellectuel mais encore impérieux, l'artiste ne se contentera plus de rester passif devant la nature, mais sera vraiment actif, non pas tant parce qu'il disposera les éléments qu'il aura choisis dans la nature, que parce qu'il les réduira selon sa volonté. Aussi, comme il n'existe pas de plus belle extension de la pensée que l'action dans l'étendue, puisque le monde intérieur en est dépourvu, l'architecture, qui agit à la fois dans les trois dimensions de l'espace, sera de nouveau le plus noble des arts plastiques et les dominera comme il convient d'après son étymologie. Puisqu'elle aura donc une importance aussi considérable, peut-être ne semblera-t-il pas vain d'examiner quelle en pourra être l'orientation.

Comme l'architecture sera désormais basée sur la raison et s'adressera principalement à elle, nous rejeterons d'abord les moyens qui servaient à rendre pittoresques les maisons pour leur donner lieu de toucher la sensibilité des passants. L'architecte, en effet, ne tentait pas d'intéresser uniquement par des lignes, par des surfaces et par des volumes dont la raison eût été capable d'apprécier les qualités géométriques d'égalité, de proportion et de symétrie: il prenait délibérément à tâche de bâtir des demeures qui susciteraient chez le spectateur l'impression d'un heureux séjour.

C'est ainsi qu'à la villè, dans un but de séduction et d'amabilité, il adoucissait toutes les rencontres de plans, puis il continuait, en élevant des façades ondulées, de tirer parti des lignes courbes et sinueuses qui suggèrent la docilité; il dressait ensuite des dômes et projetait des encorbellements qui paraissaient les uns se hausser, les autres se pencher pour inviter le promeneur à entrer. Enfin, sur tout l'immeuble, l'architecte répandait une ornementation à

la fois abondante et évanescence pour exprimer le luxe et l'indolence.

A la campagne, l'architecte se proposait aussi un but analogue. Pour obtenir une silhouette attrayante, il multipliait les décrochements, élevait des tourelles, agitait la toiture et l'ornementait de lucarnes. Il montrait aussi des pans de bois, qui, véritables ou artificiels, communiquaient à la demeure l'apparence d'une jolie chaumière; et le bourgeois, en passant, devait peut-être croire qu'il aurait vécu là dans les joies du travesti. L'architecte encore, pour suggérer la gaieté, accumulait dans la bâtisse les matériaux de couleur, les meulières, les briques, les moellons et les carreaux de faïence, puis recourait aux fleurs et rarement omettait de disposer devant chaque fenêtre le nécessaire pour contenir des caisses de géraniums ou de capucines. En outre, pour donner un aspect avenant à la maison, il établissait au-devant d'elle un porche confortable, abrité d'un auvent et pourvu d'un siège en cas d'attente.

A l'intérieur de ces villas, on trouvait encore observé le même principe: l'architecte avait en chacun des endroits vu beaucoup moins les différentes parties d'un même développement que de nouveaux moyens pour aider à séduire. C'est ainsi qu'un vestibule de disposition et de dimensions théâtrales devenait le centre de la vie familiale; puis, aux côtés des cheminées, d'ingénieux arrangements étaient combinés pour suggérer au visiteur les joies qu'au coin du feu il est possible de goûter. En somme, tout semblait inventé pour plaire à des amis lors d'une première visite.

Dorénavant, à la ville, les maisons n'auront pas les manières de courtisanes qui désirent attirer les passants; de même, à la campagne, elles n'auront pas les attraits faciles que l'on donne aux jouets pour qu'ils ravissent les enfants. On ne séduit pas la raison: on la convainc par preuves et par démonstrations. Aussi l'architecte, pour ne pas enfreindre les bornes d'une logique rigoureuse, s'en tiendra-t-il d'abord à l'expression du vrai, du simple et de l'essentiel. Il en viendra de la sorte à œuvrer fortement plutôt que plaisamment. Puis il sera contraint désormais non plus à faire œuvre de sculpteur, comme il faisait naguère à la ville, ni œuvre de peintre, comme il faisait à la campagne, mais à faire naïvement œuvre d'architecte. Rompant de la sorte avec la manie de la précédente génération qui se plaisait au mélange des genres artistiques, il s'exprimera par des surfaces. Celles-ci seront planes et non point courbes, puisque d'abord les matériaux qui les composent sont des blocs de pierre ou de glaise primitivement débités en forme de parallépipèdes droits. De plus, comme le maçon monte son ouvrage

en se repérant à un cordeau rectilignement tendu, lui demander de construire des surfaces courbes, c'est l'obliger à faire une besogne d'ornemaniste. En outre, puisque les surfaces courbes se montrent toujours en raccourci et jamais en entier, l'effort du constructeur se trouve être ainsi partiellement perdu, ce qui, en toute entreprise, est un résultat défectueux. Enfin, sur ces surfaces arrondies et fuyantes qui, dès lors, échappent évidemment aux investigations géométriques du regard, la raison ne rencontrerait pas les preuves qu'elle cherche maintenant en tout lieu. Par contre, il restera loisible de décrire des arcs parce que ce sont non point des surfaces, mais des lignes, et parce que, étant menés dans des plans verticaux, ils se présentent à la vue dans tout leur développement. Enfin l'on n'exécute pas, dans leur construction, les moyens particuliers à la maçonnerie.

Étant de la sorte résolu d'être uniquement et pleinement un architecte, on s'efforcera comme par le passé d'intéresser principalement par le rapport des surfaces entre elles et des volumes entre eux, puis par le balancement et par le contraste des vides avec les pleins et des saillies avec les retraits. Quant à la sculpture qui précédemment fut abondante et désordonnée, nous la voudrions, par réaction, rare et contenue. Nous tâcherons de placer notre relief en un point si juste que, tout simple que soit l'ornement, il prenne le charme de la nouveauté. Ainsi l'emploierions-nous, soit dans la voussure d'une corniche pour souligner une saillie, soit sur un trumeau pour opposer à un nu une surface ouvragée; mais, dans l'un et dans l'autre cas, notre sculpture ne sera pas, sur les façades, exubérante comme est une plante sarmenteuse sur une treille; elle sera précisément limitée, comme sont les fleurs dans les plates-bandes d'un parterre. Continuant encore de réagir contre les débordements précédents, nous ferons de préférence usage des bas-reliefs et nous les préleverons dans la masse de la pierre. Cette ornementation méplate et confinée aura le premier avantage, en respectant les profils du bâtiment, de laisser la prépondérance à l'œuvre essentiellement architecturale. Puis, aux façades elle donnera cette distinction qui nous plaît actuellement, et surtout elle fera que notre raison, n'ayant pas sujet d'être égarée parmi ces oppositions manifestes, pourra facilement, lors de ses évaluations géométriques, comparer les espaces unis avec les surfaces décorées. D'autre part, en réaction à la sculpture évanescence et mièvre qu'aimait l'antérieure génération, nous voudrions que la pierre fût creusée d'une technique simple et même rudimentaire, comme il convient, estimons-nous, non seulement à une matière humble et grossière, mais encore à une sculpture architecturale.

Hors la ville aussi, nous continuerons obstinément d'être des architectes. Au contraire, pour la précédente génération, construire une maison de campagne consistait à mettre une touche de couleur dans un décor préalablement existant. Quant à nous, la recherche de la couleur n'est pas le plus grand de nos soucis : notre goût rationaliste, qui nous porte à priser davantage ce qui est composé, nous fait trouver un principal intérêt à la forme des choses. Aussi, construire une maison sera-ce toujours, pour nous, ajouter à côté des autres un volume d'agréables proportions. C'est pourquoi non seulement l'architecte n'emploiera plus de préférence aux autres les matériaux de couleurs, mais il les évitera même, et s'il est contraint par les ressources du pays à les utiliser, délibérément il les recouvrira d'un crépi, car nous avons besoin de reposer nos yeux qu'a fatigués la précédente génération à la fois par ses constantes recherches de coloration et par ses continus efforts de personnalité.

Notre dilection pour les généralités nous détourne ainsi d'interpréter avec afféterie le caractère local d'un pays quant à l'architecture, bref de construire des chalets normands par exemple. Il nous semble, en effet, qu'à ce jeu, qui déjà fut à Trianon celui de Marie-Antoinette, on se pare uniquement des grâces mièvres qu'ont habituellement les paysans et les moutons des pastorales. De plus nous trouvons une flagrante disconvenance à voir, par exemple, sortir une voiture automobile d'une habitation à ce point paysannesque. Enfin, nous allons même jusqu'à penser que notre maison n'a pas lieu d'avoir quelque similitude avec celle des paysans. D'une part, en effet, nous avons déjà des vêtements, des occupations et des préoccupations qui diffèrent des leurs. D'autre part, nous ne sommes plus férus d'égalité : nous aimons même les démarcations et nous croyons à la nécessité d'une élite : ses demeures seraient d'une architecture non point facile et populaire, mais abstraite et relevée. Toutefois, comme il ne s'agit nullement, en construisant des maisons, d'édifier en tout lieu un modèle uniforme, il n'y a pas à redouter ici de contrastes fâcheux et à objecter qu'avec un tel principe on risque de déparer un paysage. D'ailleurs, sur ce point particulier, nous tirerons une profitable expérience de l'œuvre même que laisse la précédente génération. Nul ne contestera sans doute que, par exemple, elle n'ait gâté les environs de Paris en appliquant une méthode pittoresque qui, précisément, avait pour but de n'abîmer aucun site.

A la vérité, les architectes de la précédente génération réagissaient ainsi contre les habitudes de leurs devanciers qui d'ordinaire, en guise de maisons de

campagne, bâtissaient de petits hôtels. Quant à nous, nous suivrons l'exemple des gens du xvii^e et du xviii^e siècles. Leurs maisons des champs ne différaient-elles pas, en effet, à la fois, de celles qu'ils avaient à la ville et de celles qu'habitaient les paysans ? S'il faut à la ville, par suite de la vie artificielle qui porte à l'élégance et même au raffinement, une architecture ornementée, précieuse même et subtile, à la campagne convient seul un art sobre et large. Tout d'abord, l'ornementation extérieure qui est nécessairement empruntée à la nature y devient inutile. Ensuite, toute joliesse y est rendue complètement insupportable par la comparaison avec le spectacle de la nature et par l'influence de la vie au grand air. En somme, à la campagne, notre architecture sera seulement moins délicate : en réalité elle sera analogue. D'ailleurs, ne sommes-nous pas le même homme à la ville qu'à la campagne ? Si nos plaisirs et si l'emploi de notre temps n'est pas le même, notre personnalité n'a cependant pas changé. Aussi existera-t-il entre notre maison de la ville et celle de campagne, qui l'une et l'autre sont deux enveloppes de notre même vie, la seule différence qui existe entre nos vêtements de la ville et ceux de la campagne : ils ne sont pas pareils et pourtant ils ne diffèrent pas entre eux au point que nous semblions déguisés lorsque nous en changeons.

Tels sont les principes qui nous conduiront. Toutefois une architecture qui pourtant satisfera notre esprit par des preuves géométriques et par des marques de finesse ne nous suffira pas. Nous visons au style et nous estimons qu'une construction seulement rationnelle peut être aussi loin de l'œuvre d'art qu'un syllogisme en forme diffère d'un éloquent discours. C'est pourquoi nous sommes décidés à ne pas nous contenter de plans qui soient dictés par la seule nécessité, ni de façades qui soient l'élévation d'un géométral humblement consenti. Nous voulons désormais voir dans une architecture le résultat d'une volonté. Bref, nous aspirons à un art de domination.

A la vérité, nous ne recherchons pas l'impétuosité ni la rébellion. De même que l'on déclare vainqueur d'une course non pas celui qui brise tous les obstacles établis, mais celui qui les franchit avec souplesse, ainsi nous estimons qu'un artiste fournit une preuve d'énergie triomphante lorsqu'il est non pas en révolte, mais à l'aise dans les formes fixées d'avance par l'usage et par la raison. Pour l'architecte, nous aurons l'assurance d'une volonté victorieuse lorsque dans une maison nous verrons heureusement observée la règle des trois unités : l'unité de plan, l'unité de forme et l'unité de coloration.

L'unité de plan dans un immeuble est aussi nécessaire que l'unité d'action dans un roman ou dans une pièce de théâtre. Certes, le plan peut contenir divers

petits plans imparfaits qui soient subordonnés au général : un premier groupement, par exemple, peut être composé de la cuisine, de l'office et d'une laverie, puis un autre d'un fumoir, du salon, du petit salon et de la salle à manger ; néanmoins il ne doit y avoir qu'un seul plan complet, autant pour assurer le confort des habitants que pour laisser dans la certitude l'esprit du visiteur.

En outre, si l'architecte parvient à compresser en une forme régulière ce plan rigoureusement harmonieux, il nous impressionnera davantage que s'il nous montre une silhouette anguleuse. L'effet pénétrant d'une balle sphérique n'est-il pas supérieur à celui d'un caillou irrégulier ? Ensuite, à la vue d'une forme à ce point définie, le spectateur sentira qu'il est en présence d'une œuvre complètement achevée et non fortuitement interrompue, retrouvant ici le sentiment de plénitude qu'il éprouve à lire un sonnet, mais qu'il n'a pas à coup sûr dans la lecture d'une pièce de quatorze vers rimant successivement deux à deux. Puis, cette forme exacte, par la lutte opiniâtre qu'elle nous révélera, nous plaira dès lors beaucoup plus que si elle offrait de nombreux décrochements témoignant d'une complète soumission de l'architecte aux circonstances. D'autre part, cette unité de forme aussi bien en géométral qu'en élévation n'est pas arbitraire : le cube est économique parce qu'il est le plus spacieux des volumes que l'on puisse construire avec une égale quantité de maçonnerie. Au reste, nous n'aimons plus les coins et les recoins soigneusement aménagés : nous voyons de la platitude à ces petits agencements. Nous leur préférons le luxe et la grandeur qui marquent l'extension et l'exaltation du moi.

C'est pourquoi nous ressentirons une nouvelle satisfaction si l'architecte observe en outre l'unité de coloration. Par elle d'abord nous aurons plaisir à trouver renforcées les deux unités auxquelles nous tenons présentement ; mais nous verrons de plus une agréable réaction d'une part à l'abus des oppositions de couleurs et par conséquent des matériaux différents, puis, d'autre part aux efforts de personnalité que l'on réitérait sans cesse auparavant. Nous avons pour estimable désormais qu'un architecte cherche uniquement à s'exprimer juste sans vouloir obliger le passant à remarquer son effort. Aussi désirons-nous des façades qui soient non point même monochromes, comme celles qui seraient de meulières ou de briques, mais qui soient grises comme celles qui sont faites en pierres ou sont recouvertes d'un crépi. Serions-nous, par exemple, obligés d'employer des briques ou des meulières, que sans hésiter nous les enduirions d'un crépi. Ce procédé pour nous n'est pas une hypocrisie plus que le masque n'était un subterfuge des acteurs grecs et japonais. S'ils trouvaient là un moyen honorable de ne pas nuire par une particularité individuelle à l'expression d'un sentiment ou d'une idée générale,

de même estimons-nous qu'un enduit empêchera la généralité d'un mode architectural d'être amoindrie par une matière locale ou par une considération économique. En dernier lieu, l'unité de coloration nous offre encore l'avantage de satisfaire notre présente dilection pour un art de puissance : elle nous apparaît comme une épreuve nouvelle que nous imposons à l'architecte. Pour susciter notre intérêt, nous ne lui permettons plus de recourir à la diversité : nous le contraignons à l'uniformité.

Nous ne limitons pas là nos exigences : nous demandons une rigoureuse unité, mais par goût pour la force nous voulons un redoublement d'unité. La symétrie l'assurera pleinement. En effet, si vraiment une construction, quand elle est cubique, garde une empreinte volontaire par suite de sa régularité, combien plus rendra-t-elle une impression d'achèvement et de perfection, en somme de victoire, quand elle sera symétrique ; car ses pleins et ses vides par leur répartition, aussi bien que ses corps de logis par leur balancement, montreront qu'aucun des arrangements n'est le résultat du hasard. Pareillement, un vers sans césure ne conserve-t-il pas l'incertitude de l'improvisation, tandis qu'un alexandrin coupé en deux hémistiches ne communique-t-il pas à la pensée, par la double trempe qu'il lui a fait subir, la force d'une maxime ? C'est donc parce que, dans les dispositions répétées, nous sentons que le courage est toujours tendu, que nous demandons maintenant à toute œuvre d'être pourvue de symétrie. A l'encontre de l'antérieure génération, nous préférons effectivement, à l'imagination et à la sensibilité, la raison et la volonté.

A la vérité, si l'architecte doit imposer sa volonté dans les trois dimensions de l'espace, il ne doit y paraître aucun tourment. Sans nul doute, par réaction aux formes précédentes qui furent non pas mouvementées comme celles du style gothique primitif, mais agitées comme celles du gothique rayonnant et du style baroque, nous aspirons à un art empreint du calme particulier qui succède à la lutte intérieure. Tout d'abord, la symétrie elle-même contribuera certainement à donner au bâtiment, par son juste équilibre, une apparence de sérénité ; mais il importe essentiellement alors qu'elle ne soit pas continuelle, sinon elle donnerait au spectateur l'impression qu'il est témoin d'une pénible et constante acrobatie. L'architecte ne doit donc pas dans ses combinaisons dépenser toute sa force, afin que son œuvre possède quelque souplesse et partant quelque grâce. C'est pourquoi les parties secondaires de l'édifice, la cuisine et les dépendances par exemple, n'auront pas lieu d'être symétriques dans les portes et dans les fenêtres. D'ailleurs, cette négligence consentie dans certains détails est manifeste par toute la France dans les maisons de plaisance du XVII^e et du XVIII^e siècle. De

plus, la prédominance sur les façades des lignes droites, tant verticales qu'horizontales, pour circonscrire les portes et les fenêtres, assurera cette paix inébranlable qui suit une victoire incontestée. Dans le même but, les motifs de sculpture ne seront ni grêles ni exubérants mais seront pleins et massifs. Ce ne seront donc ni de légers feuillages débordant, ni des rinceaux courant sans trêve autour de la demeure : ce seront des bouquets de fleurs serrées, de solides corbeilles de fruits, d'épaisses guirlandes manifestement liées aux murs pour marquer sans nul doute l'immobilité. Néanmoins, pour la ferronnerie des balcons et pour les balcons eux-mêmes, nous emploierons à dessein quelques courbes très simples afin que, par leur grâce inhérente, elles empêchent d'être excessive la sévérité que par réaction nous aimons à présent dans les bâtiments.

A la vérité, cette continuelle dépense d'énergie n'a pas seulement pour but de satisfaire chez le spectateur à un penchant momentané pour un art volontaire ; elle a un motif plus sérieux, qui est de marquer la construction nouvelle d'une empreinte nationale. En effet, la continuation de la tradition se trouve être maintenant une de nos préoccupations capitales. Dans cette pensée nous nous détournons déjà des modèles étrangers qu'avait choisis pour bâtir la précédente génération, parce qu'ils étaient basés sur le sentiment : et nous sommes résolus à ne pas donner lieu pour désigner, par exemple, nos maisons de campagne et toutes leurs parties composantes, d'employer les mots anglais de *cottage*, de *hall*, de *bow-window* et de *cosy-corner* ; dans le même temps nous nous garderons soigneusement du pédantisme allemand. De plus, nous sommes décidés à ne pas faire rendre aux demeures une expression aimable et frivole, ayant observé que la maison française a d'ordinaire un aspect sérieux. En outre, nous avons encore le dessein à la campagne d'employer, à la place du store et de la jalousie qui sont à l'étranger d'un usage habituel, le volet, la persienne et le contre-vent de bois qui manifestement imprimeront à l'habitation un caractère en même temps bourgeois et français. Mais surtout, nous estimons que nous suivrons pour le mieux la tradition non pas en reproduisant telle ou telle forme spéciale à une des époques passées ni en confectionnant un style composite, mais en déployant le plus complètement possible, dans toutes les circonstances, les qualités particulières à notre race : l'ordre, la clarté, la mesure et l'harmonie. Toutefois, cette plénitude n'est obtenue qu'à la condition d'un effort constant et

vigoureux, car ce ne sont ni la licence ni la liberté même qui favorisent l'épanouissement de telles vertus : c'est au contraire l'application qu'il importe d'exercer fortement et continûment pour maintenir la pensée dans les bornes qu'ont posées d'avance l'usage et la raison. L'esprit est alors contraint de déployer sa vigueur la plus grande pour triompher des épreuves dans lesquelles il se trouve engagé. La lutte devient un stimulant de l'énergie. La personnalité rencontre en ces occasions des obstacles, qui n'entravent point son développement, mais qui mettent à l'essai sa vitalité et qui rendent son essor plus assuré. Il en résulte conséquemment que la pensée, quand une fois elle est issue de ces limites étroites qui la retenaient, est devenue pareille à l'eau qui a traversé des filtres divers et successifs. Elle est limpide : elle a déposé ses contingences. Par la simplicité de la forme, elle a tout d'abord acquis une force désinvolte qui est particulièrement française, mais elle a de plus gagné d'être une compréhension universelle : à ce moment précis, elle est, quant à la marque, essentiellement française. Auparavant, elle n'était encore qu'internationale.

D'autre part, que des gens avides de comparaisons ne parlent pas de la maison du XVII^e siècle. Comme les mêmes mots, par une disposition différente, expriment des pensées différentes, ainsi notre maison, parce qu'elle aura pour but rationnel d'abriter une vie différente, différera nécessairement de celle du XVII^e siècle. De plus, notre désir n'est pas de réussir des pastiches, mais de bâtir des demeures qui soient en quelque sorte les petites-filles incontestées de celles que l'on a construites pendant la première moitié du XIX^e siècle, à une époque où l'on n'était pas encore possédé de l'ambition de faire du nouveau et d'attirer l'attention.

Peut-être n'est-il pas insensé de croire que la présente génération réalisera de tels projets. En comparaison de la précédente qui fut incontestablement coloriste, la nôtre semble être constructrice. Dans une pareille inclination rationaliste, les peintres et les sculpteurs ne commencent-ils pas de renoncer à la composition par la tâche, pour adopter la composition par la masse, laquelle comporte des combinaisons de plans et de lignes, ce qui précisément se trouve être le propre de l'architecture ? Apparemment cette tendance réactionnelle encore faible se fortifiera jusqu'au jour où tous les artistes, indistinctement, éprouveront le besoin de composer par la ligne. Alors, cette fois, l'architecture aura définitivement repris dans les arts du dessin la place qu'elle doit occuper par étymologie.

COMMENTAIRE 8 - Le style de la rose

En juin 1912, Léandre Vaillat donne à la revue L'Art et les Artistes un article dont le titre est : "le style de la rose". Ce texte parle d'une exposition organisée à l'hôtel Seligmann, à l'ancien hôtel de Morny et au Palais des Modes par Madame Greffulhe. C'est à l'hôtel Seligmann que sont présentées les oeuvres d'un groupe d'artistes, d'architectes et de décorateurs qui se nomment : René Piot, Albert Marque, Méthey, Süe et Huillard, Jaulmes, Dréza, Baignères et Dethomas, Miss Llyod, Renaudot, Gampert, de la Fresnaye, André Mare, Maillol et André Groult. Ce groupe a déjà exposé au Salon d'Automne de 1911, mais, dans le cadre de cette exposition, Vaillat pense que l'on sent "un certain goût, une certaine volonté, une certaine rigueur qui sont bien capables (...) de s'affirmer en école, par conséquent en style" (74). L'article se conclut sur le baptême du nouveau style. La marraine serait Joséphine de Beauharnais qui a beaucoup fait pour la culture des roses.

Au début de l'année 1912, André Véra écrit pour L'Art décoratif un article dont le titre "Le nouveau style" est imprimé sous une corbeille schématique : un trapèze isocèle partagé en quatre parties par trois traits, portant un bouquet horizontal de six fleurs, six ronds pochés à l'encre noire, avec en leur centre le cercle approximatif d'une mince ligne blanche, à leur périphérie cinq croissants pour figurer des pétales et, à raison de deux par fleurs, des flammèches pochées de noir pour les feuilles. Ces fleurs pourraient bien être des roses. L'article est illustré de photographies et de dessins de meubles, de tapis, d'étoffes, de broderies d'André Mare, d'André Groult, de Gustave Jaulmes, de Gampert et de Louis Süe.

Les premières lignes de l'article sont une véritable déclaration de guerre. André Véra renvoie sans ménagement l'Art nouveau, le modern style, aux poubelles de l'histoire. Il décide que 1912 sera la date de péremption du style 1900. Suit une critique de ce cadavre, qui ne serait donc pas tout à fait mort. Les thèses et les thèmes du nouveau style s'en déduisent quasi mécaniquement, dans une opposition systématique. Et, c'est le refus de l'irrationalité, du hasard, de l'irrégularité, du pittoresque, de l'accumulation, de la diversité. Véra dénonce une architecture qui s'en tiendrait aux hors d'oeuvres, qui accumulerait les matériaux. Il dénonce les meubles multifonctionnels, à tiroirs, à niches, à tablettes, compliqués à l'extrême pour impressionner le client. Et surtout il reproche aux inventeurs du modern style d'avoir refusé la chaîne de la tradition. Une explication selon lui du peu de succès des idées modernes. Il faut noter que de l'esthétique il passe brusquement à la politique pour condamner un gouvernement pacifiste, antimilitariste et antireligieux, internationaliste. Dans un texte plus tardif il complètera ses déclarations nationalistes d'un mot très gentil pour Maurras (75). Le nationalisme semble avoir chez lui des conséquences esthétiques.

La critique de la personnalité de la forme conduit Véra à une analyse très fine des rapports de l'esthétique à l'idée de science. La passion du renouvellement, de l'originalité, serait due au succès de l'image du savant. Chaque oeuvre devait être une découverte, un pas en avant, effaçant le passé et sans cesse projeté dans l'avenir, le nouveau ayant remplacé le beau ou le parfait. La nouvelle génération habituée à l'idée

de science, en connaissant la problématique peut rendre à chaque domaine sa spécificité, son autonomie. Puis Véra va expliquer pourquoi cette génération s'intéresse au classicisme, au rationalisme classique. Il y a dans ce choix la volonté de revenir à un art de l'intelligence, de la clarté, de la rigueur, mais aussi à un art élitiste et national. Et là le discours politique reparaît et Véra fait preuve d'une solide haine pour la démocratie et d'un mépris pour le peuple qu'il nomme avec un certain dédain le "vulgaire". L'article se termine par une évocation de la tradition et par des indications très précises sur le point où il faut reprendre cette tradition : le style nouveau doit être la suite du dernier style traditionnel, ce sera le Louis-Philippe. Par contre le travail théorique devra s'appuyer sur l'analyse des oeuvres du XVIIIème siècle. Les cinq dernières lignes fixent la marque du nouveau style, ce sera la corbeille et la guirlande de fleurs et de fruits.

Dans "Le style de la rose", Vaillat évoque le Louis XVI pour un bureau de Bagnères et propose de revenir à la tradition des maisons locatives du second empire. Dans un article consacré à André Mare, Vaillat après avoir essayé de démontrer qu'il n'y a pas de rupture entre les styles Louis XVI et Empire et plus loin jusqu'au Louis-Philippe, montre que cet artiste, qui admirerait "la belle époque", le XVIIIème siècle, s'appuie cependant dans le dessin de ses meubles sur les styles Empire, Restauration et Louis-Philippe. Mais ce goût pour la Restauration est rien moins que rétrograde. Les formes "simples, robustes, pleines, solides" de ce temps "ne conviennent-elles pas à la sobriété, à la concision, à la mathématique de notre temps, à l'économie de nos minutes bousculées" (76).

Chez Vaillat et chez Véra, il n'est donc question que de "reprendre la tradition française au moment où elle fut délaissée" (77) mais au nom de la modernité. Cette proposition n'est pas originale, le discours du rationalisme constructif la professait aussi mais ce n'est plus le XIIIème siècle des chantiers qui est le point de départ mais le XIXème siècle des salons bourgeois.

Cette même année 1912, André Véra, écrit un article sur l'architecture et un traité sur le jardin dont les titres comportent l'adjectif nouveau. Le nouveau jardin paraît chez Emile Paul. La nouvelle architecture publiée d'abord dans La Grande Revue sera reprise par une revue professionnelle L'Architecte. Dans ce dernier texte Véra laisse un peu de côté ses opinions politiques. Son élitisme refait pourtant surface et vient soutenir sa critique du régionalisme architectonique. C'est l'aristocrate qui refuse de se construire une chaumière pour maison de campagne et avoue sa préférence pour le manoir. Ce choix rejoint le thème principal développé par le texte : la critique du pittoresque. L'intelligence s'oppose à la sensibilité comme la composition classique, fondée sur des quantités et des qualités mesurables, au pittoresque fondé sur le récit, l'anecdote. Véra dresse un inventaire très complet des formes, des couleurs, des matériaux qu'il serait nécessaire d'abandonner. En passant il réduit la logique fonctionnaliste à une simple entreprise de séduction.

Puis il établit les principes sur lesquels devrait se fonder la nouvelle architecture. C'est d'abord une critique du fonctionnalisme. Dans une formule à l'emporte pièce, il réclame un art de domination et puis définit une règle des trois unités : l'unité de plan, de forme et de coloration. Le cube, ramassé, économique, régulier, solution maîtrisée, dépassant les contingences, s'impose. Ce cube devra être enduit de gris. Il devra, de plus, être percé symétriquement contre la tentation du hasard pour une parfaite plénitude, une parfaite maîtrise de la forme.

Ces principes posés, le discours s'assouplit. Il s'agit de transformer la régularité en sérénité. Véra admet d'abord la dissymétrie pour les parties secondaires, la cuisine et les dépendances, et la courbe pour la ferronnerie et puis il y a la sculpture, l'ornement sculpté, qu'il veut précis, cantonné, ponctuel, étroitement attaché au mur mais de formes pleines, riches. L'article finit par un retour sur le concept de tradition, orné de quelques considérations nationalistes. Cette tradition Véra la définit en fait comme une problématique, dont les termes sont l'ordre, la clarté, la mesure, l'harmonie, et non comme une réserve de modèles à recopier. Il rejette le pastiche et accepte la filiation. Les maisons qu'il veut construire seront adaptées à la vie moderne et dans la ligne de leurs ancêtres, de la première moitié du XIXème siècle.

Si la critique néo-gothique voulait à tous prix effacer quatre siècles de stylistique classique, il semble bien que Véra ait décidé de rayer d'un trait de plume les cinquante années qui ont vu le développement de la problématique du pittoresque rationnel. Le ton est radicalement polémique, agressif, provocateur. Et ce n'est pas toujours la violence politique qui est la cause de cette agressivité. Il faut dire que la violence est à la hauteur des objectifs. Véra a bien décidé en posant son stylographe sur la page blanche d'en finir avec l'architecture pittoresque, avec l'Art nouveau. Il est étonnant de penser que cette intransigeance, ce radicalisme vont donner naissance au maniérisme le plus extravagant, où la géométrie sert à dessiner des tressages, des nattages, ... André Véra lui-même sera beaucoup moins austère lorsqu'il écrira Modernités, un petit récit romancé.

TEXTE 13 :

TESTARD Maurice "Le gaspillage de la flore ornementale" in L'Art décoratif de février 1913, tome XXIX pp. 103-110.

POUR semer des fleurs partout, la formule décorative de la dernière heure n'en fait-elle pas moins courir un grand danger à la flore ornementale ?

En ce moment où le "tachisme" est l'école régnante en décoration, où les meubles doivent être des taches dans les appartements, les femmes d'autres taches jetées au fond des bergères ou sur les tapis, les fleurs sont à leur tour des parcelles de ces taches, taches elles-mêmes, dont les formes sont abandonnées à la chance du semis comme les coulées d'une poterie au hasard du feu. Moyennes, elles jonchent des cretonnes comme d'involontaires mouchetages d'un pinceau fantasque; énormes, elles écrasent de leur masse le plus mobile accessoire d'un ameublement, par exemple un coussin. Elles ont des feuilles qui s'attachent on ne sait où; et, de leurs tiges, il n'est plus jamais

question.

En aucun temps, la reine des fleurs ne fut aussi massacrée qu'aujourd'hui par le style dit « de la rose ».

Elle n'a plus,

d'abord, qu'un seul aspect : l'épanouissement, et n'est plus observée que suivant le point de vue géométrique du « plan », ce qui est peut-être un effet

des progrès de l'aviation.

Donc la rose ornementale est actuellement un paquet informe, seulement comparable aux décorations en papier des conscrits

des cotillonneurs ou des reposoirs de campagne.

C'est un cercle parfait, divisé en cases triangulaires, qui, paraît-il, représentent des pé-

tales. Ces triangles sont exécutés en toutes matières, à volonté. Ils seraient encore admissibles, traités à l'aide d'un procédé simple comme l'application d'étoffes. Mais il est regrettable que l'art délicat de la broderie, qui se prête à de fines interprétations, serve à colorier ces motifs sommaires de la même façon qu'un pochoir.

Vous savez qu'il y a partout aussi des corbeilles, grandes et petites, basses ou élancées; corbeilles de fleurs ou de fruits; corbeilles sur le dossier des chaises, au fronton des buffets, le long des murs et des rideaux; corbeilles au plafond et sur le tapis; corbeilles dans la chambre, la salle à manger, le salon, la cuisine, l'ascenseur, la loge du concierge; corbeilles en peinture, en pierre, en étoffe, en mosaïque, en staff, en verre, en cuivre, toutes regorgeant de ronds aux tons vifs, entremêlés de feuilles dont on ignore la provenance.

L'artiste qui décora la couverture de *l'Art décoratif* eut, au moins, le goût de s'inspirer, en la modernisant, de la formule chère aux meilleurs « corbeillistes » du temps jadis; il eut l'ingéniosité de varier ses figures de fleurs et de composer une gerbe élégante d'où celles-ci s'échappent « en élévation ».

Pauvre rose! Déjà tellement atteinte au cœur de cette industrie si parisienne de la fleur pour modes!

Là, après une longue période de prospérité et de gloire universelle, il n'y a plus, depuis plusieurs années, que marasme et misère, parce qu'une modiste imbécile, mais très réputée, a osé dire textuellement : « Les fleurs, ça me dégoûte ». Alors, afin de n'être pas réduites au chômage, des ouvrières, qui sont des artistes en leur genre, doivent renoncer au gracieux modelé des pétales de roses, aux coloris délicats ou chatoyants, et gagner tristement leur vie à rouler en pelotes des choux d'étoffes vulgaires, nuancés avec extravagance, bourrés d'ouate ou d'une mousseline crémeuse, ou bien emmitoufflés d'un tissu métallique aux reflets clinquants !

Ce sont ces mêmes choux, prétendant au nom de fleurs, que l'on retrouve partout.

Une telle barbarie d'interprétation masque souvent l'ignorance, l'incertitude du décorateur à dessiner des formes, incapacité servant à souhait l'inhabileté de l'artisan à travailler la matière.

N'allez surtout pas traiter de naïveté cette maladresse ! L'enfant a plus de grâce dans

sa naïveté ; l'idiot, plus de franchise dans la sienne.

Si encore, dans tel décor de pierre qui s'offre à nos yeux, ces balles de tennis, placées en pyra-

mide dans ce récipient natté et figurant des pommes ou des roses, provoquaient véritablement cette *tache* tant désirée qu'on espère obtenir d'elle ! Mais jamais ce résultat

n'est seulement appréciable !

Les architectes très modernes dédaignent les saillies trop vives qui, pourtant, ont seules le don de faire chanter la lu-

mière, et leurs paniers ou guirlandes fleuris, comme découpés à l'estampage, ne parviendront jamais à enrichir et égayer leurs façades.

Ces motifs ne constituent qu'un maigre décor, au surplus monotone et dénué de cette variété fantaisiste qui contribua pour beaucoup au charme pittoresque de la sculpture architecturale du XIII^e siècle français.

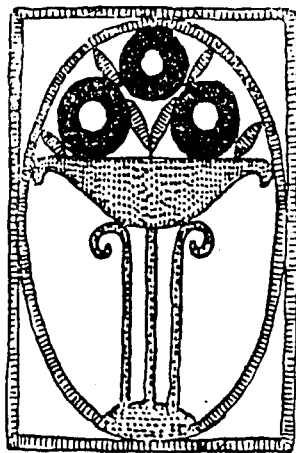
Heureusement, le style de la rose n'est qu'une manifestation de snobisme importée de l'étranger.

Il faut espérer que ces fleurs en choux-à-la-crème ou en œufs-sur-le-plat seront fanées avant le prochain printemps et qu'alors la première place reviendra naturellement aux vrais décorateurs, à ceux qui savent apprécier la souplesse élégante des rameaux ou le charme séduisant des corolles.

TEXTE 14 :

DE THUBERT Emmanuel "Les roses au Salon d'Automne" in L'Art de France
de janvier 1914 2ème série pp. 50-55.

Nous avons encore vu au Salon d'Automne de ces roses que n'ont jamais taillées ni cueillies les jardiniers ; la mode pourtant commence d'en passer. Il y a deux ans, nos décorateurs ne connaissaient rien d'autre, et c'est uniquement avec des motifs de ces roses qu'ils décoraient leurs meubles ; ils en couvraient de même leurs étoffes, les dossiers des chaises aussi étaient faits d'un panier de roses. Et quelles roses c'étaient ! C'est à faire frémir. La pauvre fleur était réduite à deux virgules, l'une noire, l'autre blanche, rentrant l'une dans l'autre. D'autres fois, ses pétales s'enroulaient comme les spirales d'une coquille d'escargot, ou bien comme les ailes de ces petits moulins de papier que les enfants font tourner au vent. Je n'insiste pas. On se souvient de ces stylisations où nos décorateurs imitaient les schèmes primitifs que taillent les menuisiers de Darmstadt et de Munich. On eût dit qu'ils avaient oublié comment est faite la nature et que l'art doit s'efforcer de surprendre ses formes quand il emprunte à la vie naturelle. Avec une telle erreur il existait un véritable prophétisme de la rose. Le parfum avait été à la mode, et bientôt, la fleur se trouvant partout, on y voyait l'élément d'un nouveau style : André Véra, le premier, le prophétisait ; Léandre Vaillat, dans une revue qui n'aborde encore que d'assez loin l'étude des arts décoratifs, l'annonçait hardiment. En somme il était absurde de limiter à une fleur toute la nature, comme si nous ne pouvions nous inspirer pour nos décorations de tous les types de la vie végétale.



Les sculpteurs du XIII^e siècle, dont certains parlaient à tout moment, avaient renouvelé la sculpture, et notamment celle des chapiteaux, au moyen de bien autres fleurs, au moyen des plus humbles, des fleurs d'eau, des fleurs des champs, de celles que l'ouvrier regarde autour de lui, quand il est couché dans l'herbe, le dimanche à la campagne, et que les femmes font leurs bouquets. Cependant les gens du Moyen-Age ne sculptaient pas des fleurs de femmes. Ils préféraient des fleurs de sculpteurs, celles qui prêtent

à la pierre : des iris, des nénuphars, du cresson, de la chélidoine, des fougères, toutes celles, encore une fois, qui poussent au bord des marais, ou dans les pierres. Ils en prenaient quelquefois les feuilles, le plus souvent même le simple bourgeon ; ils s'adressaient d'ailleurs de préférence à des espèces sacrées ou à des espèces maudites.

Le sculpteur choisit, depuis la plus haute antiquité, des espèces austères que les religions ont adoptées pour leurs cérémonies, ou bien des espèces magiques, qui servent aux philtres et aux enchantements : le lotus en Egypte, la chélidoine et le chêne dans la magie celtique. Au Moyen-Age, il aimait encore plus que les autres celles où il trouvait trace des plans géométriques sur lesquels se fonde la création. On ne s'imagine pas suffisamment, me semble-t-il, que les sculpteurs de ces temps-là, comme les peintres, comme les architectes, étaient des théologiens. Du moins prenaient-ils parti dans des discussions d'idées qui développaient ou modifiaient le plus grand système religieux qui soit au monde, et toute raison des choses pour eux comme pour leurs contemporains était en Dieu. On a souvent dit, et avec juste raison, que le XIII^e siècle marque un des moments de l'émancipation de l'esprit laïque. C'est vrai, mais l'âme humaine demeurait religieuse hors du cloître, chrétienne jusqu'à la racine, et cela devait durer longtemps, sinon comment nous expliquerions-nous, deux cents ans plus tard, la venue de Jeanne d'Arc et la foi qu'elle soulevait dans tout un peuple pour guérir la pitié du royaume ?

J'entends quelquefois dire que les pierreux du XIII^e sculptaient les fleurs que leur apportaient de la campagne leur maîtresse ou leur femme, mais cela, nos sculpteurs, même maintenant, ne le feraient pas. Ils suivent, en vertu de l'apprentissage et de la pratique des ateliers, des traditions dont ils ne se rendent pas toujours compte, mais une longue expérience poursuivie à travers des siècles de compagnonnage leur a fait connaître qu'il est certaines espèces florales qui se prêtent mieux que les autres à ces jeux d'ombre et de lumière que nous demandons à la sculpture. La flore des sculpteurs leur est donc très particulière, et bien qu'elle change au cours de l'histoire, que certaines espèces disparaissent, que d'autres surgissent, un certain nombre sont toujours là qui depuis le Moyen-Age, depuis la plus haute antiquité même, viendront toujours dans la pierre, avec un esprit différent, ybilà tout.

Je ne crois pas que les pierreux du Moyen-Age aient sculpté beaucoup de chapiteaux pour des femmes ; quand ils ont taillé de petites fleurs dans la pierre, c'était plutôt pour la Vierge-Mère. Les aubépines de Bourges, les églantines de Paris, c'est pour cette incarnation presque divine de la femme qu'elles sont venues sous le ciseau des pierreux. Le sculpteur de fleurs du XIII^e siècle est une

manière de prêtre de la pierre : il a des dons de visionnaire pour découvrir la vie divine qui est contenue dans la matière, il y trouve un principe intérieur dépendant de la divinité dont il fait sortir le plan de sa sculpture. Par là même il est dans la plus haute tradition de son art, de son métier, si l'on préfère, qui a toujours fait partie, aux grandes époques, des institutions d'une théocratie.

Les hommes à qui nous devons la sculpture du XVIII^e siècle et auxquels nous prétendons nous rattacher en même temps qu'aux hommes du XIII^e, étaient bien plus proches de nous. C'étaient des jardiniers cultivant leurs jardins autour de leurs maisons, des *amants de la nature*, comme on disait alors, qui sculptaient des salons et des boudoirs pour des femmes si humaines et si proches de nous, elles-mêmes, qu'on allait bientôt leur couper la tête.

Or, après que nous avons tant parlé des styles d'autrefois, et surtout du XIII^e et du Louis XVI, que nous donnait-on au Salon d'Automne ? Des fleurs qui, au lieu d'être sculptées pour la Vierge ou pour une femme, étaient taillées et peintes pour imiter les Allemands. Elles s'en vont fort heureusement ; il en restait encore quelques-unes pourtant au Salon de cette année.

Entre deux médaillons où un échassier, cigogne ou grue, allonge le cou ou se fait les plumes dans un morceau de marais, voici d'abord je ne sais quelle fleur ronde faite, au-dessus d'une tige de haricots, d'un disque de chemin de fer d'enfant ou d'une cible pour des boulettes de mie de pain.

Voici encore trois disques creux sur une coupe servant d'ornement à une imposte de fenêtre, qui rappellent les rondelles que taillent les enfants de la campagne dans les marrons d'Inde ou dans les pommes de terre, à moins que ce ne soient les morceaux d'angélique que vendent sous le passage Ricard les belles filles de Niort aux passants qui ne sont pas de la ville.

Enfin, une rose en forme d'œil, paupières lourdes et regard implorant, et les motifs d'un tapis qui sont faits de fleurs dont je renonce à trouver l'espèce...

COMMENTAIRE 9 - La rose aux orties

De telles positions et surtout une telle intransigeance ne pouvaient qu'engendrer la polémique. Maurice Testard et Emmanuel de Thubert ont choisi la raillerie pour contrer les partisans du "style de la rose". Mais derrière les bons mots, les sarcasmes, se joue l'opposition des thèses architectoniques. Testard ne supporte pas le traitement auquel est soumise la nature, la base, le fondement de l'ornementation. La schématisation n'est pas la stylisation. N'est-ce pas un adepte de la méthode de Grasset que l'on sent derrière le polémiste qui s'essaie à quelques comparaisons peu flatteuses pour l'adversaire ? IL faut noter que la critique du "tachisme" du "style de la rose" montre que Testard n'a pas compris, ou a décidé de ne pas comprendre, la problématique de la concentration de la forme que réclame la rigueur classique que préconisent Véra et Vaillat.

Véra et Vaillat que de Thubert nomme expressément afin que l'on sache bien qui sont les cibles de ses traits. Il ressort de son texte que les stylistes de la rose s'amusent à des jeux d'enfants et qu'ils ignorent la variété de la nature. De Thubert semble cependant sur la défensive. Il s'agit d'une contre-attaque plutôt que d'une offensive. Son éloge du moyen-âge est une réponse aux attaques de l'adversaire. Il ne tient pas à leur laisser le XVIIIème siècle qu'il glisse avec le XIIIème dans une même phrase. La métaphysique médiévale n'est-elle pas là pour troubler André Véra qui avoue chaque fois qu'il le peut son penchant pour les choses de la religion. De même Testard ne se fait pas faute d'évoquer l'influence étrangère, munichoise, ce qui a dû irriter le nationalisme de Véra.

La critique du "style de la rose" se développera après la guerre lorsqu'il sera en passe de devenir le style Art-déco, le style de l'exposition. Cette critique ne se fera plus au nom de la stylisation, du naturalisme, des tailleurs de pierre gothiques, mais au nom du rationalisme, de la raison - les mêmes notions peuvent passer d'un camp à l'autre - la raison de la fonction, le plus souvent, ou la raison des techniques. L'évolution du "style de la rose" vers un décorativisme maniériste et géométrique relancera aussi la critique du décor, une aventure à laquelle participera Le Corbusier. Les années dix ont aussi et cela est important dans la constitution du traditionnalisme français - quelque peu bouleversé la géographie architectonique en associant classicisme et modernité.

TEXTE 15 :

VERNEUIL M.P. "Le Salon d'Automne" in Art et Décoration de novembre 1910 tome XXVIII pp. 129-160 (Extraits).

Mais, malgré mon impartialité absolue, français, c'est au point de vue français que je dois juger ces artistes et leurs œuvres. Et ce qui, au point de vue munichois, doit répondre aux besoins et à l'esthétique bavaroise, peut nous choquer, nous, à notre point de vue personnel et français. Je le dirai donc en toute sincérité.

D'ailleurs, sans parler de la beauté absolue, qui s'impose à tous, comment ne pourrait-on admettre que la compréhension du beau diffère avec les pays et avec les races? C'est pourtant d'une claire logique. Tant que des peuples sont restés peu artistes par eux-mêmes, ils se sont nécessairement contentés d'emprunter à leurs voisins mieux doués leurs arts et leurs goûts esthétiques. Mais leur sens artistique s'éveillant, logiquement ils doivent s'apercevoir que ces arts et ces goûts ne répondent pas absolument aux aspirations artistiques qu'ils sentent naître en eux-mêmes. Ils veulent créer à leur tour, et s'efforcent de créer suivant le génie de leur race. Ils établissent ainsi une compréhension de la beauté qui leur est propre, qui correspond à leur nature intime, à leur manière de vivre et de sentir, à leur âme nationale. Ils s'efforcent ainsi, et on ne saurait assez les en louer, d'établir un art et une esthétique à leur usage particulier.

Il est donc facile de concevoir que, de même que la nature bavaroise n'est pas identique à la nature française, la conception de la beauté n'est pas absolument la même à Munich qu'à Paris. Et c'est ce qui explique que telle œuvre, parfaite dans la première de ces villes, peut ne plaire que médiocrement chez nous. C'est là une question de races, sans considérations autres. L'âme germanique cherche de préférence la force, la robustesse, la richesse un peu lourde; nous préférons, nous latins, l'harmonie, la sveltesse et la grâce.

Me voici maintenant plus à l'aise pour dire sincèrement ce que je pense de l'Exposition des Artistes Munichois; et je le dirai sans

détour. Cette exposition commande avant tout le respect; respect de l'effort considérable accompli; respect de l'honnêteté et de la sincérité artistique; respect aussi de la discipline à laquelle ont su s'astreindre tous ces artistes, travaillant à présenter les résultats des recherches de leur pays. Mais véritablement qu'y trouvons-nous de nouveau; quelle y est la part *créatrice* des artistes modernes?

Nous concevons, et nous approuvons sans réserve, le désir qu'ont les artistes allemands de créer un style moderne; style qui soit en harmonie parfaite avec la vie actuelle, les besoins, les habitudes de chaque jour dans leur pays. Ce désir, nous le trouvons au commencement de ce siècle, dans la plupart des pays européens. Chaque peuple veut s'exprimer librement, suivant le génie de sa race, et s'efforce de réaliser ses aspirations esthétiques, vagues d'abord, mais qui peu à peu s'affirment et se précisent. Mais c'est en Allemagne sans doute que cet effort est devenu le plus puissant et peut être le plus fertile, de par sa généralisation, en même temps que par la bonne et pratique organisation commerciale qui aide à sa réalisation pratique, en même temps qu'à sa diffusion.

Le noble désir de se créer un style national devait séduire cette jeune nation, et les qualités de la race y aidèrent forcément, au point de vue matériel: volonté forte et constante, patience que les échecs ne peuvent rebuter ni lasser. Un tel effort, admirable en soi, commande notre respect, sinon notre admiration au point de vue esthétique. Et si je fais à ce propos de nombreuses et formelles réserves, je dois constater cependant la réussite en certains points; et je me plais à reconnaître que les artistes qui nous présentent leurs œuvres aujourd'hui connaissent bien les matériaux qu'ils emploient; qu'ils savent les choisir beaux en eux-mêmes, bien que les juxtapositions qu'ils en font ne soient pas toujours heureuses; et que si des fautes de composition et de goût se remarquent, nous

devons aussi voir, dans leurs travaux, les résultats d'une bonne science technique de mise en œuvre.

Au point de vue esthétique, mes réserves sont plus grandes. L'Allemagne cherche à créer un art qui lui soit propre; mais elle veut aussi se créer un art actuel, nouveau, moderne. Or, que trouvons-nous de moderne ici? En réalité, peu de chose. Je vois la trace d'influences directes et nombreuses: le style Biedermeier — Louis-Philippe, le Second Empire, les styles anglais s'y retrouvent aisément. Et l'impression dominante est celle d'un Louis-Philippe alourdi, enrichi, germanisé. Mais de réellement nouveau et allemand, de bien bavarois moderne, je ne trouve rien, en vérité, et c'est là de l'adaptation bien plus que de la création.

Que les artistes de Munich n'aient pas encore réussi à créer un style, cela est indéniable, et peut-être facilement compris; on ne crée pas ainsi un style spontanément, tout à coup, par l'effet de la seule volonté, celle-ci étant même admirablement puissante. Un style est un aboutissement; c'est la cristallisation de recherches longues et parfois inconscientes; de styles précédents peu à peu modifiés et mis plus en harmonie avec des goûts nouveaux et différents. Un style est l'image de l'esprit d'une époque. Et c'est pourquoi il est souverainement illogique de ne vivre que sur les styles du passé. Ceux-ci sont morts, et répondaient à une civilisation qui est morte. Mais il est parfaitement admissible que l'on prenne un style défini comme point de départ de recherches nouvelles; que conservant

l'esprit des formes, ou modernise celles-ci en les modifiant profondément. Ceci n'est pas une création absolue, sans doute; c'est bien une adaptation plutôt. Une telle façon de comprendre la formation d'un style nouveau peut être défendue cependant.

Mais, où l'esprit reste surpris et confondu, c'est de voir à quel style se sont arrêtés les artistes munichoïses, lorsqu'ils ont choisi celui auquel ils voulaient renouer leurs recherches nouvelles. Pourquoi le Louis-Philippe?

S'il est une époque mesquine, lourde, sans grâce, c'est bien celle-là! Époque de petit bourgeoisisme à idées étroites, sans aucun sens esthétique, et d'où l'art semble volontairement exclu. En vérité, c'est étrangement choisir une source inspiratrice que de la choisir telle; et c'est singulièrement compromettre les chances de réussite d'un effort, que de le faire naître aussi défavorablement.

Je n'ai pas à discuter ici le choix des munichoïses; mais bien seulement à étudier quel est l'aboutissement de leurs recherches artistiques. Eh bien, le Louis-Philippe s'y retrouve conservé avec ses défauts, alourdi, aggravé, en quelque sorte; et si nous pouvons considérer quelquefois avec amusement des spécimens anciens de ce style vieillot et mesquin, nous ne pouvons admettre cet esprit dans un style qui se prétend moderne. Lorsque l'on a le choix des sources inspiratrices, il est singulier que l'on s'arrête à la plus détestable; et il faut alors une puissance artistique bien forte pour triompher

de telles difficultés. Les Munichoïses n'y ont pas réussi, tout au moins à mon goût. Je reconnais l'effort, mais je ne puis en aimer le résultat.

Le Louis-Philippe n'est pas, à Munich, la seule source inspiratrice; les styles anglais se retrouvent fréquemment aussi. On reconnaît souvent l'influence britannique; dans le parti d'arrangement des fenêtres, par exemple, dont plusieurs sont délicieuses, d'ailleurs, et de fort bon goût. Mais aussi, et non dans ce qu'elle a de meilleur, dans bien des meubles, foncés et aux lignes grêles et sèches. Et l'on voit combien les artistes munichoïses ont peu réussi à s'assimiler des formes provenant de ces sources diverses; car dans une même pièce, on trouve les meubles lourds, massifs, aux lignes molles, voisinant avec d'autres aux formes minces et rigides. La « Chambre à coucher de Madame » en donne un frappant exemple, Influences anglaises et Louis-Philippe se juxtaposent en un ensemble sans cohésion, sans style général, dont aucune idée directrice ne relie les éléments dissemblables et divers.

A mon point de vue, les artistes de Munich sont peu coloristes dans leurs recherches intérieures.

Les proportions me paraissent aussi souvent en défaut, aussi bien dans la composition des ensembles que dans celle des meubles: rapports malheureux dans la division d'une surface, frise et lambris, par exemple; relations illogiques de volumes entre eux, entre la forte masse d'un fauteuil et les pieds grêles qui le supportent.

Mais ce que l'on doit louer, c'est l'admirable organisation dont ont fait preuve les artistes pour composer un tel ensemble, qui semble construit d'une façon durable et définitive, qui ne sent pas « l'exposition ». C'est la collaboration intelligente des commençants et des artistes. Réduits, comme chez nous, à leurs seules ressources, ceux-ci n'auraient certes pu réaliser le bel ensemble qu'ils ont conçu. C'est enfin la forte volonté d'imposer à notre admiration les résultats d'un dur labeur et d'un bel effort artistique. Et c'est aussi en plusieurs points la bonne réalisation d'idées heureuses: les étoffes tissées d'ameublement, d'influence viennoise peut-être, sont fort intéressantes; les meubles d'osier, réussis parfaitement; un peu partout je trouverai des détails à retenir et à louer.

Ce que je désire louer aussi, et en faisant mes vœux les plus sincères pour qu'un aussi noble dessein soit promptement mené à bien, c'est l'émancipation de Munich voulant avoir son style propre. Munich n'est pas Berlin, l'esprit bavarois est bien loin de celui de la Prusse. Toute la raideur, la froideur, la sécheresse qui se dégagent du style de l'Allemagne du Nord, Munich veut le répudier, le fuir. L'artiste munichoïse veut un art qui lui soit particulier, un style qui lui soit propre. Et en fait, les ameublements que nous voyons ici sont loin, bien loin de ceux dont Berlin s'enorgueillit; nous y trouvons plus de souplesse et plus d'intimité, quoique à mon gré ces qualités ne soient pas encore assez grandes. Par contre, nous trouvons, à Berlin, plus de nouveauté créatrice; un mouvement plus en dehors de l'adaptation d'un style ancien; on pourrait presque dire plus de modernisme. Mais c'est là, à Munich, le commencement d'un effort; peu à peu nous verrons les artistes s'affiner, prendre conscience de leurs devoirs et de leurs droits; leurs œuvres devenir plus inattendues, plus nouvelles, plus en dehors des ressouvenirs et des adaptations trop directes, en même temps que plus souples et plus harmonieuses, et probablement infiniment plus proches de nous, certainement, que celles des artistes berlinois.

L'intérêt de l'Exposition Munichoïse est très grand; certaines parties en sont fort réussies. Une telle exposition peut-elle avoir une influence quelconque sur l'art décoratif français? Je n'hésite pas à dire non, et non de façon absolue. Le Bavarois est certes plus proche de nous que le Prussien; mais il demeure Germain cependant. Et jamais notre goût latin ne pourra recevoir une direction quelconque du goût germanique. Nous pourrions y puiser des enseignements peut-être, mais non des inspirations. C'est là question de races. La lourdeur, la brutalité dans les contrastes, la richesse trop ostensible, la crudité des tons ne sauraient répondre à nos goûts, qui réclament la souplesse, la mesure, la grâce et l'harmonie. Nous pouvons admirer sans réserves les qualités de travail, de persévérance et d'organisation; mais les réserves s'imposent dès que les questions esthétiques entrent en jeu. Et au point de vue nouveau, nouveauté de formes, et nouveauté de style;

que nous apporte Munich que nous ne connaissions déjà?

C'est pourquoi l'Exposition du Salon d'Automne remportera chez nous un grand et très légitime succès d'estime pour les artistes qui y ont participé et pour leurs œuvres. Mais c'est aussi pourquoi notre mouvement actuel d'art décoratif ne saurait en recevoir aucune direction nouvelle, aucune influence, même légère et fugitive. Comme dit le baron de Pechmann dans la préface du catalogue munichois: « C'est dans l'art appliqué surtout que se manifeste la différence des races ». Les Munichois ont leurs qualités propres, leurs qualités de race, nous avons les nôtres. Ils feront un art Bavarois, que je souhaite fort beau; nous ferons, nous, un art Français.

On le voit par cette étude rapide, l'exposition des Artistes de Munich est considérable et d'un grand intérêt. Et nous devons remercier ces artistes d'avoir bien voulu nous montrer à Paris le résultat de leurs efforts. Leurs travaux témoignent d'une belle ardeur et d'une ferme volonté. Ils ne nous apportent pas, par contre, l'expression de beauté esthétique que nous en attendions. Les Munichois ne peuvent m'en vouloir de ma franchise. Les artistes savent écouter les critiques qu'éveillent leurs œuvres exposées; et c'est, à mon avis, faire œuvre amicale que de dire nettement et loyalement les choses bonnes ou mauvaises que comportent leurs travaux. Tout parti pris, dans un sens ou dans l'autre, ne saurait être toléré en pareille circonstance; et ce sont les amis véritables qui disent sans fard les vérités, même peu agréables, qu'ils ont à dire. C'est ce que je me suis attaché à faire; suivant mon goût j'ai noté ce qui me séduisait, et j'ai critiqué ce qui ne pouvait me plaire, après une étude sincère et approfondie.

COMMENTAIRE 10 - La question allemande

Au Salon d'Automne 1910, Frantz Jourdain accueille une exposition d'art décoratif munichoise. Robert Rey dans un ouvrage publié seize ans après écrit, en parlant de cette manifestation : "Elle va déclencher un intense mouvement de surprise. Beaucoup d'artistes et surtout de visiteurs s'aperçoivent du chemin parcouru à l'étranger où des formes décoratives toutes nouvelles sont déjà répandues jusque sur les objets manufacturés, tandis que nous nous contentons de formules monotones et répétées, inattentifs d'ailleurs aux créations originales de nos propres artistes et refusant à les utiliser. Installée avec un grand luxe et une grande originalité dans les salles du rez-de-chaussée, présentée par un catalogue remarquablement clair, l'exposition munichoise indigna les uns, enchantait les autres, surprit tout le monde. Il est incontestable qu'elle suggéra à plusieurs de nos décorateurs des libertés dans l'utilisation des aplats, des ornements linéaires ou géométriques, qu'ils n'auraient peut-être pas songé à prendre sans ce coup de fouet" (78).

Seize ans après, il semble que la force de cet événement ne se soit pas atténuée. La concurrence entre les deux pays sur le marché de l'Art décoratif ne s'est sans doute pas ralentie, bien que le complexe français quant au retard de la production nationale sur celle d'outre-Rhin soit sans doute moins fort en cette année qui suit l'exposition des arts décoratifs que dans les années dix sur lesquelles pesait la défaite et l'annexion de l'Alsace et de la Lorraine. La pression de cette concurrence devait être très vivement ressentie. Emile Goutière-Vernolle rapporte, dès la déclaration d'intention qui ouvre la collection d'Art et Industrie (1909) "l'apostrophe terrible" lancée par Rupert Carabin à son retour de l'Exposition de Munich de 1908 : "Le Sedan commercial est accompli !" (79).

Frantz Jourdain fit preuve en 1910 d'un grand courage lui que l'on accusait d'être vendu à l'ennemi héréditaire. En 1926, il revendique encore avec force la paternité de cette expérience téméraire : "L'exposition munichoise c'est moi qui en ai eu l'idée, c'est moi qui l'ai proposée à mon comité, c'est moi qui l'ai organisée, c'est moi qui l'ai jugée opportune et utile. Je ne regrette rien, et je persiste à croire qu'elle a rendu de réels services aux artistes, aux artisans, aux industriels et au public" (80).

Les effets de l'exposition furent sans doute très importants. Le "Style de la rose" malgré les déclarations nationalistes de ses théoriciens, lui doit peut être quelques-unes de ses audaces. Mais la xénophobie anti-allemande a pu aveugler certains des visiteurs du Salon.

En effet de nombreuses critiques fonctionnent sur un schéma qui tient des idées reçues plus que de l'analyse sereine. On sent derrière chaque jugement le poids d'une imagerie pseudo-psychologique. Tous les critiques français s'accordent pour louer la discipline et le sens de l'organisation des artistes et des artisans allemands, s'opposant bien entendu à l'individualisme et au libéralisme brouillon de leurs compatriotes; mais tous les critiques français ne voient dans les oeuvres

allemandes que lourdeur des proportions, fautes de goût, absence de cette grâce, cette élégance que l'on croit encore typiquement française. Frantz Jourdain écrivit que l'exposition avait rendu confiance à l'art décoratif français et mis un frein aux dithyrambes pro-germaniques. Est-ce pour cela qu'il a choisi Munich plutôt que Berlin - plus moderne selon Verneuil - ou que Vienne et les travaux raffinés des Wiener-Werkstätte et de la Secession. Ce sont ces thèmes qui structurent l'article de Verneuil publié par Art et Décoration.

Mais on notera les précautions que prend le critique français pour donner son avis. S'il ne peut apprécier les envois allemands, c'est uniquement dû à ses chromosomes d'origine gallo-romaine ou alors c'est la faute d'Hippolyte Taine et de sa théorie du milieu. Mais il avoue une véritable admiration pour l'organisation, le modernisme et le "noble désir de créer un style national", trois objectifs qui sont aussi au coeur de la démarche française. Il se crée en effet de nombreuses organisations au début du siècle. La Société des Artistes décorateurs fondée en 1901, le Salon d'Automne en 1903, le Nouveau Paris en 1903 dont le programme déclarait : "La fin de haines irraisonnées entre artistes et industriels a sonné" (81), la Société d'art populaire et d'hygiène de Jean Lahor en 1904 (82) ... Les textes analysés jusqu'ici ont montré que le modernisme et le nationalisme étaient des idées communes partagées par tous les camps.

L'analyse de Verneuil qui voit dans le style de Munich des influences Louis-Philippardes et anglaises pourra se répéter avec les premières expositions des amateurs de la rose (83). Il entame après de telles considérations générales une promenade salle après salle. Celle-ci commence peut-être mal. La porte de Bruno Paul lui apparaît triste et froide et le hall de Julius Diez d'une sécheresse rebutante, la pièce de réception de Théodor Veil froide, la salle à manger de Niemeyer triste, la chambre à coucher de Madame de Karl Betsch ne serait guère féminine alors que celle de Monsieur de Richard Riemerschmid ressemblerait à une chambre de jeune fille ... Le reste est à l'avenant. Mais il aurait dû s'attarder plus longuement sur les couleurs du petit salon de Paul Wenz dont les meubles sombres presque noirs contrastaient avec des murs blanc et vieil or; ces couleurs seront bientôt le dernier cri parisien.

IL faut dire que Verneuil n'apprécie pas beaucoup le salon et la salle à manger présentée par Huillard et Süe, des intérieurs pour "snobs dénués de goût" aux couleurs crues, bleu et rouge, et aux proportions non recherchées. Il leur préfère les envois de Plumet mais aussi, il faut le noter, la salle à manger de Jaulmes. Par contre, il ne peut supporter les meubles de Vallin et se réjouit de l'évolution de Majorelle.

"La supériorité esthétique est la seule que les vainqueurs de 1870 nous reconnaissent; si on leur applique le mol et banal éloge qui devient d'usage, ils nous déclareront vaincus, une fois encore ils pousseront leur "hoch !" farouche" (84). Péladan, Josephin Péladan le fondateur du Salon de la Rose-Croix, écrit dans ces quelques lignes, noir sur blanc, ce que ses collègues pensent sans doute mais n'osent formuler. Evidemment, le grand mystique ne trouve rien de bien dans les salles munichoises mais il ne trouve rien de mieux dans les salles

françaises. N'écrit-il pas : "Quant au Salon d'Automne proprement dit, un honnête homme peut-il y risquer un coup d'oeil ? J'ai dû passer vite : la nausée est telle" (85). En fait, il proclame qu'il n'existe plus de style, plus de décor, ni à Munich, ni nulle part, il écrit : "c'est théoriquement impossible de faire du décor sans style et le dernier style occidental fut celui du Directoire et de l'Empire" (86). Il ajoute en effet, ce qui précise sa pensée : "Le modern-style a disparu des catalogues des grands magasins, tellement sa hideur repousse" (87).

Ces considérations très partiales, les commentaires embarrassés sur les envois des munichois dans la presse de tendance moderniste traduisent un profond désarroi devant l'échec du modern-style. L'admiration devant l'organisation allemande n'est-elle pas révélatrice de la profonde désorganisation des industries d'art et de la création françaises. N'est-il pas étonnant de voir Péladan, les munichois, les jeunes du "style de la Rose" s'intéresser tous aux styles du XIX^{ème} siècle, à l'Empire au Louis-Philippe. Ne s'agit-il pas d'effacer les années Art-nouveau ?

Il est amusant de constater que l'article que publie Art et Industrie sur le Salon d'Automne, un article signé René Prévot, favorable aux munichois, sans arrière-pensée, place son commentaire, dont l'objet est plutôt la problématique de l'art allemand que l'analyse des pièces exposées au Salon, dans une perspective post-Art nouveau. Et il met alors les tentatives françaises sur le même plan que les tentatives allemandes. Si Prévot se laisse aller à des considérations sur le génie de la race, il termine son article par une prédiction qui ne dut pas plaire à la presse parisienne : "Et peut-être - qu'en savons-nous ? - la Muse de Mozart reviendra-t-elle sourire un jour aux arts germaniques ?" (88).

En somme, René Prévot pense que Paris et Munich sont dans une même position incertaine après l'échec de l'Art nouveau et que la problématique allemande peut-être alors d'un grand secours pour les arts français. Des résultats des recherches passées, qui auraient mis en oeuvre une méthode "japonaise", selon lui; il donne un jugement sans appel : "Ce qu'on exhiba alors en fait d'architecture, de mobilier et de décoration d'intérieur, fut en dehors de tout raisonnement et, la fascination de l'imprévu aidant, ces bizarreries dérégées, ces formes animales et végétales monstrueusement accumulées, qui semblaient ressusciter certains cauchemars de la Renaissance, et qui gagnèrent pour de courts instants les suffrages d'un snobisme prédisposé à toutes les extravagances". Il faut noter que Renaissance et snobs se trouvent cette fois dans le camp du modern-style. Mais Prévot pousse plus avant son analyse et avec une grande lucidité écrit : "C'est la fausse conception du rôle et de l'importance de l'ornement, lequel apparut d'abord comme le problème fondamental de toute réforme. Telle était encore la puissance suggestive des styles historiques qu'on ne crut pouvoir en triompher, à moins de leur opposer une richesse et une fantaisie ornementale pour le moins équivalente". Et après cette hypothèse frappée au coin du bon sens polémologique, il précise : "Et l'on espérait trouver, en parodiant l'oeuvre de la nature, les éléments nécessaires à cette renaissance". Dans cette crise du naturalisme, puisque c'est ainsi qu'il faut bien nommer la crise de l'Art nouveau, la perspective allemande apparaît être d'une certaine justesse. Après cette débauche ornementale

les temps réclamaient, selon Prévot, un art de la "sincérité simple et honnête", le seul "qui puisse nous reposer des énervements d'une vie mécanique et enfiévrée"; on trouve ici la dialectique où, à la vie moderne agitée, s'oppose l'art moderne régulier, calme et simple que Véra retrouvera deux ans plus tard.

Prévot semble s'adresser aux détracteurs parisiens des munichois lorsqu'il écrit : "Cette simplicité voulue, réalisée à l'encontre de toute esthétique traditionnelle et au prix du plus ascétique renoncement, n'est-elle point la qualité primordiale de cette mentalité contemporaine, sincère avant tout et soucieuse de vérité simple et pure ? Et ce qui semble être aux yeux de certains une inspiration pauvre, primitive et barbare, n'est-ce point au contraire le fruit d'une émancipation courageuse et plus nettement et avec plus d'intransigeance qu'ailleurs". Lorsqu'il veut caractériser la voie anti-décorative empruntée par les créateurs allemands c'est tout naturellement à la notion d'architecture qu'il a recours, il écrit : "Avant d'envisager le problème décoratif, il (les allemands) leur paraît urgent de résoudre le problème architectural. Et c'est là leur principal mérite. En s'émancipant hardiment de toute velléité ornementale, ils ont acquis au plus haut degré le sens précieux de la synthèse".

Alors que Véra expliquera que ce bouleversement esthétique a sa source dans ses positions politiques, élitistes et anti-démocratiques, Prévot explique que c'est l'esprit de solidarité qui est à son origine : "Dans l'organisation fondée sur la Révolution (de 1789), une part trop grande avait été faite à l'individualisme. Peu à peu l'esprit de solidarité a dû prendre sa revanche, et c'est à lui, à cette discipline d'acier qu'elle s'impose, que la jeune Allemagne doit son prestige économique".

Il semblerait que Prévot annonce la fin du libéralisme bourgeois. Véra aussi dans une certaine mesure. Mais l'un et l'autre divergent sur la suite de l'histoire. L'un voit l'aristocrate revenir, l'autre le capitalisme monopoliste arriver, ou, qui sait, peut-être le socialisme. Il écrit, en tous cas, que l'esthétique nouvelle devra "consacrer de plus en plus ses efforts au meuble pratique et solide et à son exécution mécanique", à la production courante. Le luxe ne sera pourtant point banni de cette industrie, mais il ne reposera plus sur les anciennes habitudes : "Il peut y avoir, entre le meuble courant et le meuble de choix, des différences autres que celle d'un décor plus fourni et plus coûteux. Il y a surtout la qualité et la valeur du bois. Ensuite, la marquetterie - dont il ne faut pas abuser - puis les savantes combinaisons de matières différentes, les applications de métal, etc ...". Toutes choses dont l'Art déco abusera !

L'article de Prévot est signé de Munich. Le nouveau style sera donc simple, très simple, presque sans ornementation, sans ornementation sculptée dévorante, "le principe architectural apparaît partout rigoureusement accusé", les matériaux pourront être luxueux, et tout cela sera le signe des nouvelles solidarités. Prédications audacieuses !

TEXTE 16 et 17 :

SEZILLE Louis "Distribution de pièces d'un cottage. La bonne et la mauvaise méthode" suivi de "Harmoniser la maison avec le cadre" in *La Vie à la Campagne* du 15 décembre 1907 et du 1er décembre 1907, vol. II pp. 369-370 et p. 336.

DISTRIBUTION
DES PIÈCES
D'UN COTTAGE

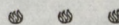
VIEILLES Maisons de Campagne françaises et Cottages anglais à rez-de-chaussée. = Trois grandes divisions dans la maison : Réception, Vie familiale et Services domestiques. =



UNE MAISON DE CAMPAGNE SANS ÉTAGE. — Habitation de plain-pied et construite sur le plan représenté ci-après (méthode à suivre). Cette Maison de Campagne possède un caractère rustique et un charme d'intimité bien plus affirmés que les Villas à étages superposés. Son prix de revient est de 19 000 fr.

LA BONNE ET
LA MAUVAISE
= MÉTHODE =

Isoler les chambres à coucher des pièces de réception. = Éviter aux domestiques les fatigues inutiles par une bonne disposition des pièces de service.



PROPRIÉTAIRE D'UN TERRAIN, vous avez envisagé toutes les considérations décrites dans notre précédent numéro, et vous allez avoir recours à l'Architecte. Nous voulons maintenant vous donner la possibilité d'exercer sciemment sur lui un contrôle intelligent et non suspect, qui vous évitera souvent des conflits et vous permettra de faire construire une Maison répondant bien à vos goûts personnels.

DEUX FAÇONS DE CONCEVOIR LE PLAN D'UNE MAISON. L'étude des plans doit être le résultat de l'entente du Propriétaire et de l'Architecte, le premier indiquant ses goûts, le second s'en inspirant. Car,

qui, mieux que le propriétaire, connaît les nécessités auxquelles il devra plier son habitation ?

Tout d'abord, nous devons distinguer deux catégories de plans : les plans de Maison à un seul étage et ceux de Maisons à plusieurs étages. Les premiers, composés d'un rez-de-chaussée élevé généralement sur caves et surmonté de pièces secondaires utilisant le vide des combles, engendrent des silhouettes pittoresques, basses, où la ligne horizontale est la dominante. C'est dans ce caractère que sont construites toutes les vieilles Maisons de Campagne françaises et les Cottages anglais. Ces plans ont, dans les régions où le terrain est coûteux, le désavantage d'occuper une superficie construite trop importante pour la surface totale du terrain.

C'est en partie à cet inconvénient que nous devons le second mode de distribution sur plusieurs étages superposés, comme aussi à l'avantage de l'isolement plus parfait des pièces familiales : chambres à coucher et dépendances. Une troisième cause, visant à l'hygiène absolue, semble avoir contribué également à cette formule : la crainte de l'humidité dans le rez-de-chaussée.

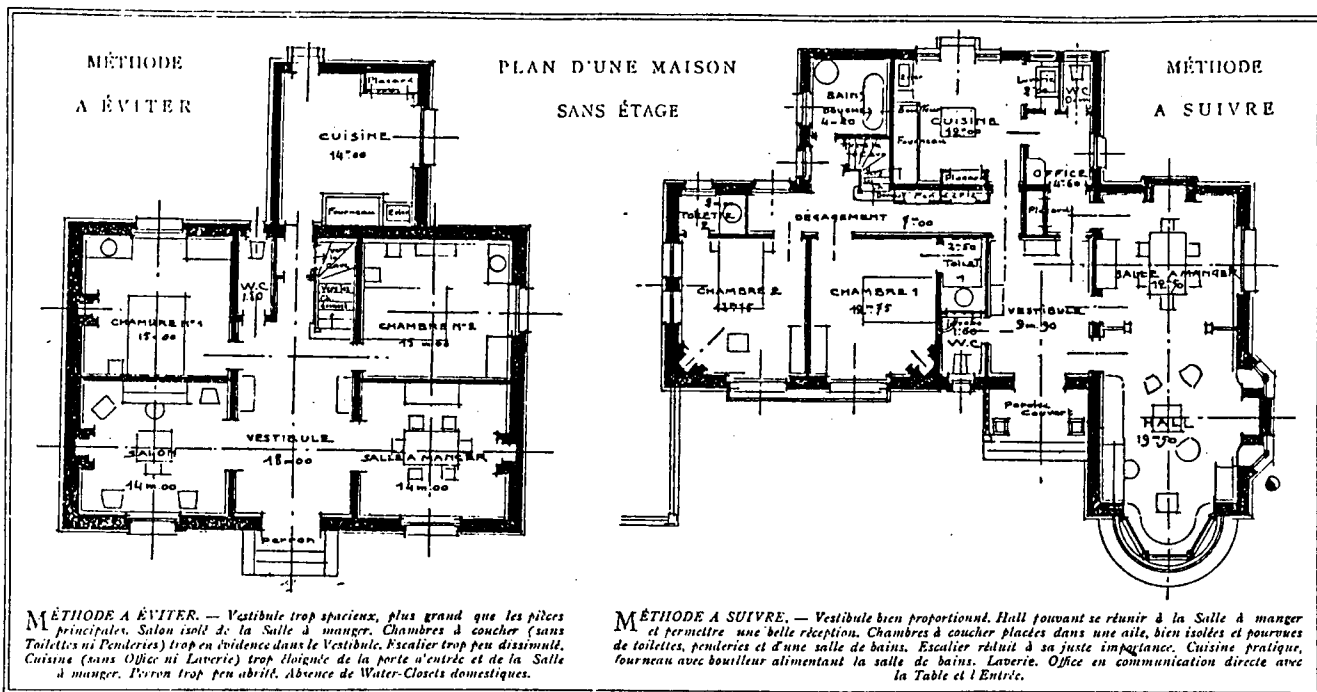
RÉPARTITION DES PIÈCES ET GROUPEMENT DANS LE PLAN.

Dans le premier cas, nous devons immédiatement diviser notre plan en trois parties : 1° pièces pour la Réception ; 2° pièces pour la Vie familiale ; 3° Services domestiques.

Groupée autour du vestibule, la Réception comportera les pièces principales : Salons, Salle à manger, Hall, Billard, Boudoir, etc. Plus dissimulées seront les pièces intimes de la Vie familiale, qui doivent même, chaque fois que cela est possible, être isolées par un couloir de dégagement intermédiaire. Elles comprennent les Chambres à coucher, les Cabinets de toilette, les Salles de bains, les Water-closets et les Penderies. Le Cabinet de travail, suivant la profession des propriétaires, est rattaché à ce groupement ou affecté aux pièces de réception. Enfin les pièces de service : Cuisine, Office, Laverie, Lingerie, Buanderie, Chambres de domestiques, sont placées en arrière et communiquent facilement avec les deux premiers groupes.

Dans la disposition des maisons à plusieurs étages, il suffit de se conformer aux mêmes règles que pour le premier groupe : Réception, et d'y adjoindre un Escalier pour desservir les étages où se répartiront les pièces du deuxième groupe : Vie familiale, et une partie des locaux du troisième groupe : Service, dont les pièces les plus importantes sont au rez-de-chaussée.

Les communications doivent être faciles entre tous les éléments constituant ces plans ; aucun emplacement ne doit être obscur, cas fréquent cependant à bien des couloirs de dégagement ; toutes les pièces doivent avoir accès à ces dégagements et ne pas se trouver commandées par d'autres pièces importantes. En principe, vous devrez considérer tout dégagement comme terrain perdu virtuellement et vous efforcerez de grouper



METHODE A EVITER. — Vestibule trop spacieux, plus grand que les pièces principales. Salon isolé de la Salle à manger. Chambres à coucher (sans Toilettes ni Penderies) trop en évidence dans le Vestibule. Escalier trop peu dissimulé. Cuisine (sans Office ni Laverie) trop éloignée de la porte d'entrée et de la Salle à manger. Porron trop peu abrité. Absence de Water-Closets domestiques.

METHODE A SUIVRE. — Vestibule bien proportionné. Hall pouvant se réunir à la Salle à manger et permettre une belle réception. Chambres à coucher placées dans une aile, bien isolées et pourvues de toilettes, penderies et d'une salle de bains. Escalier réduit à sa juste importance. Cuisine pratique, fourneau avec bouilleur alimentant la salle de bains. Laverie. Office en communication directe avec la Table et l'Entrée.

toutes les pièces convenablement en utilisant le moins possible les couloirs.

Dans les maisons de campagne modestes, envisagez le salon comme tout à fait superflu et préférez-lui le Hall, permettant d'obtenir par la fusion soit du Vestibule, soit de la Salle à manger avec le Salon, une pièce d'un bel aspect décoratif par son ampleur, et dont l'établissement n'est pas plus coûteux que celui des deux pièces prises isolément : c'est un des charmes du Cottage, et les Architectes anglais, qui ont le sentiment du confort, en ont fait la base même de toute construction de campagne.

Si vous voulez éviter les soucis de querelles importunes et les ennuis du renouvellement fréquent pour le personnel domestique, songez à réduire la fatigue de vos serviteurs à son strict minimum, en créant des distributions faciles. A cet effet, environnez la Cuisine de tous ses services accessoires : Laverie, Office, Garde-manger, Buanderie même. Toutes ces pièces doivent être spacieuses, claires, largement aérées. Comptez aussi avec la température ordinairement élevée de ces endroits, afin de prévoir une ventilation parfaite.

Si, par une habile disposition, la Salle à manger fait suite à l'Office, cette dernière étant précédée de la Cuisine, et si de cette Office vous accédez directement au Vestibule pour assurer le service de la Réception en même temps que celui de la Table, vous obtiendrez un ensemble satisfaisant quant à

la réduction de fatigue imposée à vos serviteurs.

Veillez à l'emplacement de l'Escalier, qui doit avoir un caractère bien spécial. L'Escalier d'une Maison de campagne n'est pas l'Escalier d'un établissement public quelconque. Alors que, dans ce dernier cas, il s'impose au visiteur et le sollicite pour l'aider à parcourir les étages supérieurs, dans votre habitation, il doit, au contraire, s'effacer discrètement et n'être accueillant qu'aux seuls intimes.

Voulez-vous éviter à vos convives l'ennui de pénétrer dans vos appartements privés ? Songez à leur aménager, près du Vestibule, une Penderie, un Water-Closet et un Cabinet de toilette.

Enfin, pour le souci de votre confort personnel, dotez chacune de vos Chambres à coucher d'un Cabinet de toilette et d'une Penderie pour les vêtements, indépendante de la Lingerie, spéciale à toute la maison ; une Salle de bains est le complément indispensable à toute installation basée sur les lois de l'Hygiène. Enfin, si vous avez le sommeil léger et aimez le repos prolongé le matin, je vous conseille fort de rechercher pour vos Chambres de domestiques un autre emplacement que celui qui surmonte vos propres Chambres.

Les quelques règles que nous venons d'énoncer sont générales ; nous nous en inspirerons par la suite pour les dispositions à arrêter pour chaque cas particulier.

L. SÉZILLE.

HARMONISER LA MAISON AVEC LE CADRE

LE POINT CAPITAL EST DANS LA RECHERCHE D'UN EMPLACEMENT. — S'ASSURER QUE LA PROPRIÉTÉ N'EST PAS SOUMISE A DES SERVITUDES. — RÉUNISSEZ TOUTES LES DÉPENDANCES EN UN SEUL GROUPEMENT. — LE SOL DU PAYS FOURNIT LES MATÉRIAUX LES PLUS PROPRES A LA CONSTRUCTION AINSI QUE LES PLUS ÉCONOMIQUES. — LA MAISON DOIT S'ADAPTER AU CADRE ET NON LE PAYSAGE A LA MAISON.

DDANS NOTRE DERNIER NUMÉRO, nous avons exposé le but que se proposait LA VIE A LA CAMPAGNE en créant un Service d'architecture (1).

Désormais, dans chaque numéro, nos Lecteurs trouveront des devis et des plans de maisons de campagne ou des dépendances : écuries, remises, chais, buanderies, poulaillers, chenils, etc., ainsi que des dessins explicatifs sur les différentes

parties de la construction : fondations, murs, portes, cheminées, etc...

Les soucis de la construction d'une maison de campagne ne commencent pas, comme on le croit communément, au jour de la pose de la première pierre de l'édifice, car très souvent l'irréparable faute, gâtant déjà les joies futures, a été commise avant cette date. Il faut donc, avant de faire construire, attacher aux opérations préliminaires un soin excessif et une attention de tous les instants.

LE CHOIX DU SITE. Le point capital est dans la recherche de l'emplacement. Après de multiples tâtonnements mettant en concurrence les situations les plus favorables, arrêtez définitivement votre choix sur un terrain proche des communications avec les fournisseurs et les véhicules de transport.

Un site séduisant à l'œil ne suffit pas toujours pour vivre agréablement; je n'en veux pour exemple que le cas d'un rhumatisant acquéreur d'un terrain proche d'un lac, source d'humidité contraire, d'un cardiaque perchante son cottage sur un point seulement accessible par un sentier à pic. Quel plaisir résultera d'un séjour où la consommation d'eau sera limitée parcimonieusement aux usages de la plus absolue nécessité, faute de nappe souterraine alimentant un puits ou de canalisation amenant une captation lointaine? Combien de terrains séduisants recouvrent un banc de glaise insoupçonné ou une nappe souterraine inépuisable, qui nécessiteront des fondations coûteuses sur béton ou pilotis.

Enfin, survient le carré de papier timbré exhumé d'un carton vert dans une étude de notaire proche, et donnant au riverain droit de passage sur la propriété, ou autre servitude désagréable. A ce moment, les plans sont étudiés, et le malheureux propriétaire se voit obligé, ou d'en payer les frais d'établissement et abandonner le rêve longtemps caressé, ou, pour sa réalisation opiniâtre, dépenser le double de ce qu'il espérait y consacrer.

Le remède est simple pourtant. Une enquête auprès des riverains vous fera connaître les défauts du terrain convoité, les servitudes inhérentes. Si des constructions sont édifiées dans le voisinage demandez aux propriétaires la qualité du sous-sol, la présence de l'eau potable; au surplus, un sondage peu coûteux confirmera ces certitudes, une analyse de l'eau recueillie fixera sur l'usage qu'on en pourra faire. Et si, rencontrant quelques difficultés inattendues, l'emplacement rêvé influe encore favorablement sur votre esprit, vous saurez, au moins, avant l'achat, que le capital primitivement fixé devra se renforcer d'un sérieux appoint pour la réalisation intégrale du projet.

Si vous êtes embarrassé pour vos renseignements, prenez conseil d'un technicien, dont vous vous ferez accompagner sur le terrain. Fixé enfin sur la valeur foncière du sol et vous en rendant acquéreur par les actes légaux, vous pourrez alors construire sans craintes.

SITUATION ET ÉDIFIEZ LA MAISON SUR LE POINT CULMINANT DU TERRAIN: PLUS LA BASE SERA ÉLEVÉE, PLUS LES ÉTAGES S'ÉLEVÈRONT D'AUTANT, ET PLUS LA VUE SERA ÉTENDUE. Si vous recherchez un beau site, le seul moyen d'en découvrir pleinement les horizons lointains sera réalisé par la situation élevée. Vous y gagnerez également d'avoir une demeure saine, inaccessible à l'humidité. Les eaux pluviales, entraînées sur les pentes, ne séjourneront pas à la base des murs, et les nappes souterraines seront plus éloignées du sol des caves.

Avant même de distribuer les pièces principales vers l'avenue ou la route donnant accès au terrain, voyez si ces pièces sont orientées favorablement. Les murmures approbateurs des promeneurs ne sont pas une compensation suffisante au séjour dans une pièce perpétuellement privée de soleil. Et pourtant, combien de Villas ont Salon et Salle à manger au Nord et Cuisine au Midi! Le

premier des instruments qui paraîtra sur le terrain sera donc une boussole. Réservez pour le Sud et l'Est les pièces principales: Salons, Salles à manger, Chambres à coucher, Cabinets de travail; l'Ouest sera à craindre en bien des cas, à cause des vents de pluie: placez-y les pièces d'un séjour peu prolongé: Salles de billard, Fumoirs, Vestibules, Vestiaires, Water-Closets, Salles de bains, Toilettes et, au cas d'absolue nécessité, les Chambres à coucher, les Salons. Le Nord sera l'emplacement le plus favorable aux cuisines et à leurs dépendances: Laveries, Offices, le tout à l'abri de la chaleur solaire. Dans le cas de destination spéciale, maison de docteur, d'artiste, ces pièces devront se conformer scrupuleusement à une orientation invariable: Salles d'opérations et Ateliers au nord.

Lorsque, contraint par d'absolues nécessités, vous ne pourrez observer ces règles, attirez toute l'attention de votre architecte sur ces faits, pour qu'il s'efforce de corriger le défaut d'orientation. Pour les terrains en bordure d'une grande voie sillonnée par les automobiles, éloignez les constructions orientées vers la route, si vous ne voulez pas être envahi par la poussière.

LES DÉPENDANCES. A toute maison de Campagne bien ordonnée, des dépendances sont indispensables. Sans s'entourer de tout ce qui est nécessaire à son alimentation, le Propriétaire trouvera la plus grande satisfaction à faire goûter à ses hôtes les produits de sa volière, de son clapier, voire même de son vivier ou de son rucher. Placez le Pavillon des communs vers un point rapproché de l'entrée. Ce Pavillon sera suffisamment dissimulé pour ne pas intercepter les horizons de l'Habitation principale et ne pas rompre l'harmonie du Jardin; il devra en même temps permettre à son hôte, gardien de la propriété, une surveillance facile. La disposition pratique par excellence réside en la réunion de toutes les dépendances en un seul groupement: Habitation, Écurie, Remise, Volière, Chenil, etc.... Prenez à ce sujet les avis des techniciens: éleveurs, apiculteurs, aviculteurs, etc. En cette circonstance, le rôle de l'Architecte sera celui d'un décorateur. Il rassemblera les éléments divers qui lui sont confiés et coordonnera le tout en un ensemble décoratif satisfaisant, de silhouette peut-être moins séduisante, mais d'un ensemble plus pratique.

L'ORDONNANCE GÉNÉRALE. Voilà donc l'emplacement assigné à chacune des parties concourant à l'édification de la maison. Si nous observons strictement ce qui a été dit, les plans sont faits. La juxtaposition des pièces présentera bien quelque difficulté, mais la donnée essentielle existe quant à présent, et cependant aucun trait ne sillonne le papier.

C'est en raison du procédé contraire, de ce manque de préparation fréquent, qu'il nous est donné de constater la monotonie de nos constructions françaises, répétant à satiété le même clocheton, tantôt à droite, tantôt à gauche, alors que la multiplicité des formes et des situations de terrains devrait donner lieu aux effets les plus imprévus. Et que d'économies réalisées par cette subordination au sol! Plus de travaux inutiles, de façades s'allongeant inutilement pour la contrainte d'une symétrie inutile. De là découlera naturellement un caractère personnel propre à chaque habitation et une parfaite harmonie de la Maison avec le site environnant.

LE CLIMAT Un puissant facteur con-
ET LES MATÉRIAUX. tribuera à faire recher-

cher pour chaque contrée un caractère différent : la nécessité de prémunir nos habitations contre les intempéries. C'est cette nécessité qui conduit logiquement aux silhouettes que nous trouvons dans les vieilles demeures rurales, car elles furent soumises à cette loi par leurs naïfs constructeurs. Le Nord, l'Est, les régions froides, nous obligeront à des toitures fort inclinées, résistant au poids des neiges, offrant un écoulement rapide aux pluies ; des auvents seront aménagés pour un accès facile en cas de mauvais temps ; les baies seront protégées contre l'introduction de la bise glaciale. Progressivement, en descendant vers le Midi, nous verrons cet aspect se modifier, s'éclaircir, pour engendrer, dans les contrées ensoleillées, ces demeures blanches, aux saillies dispensatrices d'ombre bienfaisante, aux terrasses propices aux rêveries des soirs d'été.

La terre, elle aussi, nous seconde en cette recherche, en mettant ses matériaux à notre disposition. Dans chaque contrée, nous trouverons les matériaux qui sont le plus en accord avec le paysage environnant. Aux régions du Nord sont dévolus l'argile des briques et le granit bleu, cadrant parfaitement avec les teintes neutres du ciel ; en Touraine, la pierre blanche éclate sous les rayons du soleil puissant ; les Vosges ont les granits rouges protecteurs des froids intenses, alliant leur sévérité à l'aspect rigide des immenses sapinières. Tout nous dicte l'emploi de ces matériaux régionaux, aussi bien la raison d'esthétique que celle de l'économie stricte, réalisable par la

suppression des transports onéreux.

ACCORD Nous sommes encore bien
DE LA MAISON éloignés de cette compréh-
ET DU SITE. sion de la parfaite harmonie

qui doit exister entre l'habitation et le paysage environnant. Là c'est le tableau qui doit s'adapter au cadre, puisque ce dernier est de création antérieure. Il peut être quelquefois modifié (le fait s'est produit lors de la création de nos Grands Domaines), mais au prix de quels sacrifices pécuniaires. L'économie étant ici le facteur principal, il ne saurait donc être question de ce moyen.

A quoi bon, du reste, recourir à ce biais, alors que de modestes paysans ont réalisé cette harmonie avec leur bon sens. Parcourez les villages que n'a pas modifiés la pénétration des citadins, et vous serez surpris de la cohésion des chaumières avec le paysage d'alentour. Conçues par des hommes dépourvus de toute éducation artistique, elles furent édifiées simplement avec la pensée des besoins présidant à leur création.

Les yeux de ces artisans, habitués aux formes environnantes, faisaient revivre ces formes par une sorte de suggestion. Né de la Terre, le paysan en a senti inconsciemment toutes les beautés, et ses idées d'économie prévalant sur les satisfactions de la vanité, il a conçu des œuvres modestes cadrant admirablement avec la simplicité grandiose de la Nature. C'est à nous, Citadins, de retrouver cette tradition et de débarrasser nos Campagnes de toutes ces bâtisses insupportables, déshonneur de nos jolis sites, lèpre de nos beaux coteaux de France.

COMMENTAIRE 11 - Les raisons de la chaumière

Le 15 novembre 1907, La Vie à la Campagne, la revue dirigée par Albert Maumené crée un service d'architecture. Cette création est annoncée par ces mots : "La recherche du bon goût et du confort dans la maison de campagne. L'accueil réservé aux précédents articles sur l'architecture est un encouragement à créer une rubrique permanente. La construction, la décoration, l'entretien du mobilier, des modèles de villas, cottages, dépendances, des constructions rurales de toutes sortes présentées avec leurs plans, leurs façades, leurs intérieurs, les prix de revient y seront successivement étudiés" (89).

Le premier numéro de cette "revue pratique avant tout", comme le proclame son sous-titre, est paru le 1er octobre 1906. La Vie à la Campagne qui prodigue maints conseils pour élever poules, lapins et autres animaux de basse-cour, pour planter ses légumes, et sa tente ..., dès ses premiers numéros, s'intéresse à la culture artistique. Elle emmène ses lecteurs visiter les châteaux classiques et médiévaux, les grandes demeures, elle les aide aussi à résoudre les problèmes posés par l'aménagement et l'ameublement de leur maison. La création du service d'architecture étend cette aide au projet et à la construction. Albert Maumené n'a pas confié à n'importe quel architecte la direction de ce service. Louis Sézille est un architecte connu - les revues Art et Décoration, L'Art décoratif et L'Architecte publient ses réalisations - et un architecte engagé, il n'hésite pas à prendre la plume.

Cet engagement le place dans le camp des modernistes qui sont à la recherche d'une nouvelle architecture domestique libérée des modèles classiques et fondée sur la démarche du pittoresque rationnel. Avec Sézille cette problématique ne va pas rester cantonnée dans le petit monde de la critique architecturale mais va descendre dans la rue ou pour le moins dans les jardins et les potagers des lecteurs de La Vie. Pour ce faire, Sézille a recours à une pédagogie simple mais efficace où la bonne et la mauvaise méthode s'opposent radicalement. Dans un encadré sont reproduits deux plans pour une maison à rez-de-chaussée comportant un salon, une salle-à-manger, deux chambres, une cuisine, pièces auxquelles s'ajoutent un vestibule et des locaux de service. Le premier s'établit sur l'axe de symétrie du vestibule, une pièce de 18 m², la plus grande pièce de la maison, qui sépare salon et salle-à-manger et crée entre cette dernière et la cuisine un assez long parcours. Le second plan a résolu ces problèmes de surface et de circulation.

A la silhouette compacte et à la symétrie du premier, il oppose les décrochements de ses volumes et les multiples désaxements de ses pièces. Une salle de bain a été ajoutée ainsi qu'un porche couvert et une dizaine de mètres carrés. Le texte qui accompagne ces dessins est une véritable méthodologie fonctionnaliste. Il substitue à un discours sur la forme un discours sur l'organisation. Les pièces sont rangées dans trois groupes : réception, vie familiale et services domestiques. Les relations des pièces entre elles dans chaque groupe, et des groupes entre eux sont définies en quelques règles simples concernant la lumière, les dégagements ... En passant, Sézille tente d'introduire une pièce, typiquement anglaise, qu'il définit comme le regroupement du vestibule et

du salon ou du salon et de la salle-à-manger, le hall. Le second texte ajoute à ces préoccupations fonctionnelles des recommandations intéressantes l'installation de la maison sur son terrain et l'orientation des pièces. L'accord de la maison et du site participe de la problématique pittoresque rationnelle. L'orientation, les vues, le sol apportent leur contribution à l'éclatement du prisme classique. Le site apporte encore des éléments à un autre versant de la problématique architectonique, celle des matériaux, de leur forme et de l'ornement. Mais le site n'est plus alors uniquement géologique et climatique; il relève de la géographie humaine et de l'histoire de l'édification. Sézille recommande aux constructeurs de regarder les maisons construites par les paysans, des chaumières en cohésion avec le paysage et qui, de plus, ont été "édifiées simplement avec la pensée des besoins présidant à leur création".

Le 15 juin 1911, un numéro spécial de La Vie est consacré aux "Cottages anglais, belges et français". Le titre d'un des articles recommande : "Inspirez-vous des vieilles demeures locales", dans une sorte de fonctionnalisme du site, apparemment dégagé de toute préoccupation stylistique : "Soyez franchement logiques, vous venez d'étudier un plan strictement conforme à vos besoins pratiques, pourquoi ne pas créer des façades strictement adaptées aux lignes et aux coloris du paysage ? Pourquoi ne pas concevoir des silhouettes s'harmonisant avec ce qui existe déjà; en un mot pourquoi ne pas renouer avec la tradition perdue et faire en Bretagne des maisons inspirées des demeures bretonnes, en Provence des mas frais et accueillant, en Normandie des maisons de bois" (90).

Associée au fonctionnalisme, une problématique de l'intégration au site qui s'exprime dans un proto-régionalisme, enrichit la démarche pittoresque-rationnelle d'une nouvelle dimension et la rend encore plus adaptée à l'exploration d'une typologie fertile, celle de la maison de campagne et de vacances et, parce que la banlieue n'est déjà plus la ville, de la villa suburbaine (91). Le discours architectonique a trouvé et trouvera toujours dans ce secteur de la production de quoi alimenter le musée des horreurs - la notion de "style banlieue" n'est pas précisément valorisante - ou le corpus des références. Au cours des années dix, la critique anti-classique y trouve quelques bombes qu'elle pose jusque dans les murs de l'Ecole.

En 1902, Charles Plumet se fait critique et publie dans Art et Décoration un article dont l'objet est la villa construite par Gabriel Mourey à Saint-Cloud. Le critique a été son propre architecte et l'architecte écrit : "Nous le suivions avec le plus vif intérêt dans le livre, dans la brochure, dans la conférence et voici qu'aujourd'hui une occasion nous est donnée d'approcher de plus près son concept esthétique, à la faveur d'une oeuvre nouvelle où il lui plut de transposer, dans la matière des théories qu'il n'avait défendues qu'à la pointe de la plume" et poursuit-il "c'est un enseignement, c'est une leçon dont les architectes ordinairement asservis à la doctrine académique pourront faire leur profit" (92). L'analyse du "Verger", c'est le nom de cette villa, devient l'occasion d'une critique acide parfois cruelle de l'enseignement des Beaux-Arts, de son classicisme scolaire, et, au-delà, de tous les jurys officiels et de leur goût pour le décor historiciste : "Ne croyez pas rencontrer sur ces murs les signes irrésistibles qui arrachent aux

jurys, chaque année, tels votes dont les lauréats tirent gloire et profit tout à la fois. Les juges du concours des façades passeraient à coup sûr avec indifférence devant cette maison où ne s'étaient point les redondances sculpturales d'un art habitué à ne pas lésiner avec les ravaleurs. Et cependant, si modeste qu'elle paraisse, n'est-il pas admirable qu'elle comporte plus d'enseignement que tous les Grand Palais et qu'elle soit, dans sa simplicité, tout un répertoire de vérités fondamentales ?" (93). Plumet pousse la polémique jusqu'à conclure la description de la villa par ces mots : "Il est donc possible de faire oeuvre d'architecte en oubliant tout simplement la totalité des enseignements de l'Ecole des Beaux-Arts" (94). Au passage, il a égratigné "l'approvisionnement théorique venu mort mais intact des colonnades et des portiques du Palladio" ainsi que la problématique de la composition : "Il faut savoir oublier les formes sujettes d'autres conditions de vie et oser considérer le problème de la beauté dans l'habitation, non plus avec les yeux d'un professeur de composition, mais avec la vision d'un individu en possession de tous ses moyens d'analyse pour discuter la société dont il fait partie, pour déterminer ses propres aspirations dans ce milieu parfaitement défini et chercher à les transcrire avec les matériaux dont il dispose" (95). Lorsque Plumet tire de ses thèses des conclusions pédagogiques, c'est pour rejeter le "catéchisme immobilisé" du corpus monumental traditionnel pour demander que les élèves soient "pénétrés des conditions sociales de la vie d'aujourd'hui, des besoins de l'individu dans la société moderne et des moyens matériels d'y répondre". L'abandon de toute connaissance théorique approfondie de l'architecture pour la sociologie - il est vrai qu'à l'Ecole circulaient alors plus d'images stéréotypées que d'analyses théoriques - n'est-ce pas ce que propose Plumet ? L'article se termine par cette phrase courte : "Les formes découlent des besoins".

Gabriel Mourey écrira bien sûr un article sur l'architecture de Plumet. La villa Kéfer de Neuilly-sur-Seine, l'intéressa autant qu'elle intéressa Guillaume Janneau. L'article d'Art et Décoration qui lui est consacré commence inévitablement, en prenant pour prétexte le rappel des idées de l'architecte, par une réfutation de "l'imitation systématique du passé, telle qu'on l'enseigne dans les Ecoles des Beaux-Arts, qu'on le professe dans les Académies et qui constitue en somme tout l'enseignement officiel" (96). Cette attaque, Mourey la prolonge en ravivant la querelle entre gothique et classique. Il fait aussi du mobilier de cette villa un jalon pour une voie française s'écartant tout autant du modern-style que des influences étrangères : "Ah ! que nous voici loin des camelotes "modern-style" ! Que nous voici loin des sécheresses et des lourdeurs allemandes, aussi loin que des duretés viennoises et des complications belges !" (97).

Gabriel Mourey avait entrepris en octobre 1903, en publiant un premier article sur une villa de Laverrière et Monod, une villa qui a un petit air de famille, avec "La Sauvagère" à Lausanne, une série d'articles sur la maison de campagne, un second suivra en 1904 qui sous le titre "Une villa en Bretagne" décrira la Villa de Lestapis à Biarritz (98). Le projet avortera puisqu'il faut attendre l'article sur la Villa Kéfer pour voir Mourey se pencher à nouveau sur l'architecture domestique.

Mais M.P. Verneuil écrit de nombreux articles qui abordent le même sujet et défendent des positions architectoniques semblables. Il n'a pas dessiné sa propre maison mais l'a confiée à Louis Sézille, à qui il recommande la plus grande simplicité : "Je trouve, en effet, que la maison simple et rustique s'allie infiniment mieux au paysage qui l'entoure que la maison prétentieuse, aux intentions architecturales, et déplorables le plus souvent" et, questionne-t-il : "pour une même somme dépensée, ne vaut-il pas infiniment mieux augmenter le confort intérieur quitte à supprimer quelques corniches ou quelques sculptures ?" (99). Il devait être sûr que son architecte répondrait comme lui-même, affirmativement. Dans un article publié l'année précédente, il le félicitait pour le plan "rationnel, pratique, où la recherche du confort a été poussée aussi loin que possible" et l'"extérieur sobre, et d'un charmant caractère un peu rustique" d'une villa construite au Vésinet (100).

Dans les années dix s'affirme une conception de l'architecture domestique dont la problématique se réduit à deux termes principaux : la fonctionnalité et les rapports avec le site. Avant d'être une oeuvre d'architecture, la maison est un outil. Elle n'a plus qu'à devenir une machine. En effet, en 1920 l'on pourra lire : "... dans le vrai nos maisons modernes sont des machines encore, j'entends faites selon un plan, comme des usines pour l'étude, la délibération ou le repos", dans le Système des Beaux-Arts du philosophe Alain (101). Le Corbusier écrira quelque chose de semblable.

DEUX NOTES : L'une sur le gothique, l'autre sur les influences étrangères

Au cours des onze commentaires de ces seize premiers textes, deux thématiques sont revenues plusieurs fois, l'une concerne les diverses interprétations de l'architecture gothique qu'elle soit mise au service de la recherche constructive ou de l'architecture domestique, l'autre concerne la publication et le commentaire des expériences architecturales étrangères. L'exposition munichoise n'est qu'une forme paroxysmique d'un phénomène banal et ordinaire. Les revues françaises regardent au-delà des frontières et font connaître l'architecture et l'art décoratif européens aux architectes et décorateurs hexagonaux.

1. Sur le gothique

Anatole de Baudot se souvient d'avoir accompagné pour une visite très détaillée, un architecte, membre de l'Institut, dans les parties supérieures de Notre-Dame de Paris. "A chaque pas, mais particulièrement dans la Galerie des Rois, il admirait en répétant : mais tout cela est beau comme du grec" (102) raconte-t-il avec une satisfaction non dissimulée dans un chapitre de l'essai tiré de son cours de Chaillot.

Dans les années dix, la querelle entre partisans et adversaires de la participation de l'architecture gothique au corpus monumental n'est donc pas close. Elle ne le sera vraiment qu'en 1933, lorsque Courtois et Camelot, respectivement Grand Prix et premier Second Prix de Rome, l'adopteront pour l'église de pèlerinage qui leur vaudra ces hautes distinctions (103). En 1924, Pol Abraham, au nom de principes qui ont leur source dans le rationalisme constructif, ne pardonnera encore pas à Le Corbusier d'avoir écrit que la cathédrale gothique est peut-être un drame de la pesanteur mais qu'elle n'est pas une oeuvre plastique (104).

Vers 1914, de Baudot peut donc regretter que l'"on prive singulièrement la jeunesse, en lui laissant ignorer ce que peut lui révéler cette grande époque" (105). C'est, évidemment la problématique la plus contemporaine qui détermine ce choix dans le corpus monumental. Et si de Baudot préfère le moyen-âge à l'antiquité c'est bien parce que son étude est la plus utile, la plus indispensable, parce qu'elle a envisagé des "problèmes se rapprochant singulièrement par leur complexité de ceux qui nous sont soumis aujourd'hui (écrit-il) et elle a apporté, dans ses recherches un esprit scientifique indéniable, ainsi qu'une méthode bien remarquable dans l'application des principes" (106).

Salomon Reinach va encore plus loin dans le cours qu'il professe à l'Ecole du Louvre de décembre 1902 à juin 1903, puisqu'il n'hésite pas à dire de l'architecture des églises gothiques : "Ce système de construction, léger, aérien, à l'ossature mince et dégagée, a été comme le premier essai du style qui a commencé à se former au XIX^{ème} siècle, celui de l'architecture métallique" (107). Si l'on prend cette assertion au mot, l'ère gothique n'est plus qu'un proto-dix-neuvième siècle, et les quatre siècles classiques qu'une parenthèse. Reinach traite d'ailleurs leur architecture en une seule leçon, la quatorzième.

Au début du siècle la stylistique néo-gothique a encore quelques beaux jours devant elle. En 1908, Jules Criqui commence, à Nancy, la construction de la basilique Notre-Dame de Lourdes. Ce n'est déjà plus Saint-Epvre, élevée de 1865 à 1875 par Prosper Morey, "de toutes les églises modernes, la mieux réussie" selon Viollet-le-Duc, mais c'est malgré tout un édifice construit dans le style gothique malgré quelques éléments romans et pour les parties hautes de la nef et du clocher, l'emploi du béton armé (108). La reconstruction des églises de campagne après la guerre de 1914-1918 donnera à Jules Criqui quelques autres occasions d'exercer son goût pour le gothique.

Mais Paul Léon peut écrire dans une étude sur la renaissance néo-gothique publiée par La Revue de Paris : "Les architectes adonnés à l'étude du moyen-âge ne considèrent plus le style gothique comme un modèle, mais comme un moment dans l'évolution des arts. Ils respectent le passé sans prétendre l'imposer au présent. Leur talent s'est assoupli à toutes les exigences des programmes modernes" (109).

Paul Léon, après l'analyse des ravages provoqués par le classicisme dans le patrimoine médiéval (110) et des combats pour sa réhabilitation qui commencent avec le Musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir, doit constater que la rupture entre les partisans du pinacle et ceux du fronton est toujours ouverte : "En fait, Gothiques et Classiques reçoivent une éducation, suivent des carrières distinctes. Les premiers, formés dans les ateliers de leurs "patrons", constituent, après avoir satisfait à un examen spécial, le personnel auquel est réservée la conservation des Monuments historiques en France. Les autres poursuivent, à travers d'innombrables et difficiles concours, une carrière dont l'Ecole de Rome, le Service des bâtiments civils, l'Institut, sont les plus hautes consécutions. A notre époque qui rapproche les contrastes et atténue les différences, les deux méthodes d'éducation comme les deux formules d'art sont demeurées opposées sinon hostiles" (111).

Au-delà des choix stylistiques, c'est l'opposition radicale des problématiques qui conserve à l'affrontement des partisans de l'un et l'autre corpus monumentaux, toute sa vivacité. En 1914, Paul Gout, un architecte en chef des monuments historiques comme il se doit, fait paraître une biographie de Viollet-le-Duc. L'exposé de la doctrine du maître est précédé d'un chapitre qui rappelle la lutte menée par l'académie et d'un chapitre qui, une à une, réfute les thèses de Julien Guadet, dont la théorie ne serait, selon Gout, qu'une tentative de récupération destinée à sauver le classicisme des coups décisifs que lui aurait porté la science néo-médiévisite (112).

Au cours des années dix, l'admiration pour le gothique ne va pas sans une admiration conjointe pour les travaux de Viollet-le-Duc. Et alors elle accompagne un engagement moderniste. Thiebault-Sisson, le directeur de la revue Art et Décoration écrit dans la déclaration d'intention qui ouvre le premier numéro : "Le mouvement que nous donnons la tâche d'observer n'est pas né, comme on le croit communément, outre Manche. Il y a pris, à la suite des prédications de Ruskin, sous l'impulsion de William Morris et de Burne-Jones, une extension rapide, il s'y est organisé avec un rare esprit de méthode, mais il avait pris naissance chez nous. On a trop oublié les travaux par lesquels deux architectes français, Labrouste et Viollet-le-Duc, surtout Viollet-le-Duc, ont précocisé à la fois l'étude de l'art gothique et le retour, dans l'art

décoratif, aux saines traditions nationales. Ils n'ont été compris par malheur, et suivis que du petit nombre. Dédaignées chez nous, leurs idées ont été reprises en Angleterre par Morris, elles n'ont été appréciées des français qu'après avoir porté fruit en Angleterre, en Belgique, en Allemagne même" (113). Ces quelques lignes font de l'auteur du Dictionnaire, en compagnie de l'architecte de la bibliothèque Sainte Geneviève, le véritable fondateur de la modernité. Ses émules anglais, belges et allemands sont priés de passer au second rang.

La référence à l'architecture gothique n'est donc jamais innocente, jamais architectoniquement innocente. Elle se confond avec l'héritage de Viollet-le-Duc, avec des options anti-classiques. Elle se déploie selon trois directions : le rationalisme constructif, le pittoresque rationnel et la stylisation naturaliste. Il faudra revenir aux textes du maître, en particulier aux Entretiens. La compréhension des thèses défendues par de Baudot, Plumet, Paul Guadet, Bonnier, Paul Vitry en dépend. L'analyse de l'essai de Paul Gout offrira dans l'extension horizontale de ces travaux d'histoire, un prétexte à cette incursion rétrospective dans le discours architectonique au XIX^{ème} siècle.

Au-delà du seul corpus gothique, ce sont les rapports complexes du discours architectonique aux différentes époques du corpus monumental qu'il faudrait interroger. Et dans cette affaire l'éclectisme a autant d'importance que le sectarisme le plus intransigeant. Chaque bouleversement architectonique s'accompagne obligatoirement d'une révision de la hiérarchie des valeurs à l'intérieur du corpus monumental.

Lors du concours d'affiches organisé par L'Architecte, un des candidats qui signait de la devise "un grain de sable" avait imaginé une scénette où l'on voyait un jeune garçon et un vieillard vêtus à la grecque, les mains chargées de maquettes de temples antiques, occuper la partie gauche du dessin, alors que la droite montrait, de dos, un architecte les yeux fixés sur l'horizon où se détachait la silhouette d'une cathédrale gothique. On pouvait lire, en lettre majuscules : "Hellas. Science. Roma. Charité. Les gothiques. Amour" (114).

2. Sur les influences étrangères

Le premier numéro d'Art et Décoration, en janvier 1897, publie une étude sur Victor Horta et un reportage sur une exposition Arts and Crafts, la cinquième qui s'est tenue en 1896. Le premier numéro de L'Art décoratif, en octobre 1898, est presque entièrement consacré à Henry Van de Velde. En janvier 1899, le quatrième numéro de cette revue publie un premier article de Hermann Muthesius. En octobre de la même année ce dernier écrit un article sur Baillie Scott qui inaugure une série sur l'architecture domestique anglaise (115).

L'Art décoratif donne à lire des articles de Jean Lahor sur l'architecture danoise, un article d'Emmanuel Sorra sur l'architecture catalane.

L'Architecte, la revue patronnée par la S.A.D.G. publie en 1906, un article sur l'oeuvre d'Otto Wagner, signé P.G., peut être Paul Guadet. La même revue salue la parution de Landhaus und Garten, de Muthesius, non sans regretter l'absence d'exemple français (117). Elle fait connaître un ouvrage sur l'architecture privée en Angleterre à l'époque des Tudor

par Thomas Garner et Arthur Stratton. La note consacrée à cet ouvrage montre que la curiosité que manifeste le milieu de tendance moderniste est rien moins que simple : "Depuis quelques années, les anglais ont pris part au mouvement presque universel de nationalisation des arts et de même que nous voyons allemands, slaves, finlandais, hongrois, tchèques, russes et scandinaves remonter aux sources de leurs arts nationaux et rompre à l'envi avec le classicisme, nos voisins d'Outre-Manche; sans l'avoir jamais oublié ni méconnu, se sont remis à étudier et à utiliser de plus belle le style Tudor, qu'ils considèrent comme l'expression la plus vraie du génie de leur race, ..." (118). Si la critique moderniste se tourne vers les expériences étrangères c'est autant pour nourrir ses recherches anti-classiques que pour confirmer son propre nationalisme. Le classicisme est en effet pour cette critique un art importé d'origine transalpine auquel s'oppose le retour à la tradition nationale. Ses rapports avec les expériences étrangères sont à la fois ouverts - la solidarité anti-classique - et fermés - pour incompatibilité folklorique. Les influences étrangères n'ont peut-être pas été pour rien dans l'émergence et le développement de la ligne régionaliste. Les partisans du "style de la rose" sont retournés à la tradition classique française de la première moitié du XIX^{ème} siècle - un classicisme qui avait perdu son accent italien - en partie à partir des recherches contre le naturalisme et le graphisme art-nouveau menées à Vienne, à Munich ou à Glasgow.

Art et Décoration, dans sa recherche d'une nouvelle architecture domestique, suit avec le plus grand intérêt la carrière de l'architecte belge Georges Hobé. Léonce Bénédite publie un premier article en mars 1901 (119). En 1909, Verneuil donne la parole à Hobé pour l'entendre condamner l'académisme : "Il convient d'abord, dit le bon architecte, de critiquer largement l'enseignement officiel de l'architecture" et célébrer les "grands toits des maisons paysannes (qui) donnent l'impression du bon abri" (120). Dans cette même perspective, l'Angleterre intéresse aussi Verneuil qui signe en 1907 un article sur Baillie Scott dans lequel il écrit : "N'est-il pas légitime, au contraire, de chercher à mettre en harmonie la maison avec le paysage qui l'entoure ? Et doit-on construire de prétentieuses villas, d'aspect soi-disant artistique, au milieu de ces paysages rustiques avec lesquels elles ne s'accordent en aucune façon" (121).

L'une des dernières livraisons avant la guerre permet à Verneuil de manifester une fois encore son horreur du faux luxe : "C'est contre ce faux luxe, contre ce désir absurde de paraître qu'il faudrait réagir chez nous; c'est à des formes plus simples, aux styles régionaux anciens qu'il faudrait revenir" (122). Et cette adresse aux architectes français apparaît dans un article dont le héros est anglais : Luytens. Mais les amours extra-nationales de Verneuil ne sont pas exclusivement belgo-anglaises, en 1904, elles peuvent être viennoises et pro-hoffmanniennes (183).

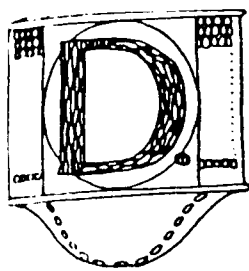
La monographie sur Rob Mallet-Stevens réalisée par les Editions des Archives et Architecture Moderne a souligné l'importance des réalisations écossaises et viennoises, de Mackintosh et d'Hoffmann, dans la formation du jeune architecte (124), mais sa bibliographie n'a pas recensé un article publié dans La Revue du 15 mai 1911 avec lequel Mallet-Stevens élargit singulièrement ses références et celles de ses confrères en leur faisant connaître l'architecture japonaise. Il constate d'ailleurs

tout de suite : "on a consacré bien peu de place à l'architecture du Japon" qui est pourtant remarquable car, selon lui, elle pourrait bien être l'Architecture avec un grand A, n'est-elle pas toutes les architectures ? : "Elle possède à elle seule la pureté calme des temples de Grèce, la force éternelle des sanctuaires d'Egypte, la pensée des cathédrales gothiques, la richesse des mosquées byzantines, le charme paisible des maisons de paysans coiffées de chaume; elle est le résumé de l'Architecture, parce qu'elle est sincère, que chaque élément de construction a son but, chaque détail son utilité, et que l'ensemble paraît faire partie du cadre qui l'entoure; elle se marie avec la nature" (125). Le Japon de Mallet-Stevens concentre toutes les aspirations et tout le corpus des références de la modernité. L'espace éclaté des temples composés de plusieurs bâtiments dispersés dans un jardin retient l'attention du jeune parisien - il a alors 25 ans et vient de terminer ses études à l'Ecole Spéciale - ainsi que l'anti-classicisme des plans japonais qui lui font penser, pour l'on ne sait quelles raisons, aux constructions rurales : "Il semble que les japonais composent leurs monuments avec la même franchise que les paysans dans les campagnes qui tracent sur le sol les différentes pièces dont ils ont besoin, la salle commune, l'alcove, le four, le bûcher, les étables, puis qui dressent des murs et recouvrent chaque partie à la hauteur la plus propre à les satisfaire. Aucune supercherie plastique, pas de fausses fenêtres, de coins inutiles, d'escaliers dissimulés, de chambres écrasées pour conserver et respecter la symétrie. "La symétrie, ce bourreau de l'art" comme disait Delacroix; tout est logique et a un but" (126). Ruralisme, exotisme communient ici dans le même vérisme fonctionnaliste, avec l'appoint du peintre romantique. Evidemment la rationalité constructive est aussi de la partie : "Chaque poutre, chaque solive aussi décorée qu'elle soit, chaque tenon, ont un but défini; et aucun art, sauf peut être l'art ogival, n'a su tirer partie de la construction pour en dégager autant de beauté" (127).

Certaines lignes de cet article sur la propreté, la simplicité, la flexibilité des "cloisons de papier glissant dans des rainures", l'ampleur des baies, l'absence de meubles pourraient enfiévrer le généalogiste moderniste le plus placide. Il est illustré de six dessins de la main de Mallet-Stevens.

TEXTE 18 :

GUILLEMOT Maurice "Habitations d'employés" in Art et Décoration de juillet 1911, tome XXX pp. 209-216 (Extraits).



DEPUIS les temps lointains où l'homme, pour s'abriter contre les intempéries des saisons ou les hostilités des autres êtres, se terrait dans des cavernes, la question de l'habitation est demeurée primordiale; l'esthétique n'apparaît nécessaire que par la suite, elle est un luxe résultant de la civilisation; avant de parler une maison, il faut d'abord que la maison existe, cela semble un paradoxe quand on considère certaines constructions dont la façade seule est importante.

La qualité essentielle de l'architecture sera toujours la logique, et c'est précisément celle dont on peut le plus souvent regretter l'absence; que ce soit un temple ou une usine, un palais ou un logis d'ouvrier, il faut que les formes s'adaptent aux nécessités, et que l'utilisation soit pratique. C'est pourquoi l'extérieur d'une construction bien faite est dès l'abord une indiscretion, vous renseigne sur sa destination forcée, un musée ne doit pas ressembler à une gare, une gare à un Trianon, les piliers d'un pont à des dalles funéraires, etc., et dans la décoration elle-même toute inutilité sera proscrite, il n'y aura pas de colonnes corinthiennes ou toscanes au troisième étage d'un palace-hôtel, toute la bricabracomane apprise, toute l'antiquaille ne trouvera pas son emploi raisonnable.

Il n'y a plus place pour elle dans le style de maintenant, dans celui de demain; les siècles, depuis le onzième, présentent à nos yeux, en leurs successives appellations chronologiques, une significative synthèse d'art; on doutait que le vingtième puisse jamais être catalogué de façon précise, et, faute de trouver des espoirs dans le présent, les regrets

retournaient à cette merveilleuse et séductrice école française qui aurait survécu au branlebas de la Révolution, mais ne sut triompher de l'antiquaille de David, homme néfaste. Les années passèrent; après la froideur et l'impassibilité du premier Empire se produisit en réaction la puissante et parfois confuse floraison du Romantisme, superfétation s'éloignant aussi du génie de la race; enfin, le second Empire, qui n'avait fait de coup d'État qu'en politique, disparut à Sedan sans laisser trace aucune de ce qu'on appelle le style d'une époque, et au siècle mort un autre siècle succédait quand un mouvement d'initiatives commença de se produire. On créa un Musée des Arts décoratifs, endroit précieux d'enseignement, des ouvriers ambitionnèrent de redevenir des artisans comme jadis, on comprit que leur métier confinait au grand art. On arrivait donc à un tournant de l'histoire, une énergie nouvelle était en marche, notre temps aurait peut-être la gloire d'une Renaissance; elle est plus nationaliste que l'autre, bien que des influences étrangères y concourent par endroits, avec le moyen-âge allemand et le modernisme anglais, celui-là évoqué à cause d'un restant de fièvre romantique, celui-ci adopté à cause des nécessités du confort et de l'hygiène nouveaux; mais, à ne prendre d'exemple que dans l'ameublement, nous pouvons revendiquer, malgré les contournements des modifications japonisantes, la survivance absolue de notre Louis XV et de notre Louis XVI, la tradition peu à peu se renoue, la filiation réexiste, et plus tard ce grand intervalle insignifiant deviendra inaperçu, on passera de Watteau et Lancret à Chéret et à Willette. Le modern-style est essentiellement français dans ses origines, quoiqu'on veuille, et pour qu'il ait la consécration définitive, qu'il soit classé, qu'il devienne étiquette d'un

temps, il suffira qu'il se désagrège de certains manques de goût, d'excentricités inhérentes à tous les débuts, de subtilités inutiles, de recherches trop fantaisistes; la première période évolutive commence à peine, on se cherche, on tâtonne, on essaie, on expérimente, on improvise, il y a des exagérations ainsi que dans toute tentative insurrectionnelle, des inutilités encombrantes ainsi que dans tout balbutiement d'invention, mais les manifestations sont importantes que nous devons signaler partout où elles se trouvent.

La nature fournit le décor, précise l'ambiance, et selon les climats, les ciels, les végétations, l'homme modifie l'aspect, l'arrangement de sa demeure; chaque contrée impose des formes et des dispositions spéciales, un chalet suisse se différenciera d'une villa normande, ou d'un bastidon méridional.

C'est d'un architecte de Genève, M. Maurice Brailard, qu'il s'agira ici; il a édifié pour la société des usines électro-métallurgiques à Ugine, en Savoie, des maisons d'em-

ployés dont nous reproduisons les photographies et les plans. Préoccupé de l'adaptation logique des formes à la nature du pays, il a prouvé que l'on peut faire une architecture moderne sans abîmer l'aspect d'une contrée. La nature est parfois hostile et il est nécessaire de se préserver d'elle, d'où, dans les pays d'avalanches, ces toitures très inclinées en

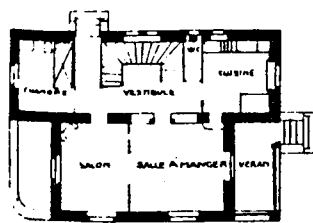
pententes roides, pour que la neige glisse, ne pèse pas, d'où encore ces épaulements de maçonnerie, ces surélévations de terrain contre les ensevelissements de l'hiver.

Pour les matériaux employés aussi bien que pour les ornements apparentes, on s'est servi seulement de ce que l'on avait sur place à portée de la main, sans augmenter les dépenses par des transports d'autant plus coûteux que les chemins d'accès sont difficiles; la maçonnerie est faite en pierres schisteuses extraites de l'endroit même, les ciments et la chaux sont utilisés le moins possible, les façades n'ont pas de couverture d'enduits, ne sont pas jointoyées; l'élément

principal de la construction est, comme dans tous les pays de montagnes, le bois, le sapin, dont on se sert pour les encadrements des fenêtres et des portes, pour les revêtements contre faces, pour les charpentes; on ne le couvre d'aucune couche de peinture, il reste à l'état naturel, et prend avec le temps une patine rougeâtre légèrement violacée; la couverture est en tuiles plates de couleur rouge.

L'aspect extérieur est conforme aux traditions du pays, avec peu d'ouvertures, des volets pleins, des auvents protecteurs, des balcons étroits et abrités; c'est pittoresque par le caractère local qu'on a eu soin de conserver, tout en y ajoutant les modifications

imposées par le goût de confort actuel. La disposition intérieure vaut par une compréhension intelligente des besoins jour-

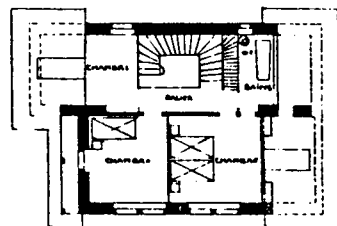


REZ. DE CHAUSSEE

naliers de la vie; dans le type B, le salon et la salle à manger sont remplacés par un vaste hall où les heures principales se passent en l'intimité des repas et des soirs, et d'où part, comme une invite au repos, l'escalier qui conduit aux chambres à coucher.

Dans les types A et C, plus d'importance luxueuse est donnée à l'arrangement du rez-de-chaussée, le salon communique directement avec la salle à manger qui se prolonge par une véranda ouvrant sur l'horizon; les chambres sont au nombre de trois, au premier étage, et il en existe une en plus, dans le bas.

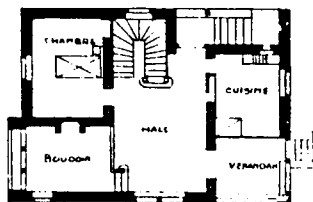
Nous avons pu nous procurer les devis d'établissement de ces habitations d'employés: type A 18.880 fr.; type B, 19.100 fr.; type C, 18.450 fr.; il est utile de connaître la dépense détaillée, voici pour le type A:



1^{er} ÉTAGE

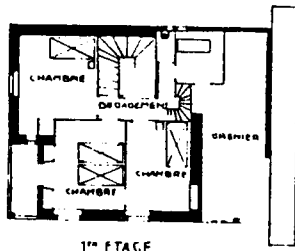
Maçonnerie	5.700 fr.
Charpente	2.150 »
Ménuiserie	1.800 »
Couverture	750 »
Parquets, planches	900 »
Serrurerie	820 »
Gypserie, peinture	1.000 »
Carrelages	450 »
Ferblanterie	380 »
Plomberie	1.150 »
Chauffage et eau chaude	1.200 »
Vitrierie	100 »
Papiers peints	310 »
Honoraires et divers	2.000 »
TOTAL	18.800 fr.

M. Maurice Braillard a encore édifié à



REZ-DE-CHAUSSEE

Onex, près Genève, une mairie qui mériterait une description minutieuse, avec son clocheton vaguement byzantin au sommet de la toiture en pente roide, avec ses larges baies cintrées aux vitraux représentant les armes locales, avec ses plafonds à poutrelles sobrement décorés, avec son porche d'entrée d'une massivité sévère qu'égayent, comme des bas-reliefs égyptiens, deux figures évocatrices. Tout cela est d'un art rigoureux, simple et logique; il n'y a pas de superfétation linéaire, de ces quasi enjolivures crayonnées complaisamment et qui ne naissent que de la fantaisie; l'ornementation est réduite au strict minimum, sans tourmenter la matière, sans la violenter inutilement; des lignes concordantes suffisent à produire un rythme harmonieux, comme dans cette façade aux perrons apparentés que terminent deux petites loggia encapuchonnées de toitures; et la variété naît du mélange de la

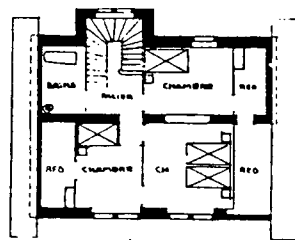


1^{er} ETAGE

Pierre et du bois, mélange dosé habilement de façon à ne pas compromettre la luminosité de l'ensemble.

Ces constructions de M. Maurice Braillard s'adaptent excellemment au pays dans lequel elles sont élevées, ce dont on doit le louer, il ne faut abîmer ni un paysage, ni un décor.

Dans l'Histoire de l'Art, chaque période centennale a son étiquette, elle manque à la nôtre; depuis Louis-Philippe, de triste mémoire,



1^{er} ETAGE

on ne peut synthétiser par une appellation spéciale les productions artistiques. Il y a du nouveau partout, avec l'électricité, l'automobilisme, l'aviation, la vie sociale se modifie, et l'art décoratif est forcé de subir des transformations également; l'hygiène, le confort, nos exigences et nos besoins commandent de l'inédit.

Il serait à souhaiter que des encouragements viennent de haut à cette grande rénovation des artisans plus encore que des artistes; ainsi l'État doit aménager le musée du Luxembourg dans l'ancien séminaire de Saint-Sulpice, il devrait faire appel à de multiples décorateurs; il y a là un cadre dans lequel on pourrait mettre une œuvre de maintenant, faire du neuf et ne pas replâtrer de l'ancien; il y a, de côtés et d'autres, des personnalités ignorées, des travailleurs intéressants, les grouper serait utile; de toutes ces énergies en activité naîtrait cette formule que l'on cherche, que l'on désire, cette étiquette d'art qui manque encore à notre siècle, et dont des spécimens sont certaines constructions de Bonnier, dans le Pas-de-Calais et dans les Alpes-Maritimes, de Plumet, à Neuilly, de Maurice Braillard, en Suisse.

TEXTE 19 :

MARX Roger "L'art social" in Art et Industrie de janvier 1913, fascicules I, II et III. (Extraits)

Depuis la Renaissance, les ouvrages conçus sans but défini se sont éliminés du concert des arts auparavant indivisibles; il n'entre pas dans notre dessein de rabaisser le mérite de ces créations; on remarquera seulement que, au point de vue sociologique, la portée s'en trouve forcément restreinte; elles sont extérieures à notre existence; elles intéressent la sensibilité mais pas toujours l'esprit. L'art social, au contraire, s'exerce en fonction de la vie; il s'y mêle, il l'imprègne, il la pénètre; à la beauté apparente, pittoresque ou plastique, s'ajoute chez lui une beauté intime, rationnelle, que l'on appellerait volontiers la beauté de finalité.

Dans la diversité de ses règnes et de ses productions; la nature fait voir sous quelles espèces harmonieuses s'accomplit la loi primordiale d'adaptation des moyens à la fin. Ses exemples enseignent la méthode à suivre pour réaliser les conceptions qu'elle suggère, pour combiner les éléments et animer la matière; mais la nature n'est pas seulement la source de toute inspiration, le modèle éternel offert aux inventions de notre industrie; par les spectacles présentés nos regards, par les conditions de notre existence si exactement régies, elle intervient comme une dispensatrice souveraine d'énergie, comme le facteur essentiel du progrès.

Protéger les sites, les monuments, c'est sauvegarder le patrimoine de la nation et par là même affirmer le droit de tous à la jouissance de la beauté. Droit imprescriptible dont l'exercice s'impose et déroute. L'antiquité et le moyen-âge n'avaient pas mis en question la communauté du sentiment esthétique; nous ne revenons à leurs vues qu'après de longs détours et avec beaucoup de peine.

Ce sentiment esthétique, appliqué à la vie collective a pu s'altérer, il ne s'est pas aboli; les émotions heureuses qu'il cause sont réclamées à des titres nouveaux. L'instinct du mieux, la volonté de hâter un bien-être auquel tous tendent par des moyens différents, mais avec des droits pareils, ravivent les aspirations dont les artisans du moyen-âge avaient eu la conscience latente et qu'ils s'étaient employés spontanément à contenter. Le nécessaire d'abord, puis l'utile, l'agréable enfin, demandait, vers le milieu du XIX^e siècle, Cabet dans son *Voyage en Icarie*. En vertu d'une progression normale et d'un enchaînement logique, le besoin de beauté procède des satisfactions accordées aux nécessités premières d'assistance, d'hygiène et de confort : « La joie des yeux est un élément de la santé ». Voilà une belle parole : elle est d'un économiste.

Ainsi l'évolution des sociétés ne va pas à l'encontre de l'amour et du respect de la beauté. Les variations dont elles sont l'objet n'affecte l'art que d'une façon superficielle ou éphémère; il fait fatalement son bénéfice du progrès commun à l'humanité. Les découvertes de la science, qui lui semblent d'abord opposées, finissent toujours, judicieusement utilisées, par tourner à son profit. Il faut se consoler d'acquiescer, en échange de menues pertes, des avantages durables et chers

au plus grand nombre. Varier n'est pas déchoir. Les arts ne disparaissent pas, ils se métamorphosent; le fait qu'ils se répandent n'implique nullement qu'ils s'abaissent. On a médité à satiété de la photographie et des procédés de gravure qui en dérivent; ils n'ont atteint que les copistes sans troubler les créateurs; au total, nulle invention n'a secondé plus efficacement la formation du goût et la culture esthétique.

reproche. Vous le croyez avide de beauté pour chacun et jamais Ruskin ne s'est montré aussi violent, aussi partial que dans ses diatribes contre la machine, auxiliaire de tout effort, agent de toute diffusion. Il n'a pas compris que la conquête des forces asservies, au commandement des hommes allait soulager leur peine, accroître leur pouvoir, élargir leur existence. « Le travail se spiritualise, gagne en élévation : à la créature de fer et d'acier la partie matérielle de la besogne; à la créature de chair et d'esprit de combiner, de régler... »

Si cosmopolite qu'il semble, Ruskin partage avec sa nation et sa race l'enthousiasme pour les prouesses de la vigueur musculaire. Sa prédilection reste indifférente à la sagacité qu'exige la conduite d'une machine, outil perfectionné, plus complet que nul autre, instrument docile des volontés affranchies.

A qui réserver le titre de « héros »? demande Carlyle. A ceux qui transforment la société en éternelle métamorphose. Leur rôle ne saurait être tenu sans le secours des forces neuves dont dispose le progrès. Si un trait commun rapproche Emile Gallé, Jules Chéret, René Lalique, il est fourni par ceci, qu'ils ont accepté la division du travail et que les procédés mécaniques ou chimiques ne leur sont demeurés ni étrangers, ni hostiles. Dans tous les ordres, ils ont fait leur bien de chaque acquisition et le contentement de créer s'accroît chez eux de ce qu'y peuvent ajouter des facilités de réalisation et de diffusion décuplées par le génie moderne.

Nos architectes sont rarement des héros, selon la définition de Carlyle, bien qu'il leur incombe de fixer dans la pierre les vicissitudes de l'histoire. En ce qui les concerne, la théorie de l'art pour l'art reste sans emploi. Le respect de la destination constitue la raison première de leurs ouvrages et la condition éliminatoire de leur beauté. Chaque problème que posent les temps nouveaux commande une solution particulière; le passé ne saurait la fournir et nos vœux appellent le règlement qui interdirait de construire selon le mode antique des édifices promis à une fin ignorée des Grecs et des Romains. Devant l'impuissance à innover, le regard se tourne vers les ingénieurs; ce sont des gens absorbés par la préoccupation exclusive de l'utile, assure-t-on. J'entends. Mais, du moment où un édifice n'existe qu'à la condition de répondre à sa fonction, les qualités de l'ingénieur sont préalablement requises chez l'architecte, et si la conception de l'ingénieur trouve, pour se formuler, des voies harmonieuses, elle atteint de soi-même à la beauté.

Si l'art se répand, ses procédés doivent varier et s'ajuster à l'état des classes différentes auxquelles il s'adresse. La mise au jour d'ouvrages à exemplaire unique satisfait les exigences particulières du mécénat; ils ont la haute portée d'un enseignement; dans l'ensemble de la production ils n'interviennent qu'à titre exceptionnel. M. Eugène Gaillard pose en axiome que « un objet n'est d'art appliqué qu'à la condition d'être susceptible de répétition indéfinie sans déperdition appréciable de ses qualités essentielles » et que « la valeur s'en trouve rehaussée s'il est capable d'être vulgarisé par les moyens industriels ». M. Grasset, de son côté, se flatte « de voir l'art se relever plus haut que jamais grâce à un emploi plus complet de la machine ». D'où diverses sortes de production : manuelle, mécanique, industrielle, qui utilisent les capacités respectives de l'artiste, de l'artisan, de l'ouvrier et auxquelles doivent nécessairement correspondre des ordres d'enseignements distincts.

Nous ne manquons pas de talents pour traiter somptueusement la matière et il serait injuste de ne pas honorer les initiateurs grâce à qui l'art anoblit le luxe.

Parmi les hérésies Ruskiniennes, les plus pénibles sont celles où ce noble esprit se déjuge et se dément comme il lui arrive maintes fois d'ailleurs. Il rêve à des destins préférables et sa conception de la vie est la plus immobile qui se puisse imaginer. Ce révolutionnaire est l'ennemi né de la pensée et de la civilisation modernes. Les réformes qu'il préconise ne s'admettent pas sans les innovations qu'il

Cependant la beauté qui pare l'objet d'usage est mieux aimée, plus enviable. La civilisation hellénique, qui reste exemplaire, a donné la mesure de son affinement dans le charme prêté aux moindres ustensiles de la vie. L'imagination se prend parfois à supposer de quelle manière ce « peuple de marchands et de poètes » se fût comporté à l'égard des découvertes modernes. Avant tout, les avantages assurés par une liberté plus grande l'eussent trouvé sensible. (Si le ciseau et la navette marchaient seuls, il n'y aurait plus d'esclaves, prétendait Aristote.) Puis les Grecs se seraient réjouis des facultés d'expression plus vastes offertes à leur génie aimable et vif. Pour la subtilité attique ç'eût été un jeu de plier des ressources neuves aux convenances des aspirations séculaires et des besoins journaliers. La mesure, la simplicité, la délicatesse auraient présidé à ces accommodements; ni la vérité, ni la grâce naturelle n'en auraient été bannies, ni l'esprit qui a sa place partout.

Chez nous, à partir de l'instant où l'industrie s'est vue dotée d'un pouvoir de diffusion inconnu, l'ambition a grandi de lier l'art à son progrès et d'en reculer les limites aussi loin que s'étendent les procédés qui multiplient et vulgarisent. Des rapports nouveaux se sont établis entre des forces qui s'ignoraient; la mécanique, la chimie, la physique, l'électricité ont généralisé les applications de l'art à la production courante. En admettant la collectivité au partage de joies naguère réservées à un groupe, la science restait fidèle au rôle qui fait d'elle, devant l'histoire, le plus puissant agent de transformation sociale.

Tandis que renaîtra la petite maison tapissée de verdure, l'immeuble de rapport, à locataires nombreux, est appelé à se déplacer, à s'éloigner; la vitesse des moyens de locomotion supprimant les distances, il lui deviendra aisé de se soustraire aux tares des agglomérations, de s'isoler parmi la plaine ou les bois et d'offrir à la santé des chances de conservation ou de réparation sûres. En même temps, la difficulté à se faire servir va imposer dans l'ordonnance des maisons et dans la pratique de l'existence quotidienne des dispositions inattendues: sans arriver à la constitution du phalanstère, cher aux Fourieristes, il est permis de présager le groupement prochain, dans une même demeure, d'individus ou de familles, sélectionnés par affinités et utilisant les avantages de la communauté pour les transports, l'alimentation la domesticité et l'administration générale de la vie.

Tantôt le développement de la sociabilité constitue la rançon du mieux-être; tantôt la bienveillance du fisc interviendra pour y aider. Afin d'imaginer quelle fut la barbarie du moyen âge, nous jetons volontiers les yeux sur l'Orient; sa civilisation arriérée est celle même dont nos bourgs et nos villages présentent encore le tableau. On s'est bien occupé des logements ouvriers, à la requête de l'idéal humanitaire (un peu aussi sur le conseil de l'intérêt ou de la peur), et la cité-jardin en propose la forme la plus admissible aujourd'hui; mais qui donc s'est soucié d'assainir la maison du paysan?

Ce n'est pas assez que le paysan et l'ouvrier soient pourvus d'un logement salubre. La diffusion de l'enseignement, la réduction des heures de travail ont entraîné des conséquences à la loi desquelles il a paru commode de se dérober jusqu'ici. Éveiller par l'instruction les curiosités de l'intelligence, c'est s'engager du même coup à les satisfaire. Créer des loisirs, c'est s'obliger à en garantir un salubre emploi. Si, en diminuant la présence à l'atelier, vous allongez les stations au cabaret, la réforme est plutôt nuisible et autant valait laisser les choses dans l'état. Vous prétendez tenir la balance égale entre la peine et le plaisir, mais êtes-vous assuré d'avoir découvert la bonne détente qui compense et répare? Mieux on saura distraire le travailleur, plus on sera en droit d'attendre de son esprit délassé et de sa volonté refaite. Pourtant, je distingue mal quel réconfort fut proposé à son labeur et me demande s'il est juste de lui imputer les hontes de l'alcoolisme, quand sont si rares les diversions aptes à l'en éloigner. On n'a pas assez spéculé, que je sache, sur les facilités de prise offertes par la mentalité qui a changé et par la complexion devenue plus nerveuse.

COMMENTAIRE 12 - L'art à tous, partout et en tout

"L'art à tous, partout et en tout", telle est la formule et la devise de la Société d'Art populaire et d'Hygiène fondée en 1904 par le docteur Cazalis plus connu dans les milieux littéraires et architecturaux sous son pseudonyme : Jean Lahor. Il ne s'agit en réalité que de la première partie de cette devise, la seconde étant : "L'art et l'hygiène unis toujours". Georges Picot et Anatole de Baudot sont présidents d'honneur de cette société. Dans l'imposant comité directeur, on peut relever les noms de Georges Benoit-Lévy, Jean Charles-Brun, Henri Chainé, Adolphe Dervaux, Pascal Forthuny, Charles Genuys, Roger Marx et Paul Vitry (128). Dans l'exposé des buts de la société, on peut lire : "Il faut enfin qu'un nouvel art social réponde aux besoins et aux progrès de nos démocraties modernes. Eveiller dans les classes populaires l'idée de beauté, en faire pénétrer le goût, le sens et la recherche dans les milieux les plus humbles; propager également les principes d'hygiène sources de santé et de beauté physique; unir en un mot l'Art et l'Hygiène pour assurer le bien être des classes populaires et concourir en même temps à leur éducation intellectuelle et morale" (129).

Dans cette perspective l'art pourrait bien relever de l'hygiène de l'esprit, de la morale. Jean Lahor l'a écrit : "C'est que pour moi, art, hygiène et médecine même, et morale même, et d'abord la morale tout n'est qu'esthétique, et que l'esthétique est seule peut-être la raison du devoir, et que le devoir pour moi rentre ainsi, selon l'idée grecque, dans la science du beau" (130). Cette idée que Paul Souriau partage - n'écrit-il pas "Entre le bien et le beau, je ne vois qu'une différence de degré : le beau, c'est le bien porté à un degré tel, qu'il mérite d'exciter l'admiration" (131) - avait déjà été formulée par Pierre-Joseph Prodhon. "Nous avons dit que l'art a son principe et sa raison d'être dans une faculté spéciale de l'homme, la faculté esthétique. Il consiste avons-nous ajouté, dans une représentation plus ou moins idéalisée de nous-mêmes et des choses, en vue de notre perfectionnement moral et physique. Il suit de là que l'art ne peut subsister en dehors de la vérité et de la justice; que la science et la morale sont ses chefs de file; qu'il n'en est même qu'un auxiliaire; que par conséquent sa première loi est le respect des moeurs et de la rationalité" (132) écrit le philosophe dans un chapitre consacré à la définition de la nouvelle école artistique.

Les contours d'une sorte de nuage paradigmatique s'esquissent - si l'on a préféré nuage à axe c'est pour introduire ici une certaine incertitude devant une diversité qui peut cacher au-delà de quelques notions partagées une grande complexité - un nuage dont les points seraient: esthétique, morale, science, hygiène, société, rationalité, modernité, éducation, art populaire, nature, ... Dans une telle conception, le fonctionnalisme n'est pas très loin". "Qu'il s'agisse de la beauté d'une plante, d'un animal, d'un édifice, d'une oeuvre d'art, d'un geste, ou d'une action quelconque, toujours reviendront les mêmes questions : que voulait-on faire ? A quoi cela peut-il servir ? Quel résultat devait être obtenu ? Quelle est en un mot la fin ? Voilà ce qu'il est essentiel de savoir" (133) écrit Paul Souriau dans La Beauté Rationnelle. Il

écrit encore : "Nous devons attribuer une plus grande valeur, à la fois esthétique et morale, aux constructions dont l'architecte a tracé le plan dans un esprit de bonté" (134). Le bon architecte serait donc l'architecte bon. Avant d'aller où cette dernière citation ramène, c'est-à-dire à la question architecturale, il faut peut-être interroger les raisons de cette bonté. Chez Jean Lahor, elle n'est pas exempte d'arrière-pensées politiques. Le rêve de l'hygiéniste "ce serait de mettre fin sans bruit, donc sans violence, par une évolution pacifique, sinon à la question sociale (car il y aura toujours une ou des questions sociales), au moins à ce qu'il est le plus nécessaire et le plus urgent de réformer en l'état de nos sociétés, la trop grande et la trop injuste inégalité qui subsiste entre le sort du plus grand nombre et celui des autres, de diminuer en un mot la distance séparant encore la classe qui se croit et que l'on dit supérieure, de celle qui se croit ou que l'on dit inférieure" (135). Lahor se classe parmi les "socialistes soucieux d'abord de réformes pratiques" (136). Il est membre de la Fédération régionaliste française de Jean Charles-Brun dont les positions ne sont pas révolutionnaires.

Dans les buts de la Société d'Art populaire et d'Hygiène, la question du cadre bâti tient une place importante. N'est-il pas, s'il est réussi, le gardien de la famille et de la paix sociale ? Les édifices devront être simples et fonctionnels. "Donc adapter les moindres objets aux usages auxquels ils sont destinés, en leur donnant des formes toujours simples et harmonieuses, et lutter contre les ornements prétentieuses et inutiles qui déforment le goût au lieu de l'éclairer. Assurer dans toute habitation comme dans tout édifice, dans les ateliers comme dans les bureaux ... etc, les meilleures conditions d'aération, d'ensoleillement, de chauffage, par conséquent les installations les plus hygiéniques, en associant toujours un art simple et excellent à une parfaite hygiène" (137) peut-on lire dans l'exposé de ces buts.

Le rapport qu'Adolphe Dervaux présente à la Société relie et organise les différents points de la nébuleuse de l'art social en un discours architectonique structuré. Rien n'y manque ni la référence au moyen-âge et à Viollet-le-Duc, ni la condamnation de la Renaissance et de l'architecture de façade. Ni non plus, à l'occasion d'une réflexion sur les prix de revient, celle de l'Art nouveau. Bien que Dervaux salue son pouvoir dissolvant - "Il apporte sa pierre pour lapider "cette vieille gueuse qui a nom Routine" suivant le mot de M. Paul Gout" - il n'hésite pas à condamner son irrationnalisme anti-économique : "Outre que le "modern-style" est, la plupart du temps, canaille et arrogant, il est aussi excessivement dispendieux, car la matière n'accepte pas, sans susciter des frais, qu'on l'exploite et la torture" (138). Il ajoute que le "véritable bon marché" ne sera obtenu que par un effort de modernisme. Le ciment et la brique armés font alors une apparition remarquée dans le rapport. Il préconise encore la terrasse qui permettrait à l'habitant de se livrer "après chaque repas, à un exercice précédant la reprise de la besogne" (139) et un plan utilisant les possibilités de l'ossature : "La raison commanderait de poser simplement les planchers sur quelques points solides qui monteraient du fond. Les murs mitoyens seraient, bien entendu, construits réglementairement; le reste n'étant plus qu'un remplissage de matériaux légers, opaques ou transparents" (140).

Cette problématique n'est pas la seule, le pittoresque rationnel, tout comme le rationalisme constructif, offre lui aussi une perspective à l'art social, le pittoresque rationnel dans ses versions rurales et régionales. Les matériaux locaux ne sont alors pas moins économiques, à la campagne, que le ciment et la brique armés, à la ville. Les habitations élevées à Ugine par Maurice Braillard que commente avec enthousiasme Maurice Guillemot ne sont-elles pas à la fois modernes et intégrées ? Le pittoresque séduit aussi Jean Lahor qui décrit avec un certain attendrissement la maison construite sur les plans de Bliaut en vingt jours au Grand Palais pour l'Exposition d'économie sociale et d'hygiène organisée par Le Journal: "Cette maison est un cottage d'aspect pittoresque avec ses lignes, ses couleurs plaisantes, son toit irrégulier, son abri couvert, son banc de repos sous un auvent, sa "fenêtre fleurie", cette meulière apparente se mariant si bien à la brique ordinaire des arcs de décharge, et à la coloration verte des linteaux en chêne, surmontant les baies et la porte : mais tout cet aspect pittoresque est aussi très simple", ajoute-t-il soudain (141).

Lahor a aimé la frise d'Aubert dans la chambre des garçons composée de devises morales, dont l'une dit : "Va droit, sois probe, sois brave" et de dessins géométriques.

C'est de scènes paysannes et régionales que Louis Trinquier a décoré la salle de lecture de l'Hôtel populaire construit rue de Charonne par les architectes Labussière et Longerey (142).

Les critiques, les hygiénistes, les architectes, les décorateurs qui gravitent dans la nébuleuse de l'art social, dans les années dix, adhèrent à un composé architectonique dont la stabilité peut sembler douteuse et où le rationalisme technique rejoint le régionalisme, l'esthétisme, l'engagement politique, la morale, les positions anti-décoratives, l'hygiénisme, l'anti-classicisme et le réformisme social, la modernité. Ces quelques mots de G.M. Jacques rendent bien compte de la complexité de cet agrégat : "L'art dans tout, l'art pour tous, l'art nouveau - car ces trois mots expriment la même chose, c'est la satisfaction du besoin resté latent, le besoin de justice pour la créature, du besoin de faire sortir de chaque chose, la plus humble comme la plus pompeuse, le genre et la quantité de beauté qu'elle porte en elle" (143).

L'article de Roger Marx que publie dans la revue de Goutière-Vernolle, en critiquant les positions anti-industrielles de Ruskin, fait apparaître un premier clivage important (144). Malgré une sorte de fonds commun, partisans de la voie industrielle et du chemin artisanal vont devoir se séparer.

Jean Lahor partage le point de vue de Roger Marx : "Ce fut l'honneur de Ruskin, et après lui de W. Morris, de s'être préoccupés de ces questions en Angleterre. Mais Ruskin, dans l'intérêt de l'art et du peuple, s'attaquait opiniâtement à la machine : or en cela il avait tort et raison; raison, et l'on devine pourquoi, la machine, la fabrique étant trop souvent en effet malsaines, funestes ou mortelles au peuple et à l'art; il avait tort, parce que l'on ne peut cependant opposer une résistance absolue, sans transactions, aux nécessités d'une époque (...).

Dans la réforme projetée par nous, nous tiendrions au contraire à nous accommoder de la fabrique, à la savoir employer, à nous servir d'elle pour lui apprendre à nous servir (...) nous ne condamnerions pas l'usine, comme l'a condamnée Ruskin, en lui refusant toutes les circonstances atténuantes. Mais, par le choix, par la haute qualité des modèles que nous lui imposerions, nous essaierions de purifier et de relever son travail (...). En réalité, nous ne pouvons résister à l'usine que par l'usine-même, elle seule nous permettant d'obtenir dans la production le bon marché, qui est la condition première du succès de notre entreprise" (145).

Deux profils professionnels se devinent derrière ces positions pro ou anti-industrielle : d'une part l'artiste qui dessine et réalise ou fait réaliser des objets uniques ou tirés à très peu d'exemplaires, d'autre part, le "designer" qui étudie des modèles destinés à la production industrielle. L'un et l'autre métier peuvent intéresser le même individu et aussi se retrouver mêler dans le même discours esthétiste moderniste. Il faut arriver sur le terrain de la production pour voir les clivages apparaître. Et puis, l'alliance des uns et des autres peut être nécessaire pour combattre "la nocive influence de ces industriels et marchands qui obstinément et si profondément (...) corrompent" le goût artistique de la classe populaire, tant il est vrai que l'industrie et le négoce choisissent le plus souvent le camp du conformisme esthétiste. Plus d'un espoir dans la grande série alimentera le circuit des galeries d'art, le prototype rejoignant sur le marché l'objet unique. Le problème est d'autant plus exacerbé en architecture que, dans ce secteur économique, l'industrialisation marquera le pas pour des raisons qui tiennent à la structure même du capital qui s'y investit.

Roger Marx lorsqu'il oppose l'ingénieur à l'architecte fait-il autre chose que de traduire la différence de développement dans le secteur de l'industrie et dans celui du cadre bâti. Mais les architectes à côté des édifices que l'on pourrait produire en série, et qui relèveraient alors de la problématique du prototype, comme les maisons ouvrières, voient aussi s'ouvrir devant eux, des recherches qui intéressent les nouveaux équipements et qui relèvent le plus souvent de l'objet unique. Au début du siècle, ne peuvent-ils pas encore penser comme Pierre-Joseph Broudhon au siècle précédent : "L'avenir est splendide devant nous. Nous avons à construire 36.000 Maisons communes, autant d'écoles, de salles de réunion, des ateliers, des manufactures, des fabriques, nos gymnases, nos gares, nos entrepôts, nos magasins, nos halles, nos bibliothèques (...). Nous avons à découvrir les modèles d'habitation du paysan et de l'ouvrier, de l'homme de ville et de l'homme des champs; nos villes et nos villages à rebâtir; et en première ligne, le Paris de M. Haussmann. Nous avons la France à transformer en un vaste jardin mêlé de bosquets, de bois taillis, de hautes futaies, de ruisseaux, de rochers, où chaque paysage concourt à l'harmonie générale" (146). Et ajoute Roger Marx chaque problème appelle une solution nouvelle que le passé ne saurait donner.

Si l'on a tenu à donner dans ce recueil de textes et de commentaires, une place à l'art social, c'est qu'autour de cette notion, avec toutes les contradictions qu'elle porte, son unité un peu précaire, se crée une conjonction problématique qui propulse les architectoniques vers l'avenir, dans une sorte de progressisme, à la fois attristé des retards et heureux de lendemains forcément chantants. La guerre ne pourra altérer

cet optimisme. La modernité des moyens de destruction ne s'accompagne-t-elle pas d'une modernisation de la société française. Ce sont plutôt les déceptions qui naîtront après la reconstruction des régions dévastées, même chez les régionalistes, apparemment vainqueurs, après l'exposition des arts décoratifs modernes, même chez les modernistes, apparemment vainqueurs, ce sont ces déceptions qui perturberont les alliances et bouleverseront le paysage architectural.

Du premier commentaire à ce deuxième, on est passé du constat de la crise à la perspective d'une autre crise, en soulignant paradoxalement, l'optimisme de ces années dix où il semblerait que la foi dans le progrès emporte les consciences. Mais l'examen des textes montre que l'idée progressiste n'est pas liée à une esthétique, à une architecture particulière qu'elle tirerait du néant classique et ferait naître à la modernité, comme a essayé de le faire admettre l'historiographie moderniste. Au contraire, c'est la diversité, l'affrontement et l'opposition des thèses entre elles et, dans une même thèse, la contradiction. Le paysage architectural des années dix ressemble un peu plus à celui des années quatre-vingt, optimisme en plus. Il est vrai que les idéologies progressistes ne tiennent plus la première place et qu'il semble que la catastrophe atomique ou écologique, au moins dans la bande dessinée et le cinéma, soit plus destructrice que rédemptrice.

UNE NOTE : Sur la composition

Dans "Le silence de l'architecture", un chapitre d'un recueil publié en 1909, Camille MAUCLAIR réfute la thèse de la décadence de l'architecture. Mais c'est pour constater sa disparition. Les conditions sociales en réduisant l'architecture à l'utile et en la vidant de sa fonction idéologique, en substituant à l'affirmation du pouvoir en un point précis du territoire la conquête de l'étendue, ont finalement réduit l'architecture au silence. "Rien d'architectural n'a été tenté depuis cent ans - depuis que la symphonie est arrivée à son complet développement et a joué son rôle" (147), écrit-il, et jouant sur les mots il fait remarquer que l'on construit mais que l'on n'édifie plus.

Cette idée d'une déperdition du rôle idéologique et symbolique de l'architecture n'est pas neuve. Un chapitre de Notre-Dame de Paris de Victor Hugo, intitulé : "Ceci tuera cela" explique que l'imprimerie a détroné l'architecture, parce qu'elle a substitué au livre de pierre, un instrument beaucoup plus maniable. Mauclair ne fait qu'ajouter à l'imprimerie la musique. Les médias sonores sont pourtant encore si peu développés.

L'hypothèse est peut-être un peu excessive. La société demandera encore aux édifices de signifier la richesse, la puissance, le raffinement ou même des valeurs collectives, le patriotisme, la justice ... mais il est certain que l'architecture n'est plus le vecteur symbolique privilégié. Les médias concurrents sont beaucoup plus performants tout d'abord parce qu'ils utilisent directement le langage. L'image elle-même va se mettre à parler. Deux voies s'offrent à l'architecture non pour reconquérir l'hégémonie perdue mais pour faire entendre sa voix dans le concert médiatique. La première est l'actualisation du signifiant en privilégiant les significations les plus porteuses. C'est l'affirmation que l'architecture est un langage. Durant les années dix, cette voix fut plus qu'empruntée, elle fut parcourue dans tous les sens. Le naturalisme, le fonctionnalisme, mais aussi le nationalisme et le régionalisme architectoniques lui doivent quelques belles pages.

L'autre voie est celle du repli sur le signifiant ou, pour être plus précis, le repli de l'architecture sur sa propre définition. L'édifice signifie d'abord l'architecture avant de signifier des valeurs morales, politiques ou sociales. C'est la voie de l'autonomie. Le retour aux ordres antiques, au XV^{ème} siècle portait des valeurs idéologiques. Florence voulait sans doute retrouver quelque chose de la grandeur de la Rome impériale. Mais dans le même temps, l'architecture fondait son autonomie en élevant dans chaque édifice construit un monument à sa propre mémoire. Henri Stierlin a montré dans un ouvrage récent consacré aux édifices construits par Hadrien que le Panthéon de Rome était une machine symbolique d'une fonctionnalité extrême (148). Le plan centré de la Renaissance, surtout lorsqu'il est appliqué aux églises, ne célèbre-t-il pas plus la forme architecturale que le mythe solaire ? Avec l'abandon des ordres classiques, cette autonomie va paradoxalement se renforcer. Une problématique devient alors de plus en plus importante dans les traités, la problématique de la composition. Celle-ci n'est nullement nécessaire à l'édifice. Sans elle, il est construction, outil,

abri, signe; avec elle, il devient une forme unitaire. Composer c'est résoudre de l'intérieur, dans la pratique de projet, avec son instrumentation, l'assemblage des pièces diverses, contradictoires dont se fait l'édifice. Avec ces dernières remarques nous avons abandonné le discours prudent où l'interprétation suit pas à pas le matériaux historique. Ce n'est que pour mieux faire comprendre l'objet de nos investigations. Il faudra revenir aux textes des traités, noter les déplacements du discours architectonique avec les scrupules et la précision d'un cartographe. A ce stade de l'étude, nous pouvons écrire que les notions de proportion et de symétrie se trouveront au centre de nos futures analyses.

Au début du siècle, la problématique de la proportion a déjà été l'objet de révisions importantes sinon radicales. Etienne-Louis Boullée l'a exclue des fondements de l'architecture, la régularité et la symétrie suffisant à définir les principes du grand art. Marc-Antoine Laugier, par contre, tient les proportions pour des choses essentielles, mais, prenant ses distances avec la stylistique classique il réduit la problématique de la proportion à la récurrence des nombres, dans une logique arithmétique débarrassée de toute métaphysique. Il faut noter qu'avec le prédicateur du Roi la proportion s'installe dans le pur visuel. La question de la "sensibilité" des rapports proportionnels devient plus importante que la musique des sphères. Durand est l'héritier de ces premières tailles opérées dans le bouquet des fleurs de la rhétorique classique. La section du précis consacrée aux "Formes et Proportions" après diverses considérations techniques et pratiques se termine par cette phrase : "La disposition sera donc la seule chose qui, dans le reste de cet ouvrage, doive nous occuper, quand même, nous le répétons, l'architecture ferait du soin de plaire son but principal" (149). Il faut cependant reconnaître que la seconde partie du premier volume reviendra sur la proportion des salles. Et que celle-ci sera établie "d'après l'examen des divers édifices antiques". Chez Durand aussi, il arrive que la formule soit plus radicale que la théorie. Tout cela reste cependant profondément marqué par le souci de ne pas trop s'écarter des conventions communément admises qu'il suffirait de rationaliser.

Pour Viollet-le-Duc, au contraire, cette problématique mérite un important travail théorique. Elle doit prendre sa place dans le système rationaliste qu'il construit. L'article "proportion" du Dictionnaire distinguera d'abord proportions et dimensions puis mettra en cause l'immutabilité du canon classique et, enfin, établira, pour des raisons où se retrouvent la géométrie et les lois de la stabilité, un système de tracés fondé sur le triangle. La tradition égyptienne vient opportunément au secours du néo-médiévisme. Il faut noter que, malgré une conception dominée par la rationalité constructive, la problématique de la proportion glisse avec Viollet-le-Duc, insensiblement, de la récurrence des nombres vers la récurrence des formes. Les tracés proposés dans l'article "proportion" intéressent cependant un système de points et non des surfaces définies, visuellement identifiables.

Il faudra analyser de très près le traité de Julien Guadet. Il n'est pas trop téméraire de penser que le professeur de théorie tente de débarrasser l'architectonique, des chimères, des superstitions, des habitudes qui concernent la proportion. Il proclamera d'abord la liberté de

l'auteur face à cette question. N'écrit-il pas, après avoir affirmé "Les proportions, c'est-à-dire l'étude", que dans les proportions "il y a toutes les nuances de l'art, toutes les recherches de caractère, toute l'étude en un mot, l'étude dont vous êtes maître, l'étude où vous êtes libres". Puis, il réduira la problématique de la proportion à une affaire de dimensionnement. Il s'agit de donner aux éléments de l'édifice des dimensions qui soient en rapport avec leurs fonctions.

Mais la problématique des proportions ne sera pas pour autant abandonnée. Dans l'Entre-deux-guerres, Léandre Vaillat et Louis Süe tenteront de définir un nouveau module (150) et Le Corbusier approfondira la problématique de la récurrence des formes en forgeant une instrumentation graphique qu'il nommera "les tracés régulateurs". Avec le "Nombre d'Or" il reviendra à l'exploitation d'un thème harmonique traditionnel.

Dans le dixième entretien, Viollet-le-Duc écrit : "L'architecture à trouver doit tenir compte des idées de progrès que le temps amène, en soumettant ces idées à un système harmonique assez souple pour se prêter à toutes les modifications, conséquences mêmes du progrès; elle ne saurait donc se borner à étudier et à mettre en pratique des formules purement de convention, comme sont celles appliquées aux ordres, par exemple, ou qui dérivent de ce qu'on appelle les lois de la symétrie" (151).

Les tracés triangulaires sont déjà plus souples que les conventions modulaires. Mais cette recherche de la souplesse garante de l'adaptation de l'architecture aux besoins du temps va conduire Viollet-le-Duc à substituer à la notion de symétrie la notion de pondération : "Qu'un programme, suivi rigoureusement, nous impose une disposition de plan irrégulière, rien n'est plus ordinaire; mais c'est à nous, artistes, à faire que ce plan irrégulier présente en élévation un ensemble pondéré; que l'édifice ne paraisse pas boiteux ou inachevé" (152).

Les lois de pondération conduisent tout d'abord leur inventeur à des considérations qui les ramènent à la problématique de la proportion ou qui les renvoient à celle de l'ornement; mais elles finissent par rentrer dans l'ordre rationnel de la construction : "ces lois de pondération, comme les lois de proportion, ne sont que l'expression apparente des lois de la statique. La géométrie et le calcul sont donc, en architecture, les bases fondamentales de l'art; nous appuyant sur elles, nous pourrions être affranchis de la pitoyable vulgarité des formes dites classiques, et si nos ingénieurs, qui calculent bien et sont excellents géomètres, se préoccupaient moins en composant de ces formes classiques, trop souvent introduites dans leurs constructions, en dépit de ce que conseillerait le simple bon sens, il n'est pas douteux qu'ils produiraient des oeuvres remarquables au point de vue de l'art" (153).

Il semble que cette entreprise d'assouplissement soit devenue assez commune, sauf pour les concours du Prix de Rome. On y met sans doute plus de pragmatisme que de rigueur théorique. Il suffit de lire, dans un texte autrichien il est vrai, chez Otto Wagner : "La disposition du plan devra être simple et claire et de préférence symétrique. Dans une disposition symétrique il y a quelque chose de complet, de fini, de précis, qui ne peut être agrandi et qui révèle clairement ce que l'on veut obtenir, cela est imposé par le sérieux et la dignité, qualités essentielles à l'architecte" pour comprendre que l'on est passé de règles qui prenaient leur source dans un déterminisme anthropomorphe à une pratique de simple bon sens; surtout lorsque Wagner ajoute : "Une solution asymétrique ne se justifie que dans le cas où la configuration du site, les moyens dont on dispose et surtout des raisons pratiques empêchent d'adopter la symétrie" (154).

Charles Blanc, dans son *Architecture*, d'abord publiée, en 1867, dans la *Grammaire des arts du dessin*, met l'anthropologisme au service de la *souplesse* : "Mais il en est des édifices comme du corps de l'homme. L'ordre, la symétrie et la proportion n'y sont voulus rigoureusement que dans l'appareil extérieur. Au dedans ce n'est plus la beauté générale qui commande, c'est la vie individuelle. Si nous regardons l'intérieur du corps humain, nous n'y voyons aucune symétrie, aucun arrangement autre que celui nécessaire au jeu des organes" (155). Ici le principe classique s'ouvre à des contingences fonctionnelles, ce qui était généralement le cas, sauf dans les plans néo-classiques et les exercices scolaires.

Auguste Choisy, lui s'en remet à la botanique pour confirmer les principes qu'il vient de découvrir dans l'analyse des édifices grecs : "Chaque motif d'architecture pris à part est symétrique, mais chaque groupe est traité comme un paysage où les masses seules se pondèrent. Ainsi procède la nature : les feuilles d'une plante sont symétriques, l'arbre est une masse équilibrée. La symétrie règne dans chacune des parties, l'ensemble est soumis aux seules lois d'équilibre dont le mot de pondération contient à la fois l'expression physique et l'image" (156). Choisy étend aux ensembles urbanistiques, les considérations sur la pondération déjà formulées par Viollet-le-Duc. Il en tire une véritable méthode, en trois points : "1. Obtenir l'unité d'effet en faisant dominer dans chacun des tableaux qui se succèdent un motif principal unique; 2. Ménager d'une manière générale les vues d'angles, en réservant la vue de face comme un moyen exceptionnel d'impression; 3. Etablir entre les masses un équilibre optique qui concilie la symétrie des contours avec la variété et l'imprévu des détails" (157). Cette fois le visuel domine.

Au début du siècle, la montée des thèses fonctionnalistes ou technicistes serait donc contemporaine d'un développement théorique certain de la problématique de la composition. Il faut dire que la réduction des ordres classiques à du vulgaire matériel de décoration, en concurrence avec d'autres motifs exotiques, naturalistes ou graphiques, rend ces révisions théoriques nécessaires. Il faut substituer aux formules du Vignole, une véritable réflexion théorique. Evidemment toute une partie de l'appareil architectural restera attachée à la tradition. L'invention d'un système ornemental moderne équivalent au système des ordres occupera plus d'un bel esprit.

La fonction faisant bon ménage avec le pittoresque, le discours de la composition s'étend à l'analyse des dispositions dissymétriques. La théorie des proportions elle aussi se rationalise, elle se débarrasse de plus en plus de la métaphysique et de la norme modulaire vitruvienne pour devenir une véritable problématique, celle de la récurrence des formes.

La lecture des traités devrait permettre d'avancer dans l'analyse des problèmes liés à la composition. L'hypothèse polémologique ici encore démontre sa pertinence. Elle invite à comprendre le développement de cette problématique, non en fonction d'une chronologie mais à la lumière des problèmes concrets rencontrés par le discours architectonique, devant ses propres révisions comme devant la nécessité de s'adapter à de nouvelles conditions de production, sauf à n'être plus qu'un discours vide. Dans cette perspective et, pour prendre un exemple afin de nous faire comprendre, examinons le retour à la symétrie réclamé par André Véra

en 1912. Nous ne l'écarterons pas ni ne le jugerons de peu d'importance parce qu'il se placerait après les écrits de Viollet-le-Duc et de Choisy, ce qui ne manquerait pas de se produire si nous étions les adeptes d'une téléologie dont la fin serait par exemple le plan libre. Ce faisant nous passerions à côté d'un phénomène historique fondamental qui est, devant la montée des thèses fonctionnalistes, l'existence d'un noyau de résistance que la tradition architectonique classique vient nourrir non sans profondément s'y modifier, voire s'y révolutionner. Le rappel de Véra à l'ordre de la symétrie ne participe-t-il pas de ce combat? Un combat dont l'angoisse, et même le désespoir, ne sont peut-être pas absents, malgré toutes les rodomontades politico-philosophiques dont il gratifie son lecteur ... La violence du ton, l'ascétisme radical - un ascétisme tout à fait passager dans la vie de Véra, il faut le dire - ne sont-ils pas, en partie déterminés par une sorte de réflexe devant le danger de dissolution de la discipline dans le fonctionnalisme, dans l'économisme ou le technicisme. On ne peut s'empêcher de prolonger cet ascétisme jusqu'au silence puriste. Le discours corbuséen sera lui dramatiquement déchiré entre ce qui se perd et ce qui se gagne dans la modernité. Un drame que l'historiographie moderniste ne devina même pas obsédée par son scénario avec happy end obligatoire.

NOTES

1. ROSNY J.-H., Avant-propos à Jourdain Frantz, L'Atelier Chantorel. Moeurs d'artistes, Paris : Charpentier et Fasquelle, 1893, pp. IX-XI (p. X).
2. Voir JOURDAIN Frantz, Le Salon d'Automne, Paris : Les Arts et le Livre, 1926, 93 p. Texte de J.F. pp. 1-47 suivi de dix neuf notices consacrées aux Salons de 1903 à 1925 par Robert Rey. L'ouvrage est dédié "à toi artiste inconnu qui es tombé sur ta route de misère, épuisé et désespéré".
3. GUADET Julien, Conférence sur le nouvel Hôtel des Postes, op. cit. (p. 35).
4. Ibid. p. 37 et 38.
5. de BAUDOT Anatole, L'architecture. Le passé. Le présent, Paris : Henri Laurens, 1916, 221 p. (p. 209).
6. Cette hypothèse est promise à un bel avenir; il faudra attendre des études moins partisans sur l'architecture classique, en particulier des études montrant les progrès de la stéréotomie - l'ouvrage de Pol Abraham, Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval, Paris : Vincent, Fréal et Cie, 1934, 118 p., est peut-être le premier dans cette voie pour rétablir une histoire plus compréhensible. L'histoire sociale, l'histoire urbaine et l'histoire des types architecturaux finiront par faire oublier l'hypothèse de la stagnation. Il faut noter que le point de vue progressiste empêche ici de voir les progrès concrets, du côté des voûtes ou du confort.
7. Ibid. p. 148 et ss.
8. MARX Roger, L'Art social, Paris : Charpentier et Fasquelle, 1913, 310 p.
9. Ministère du Commerce et de l'Industrie. Commission préparatoire de l'exposition internationale des arts décoratifs modernes. Rapport de M. François Carnot, député, chargé de l'étude du programme, Paris : Imprimerie Nationale, 1923, (p. 5).
10. Voir "L'Exposition internationale des Arts décoratifs modernes de Paris 1916. Historique et rapports" in L'Art de France du 15 août 1913, 1ère série pp. 123-161. Cet article sera suivi d'autres esquissant un véritable feuilleton qui n'est pas dépourvu de suspense.
11. BAYARD Emile, L'Art de reconnaître les styles, Le Style Moderne, Paris : Garnier Frères, s. d. (1919), 375 p. (p. 58).
12. DOUMIC Max "Pourquoi notre architecture est-elle en décadence" in Le Correspondant du 10 mai 1911, tome 243 pp. 486-500 (p. 486).
13. Ibid. p. 487.

14. FORTHUNY Pascal "Dix années d'architecture" in Gazette des Beaux-Arts de mars et mai 1910, 52ème année, pp. 191-210 et pp. 426-440 (p. 193).
15. Ibid. p. 194.
16. Ibid. p. 440.
17. Ibid. p. 438.
18. Idem note 12, p. 500.
19. Ibid. p. 499.
20. Ibid. pp. 494-496.
21. LE CORBUSIER Vers une architecture, Paris : Vincent, Fréal et Cie, impr. 1966, 243 p. (p. 146 et ss.).
22. Sur ce point voir JAMOT Paul "Le Théâtre des Champs-Élysées in La Gazette des Beaux-Arts d'avril 1913, 56ème année, tome 1, pp. 261 à 294. Un article qui a été repris dans A.-G. Perret et l'architecture du béton armé, Paris et Bruxelles : Van Oest, 1927, pp. 10-42, avec quelques transformations.
Voir notre article "Moderne, encore moderne, toujours moderne ! Les tribulations du Théâtre des Champs Élysées" in Les cahiers de la recherche architecturale de novembre 1982, n° 12 pp. 24-39, qui s'essaie à une histoire des valeurs architectoniques porté par cet honorable édifice.
23. GOUT Paul, Viollet-le-Duc. Sa vie, son oeuvre, sa doctrine, Paris : Edouard Champion, 1914, 198 p. (p. 111).
24. Ibid.
25. VIOLLET-LE-DUC écrit : "... il n'y a que trois architectures : l'architecture de bois, l'architecture concrète, si bien développée par les Romains, et l'architecture d'appareil, arrivée à sa perfection chez les Grecs (...). De ces deux dernières divisions le moyen-âge a su faire un composé dans lequel la double influence se fait sentir simultanément ..." (Dixième entretien, tome 1, p. 457). L'architecture du béton et du ciment armé utilisant un matériau travaillant à la fois à la compression et à la traction est-elle une architecture "composée" ou une autre architecture, une quatrième ?
26. de BAUDOT Anatole, L'Architecture. Le passé. Le présent. op. cit. (p. 171).
27. Ibid. p. 147.
28. Ibid. p. 162.
29. Ibid. p. 163.
30. Il est probable qu'Edmond Uhry pense à l'immeuble de la rue Danton d'Arnaud pour l'entreprise Hennebique en 1900.

31. Idem note 26, p. 160.

32. de BAUDOT Anatole L'Architecture et le ciment armé, op. cit. p. 34 et 35.

33. BONNIER Louis "A propos d'un groupe scolaire" in L'Architecte de novembre et décembre 1912, 7ème année pp. 81-86 et pp. 89-96, pl. LXIV-LXXI (p. 94). Il s'agit du groupe scolaire occupant l'îlot délimité par les rues Rouelle, Emeriau, Schutzenberger et Sextius-Michel.

34. Ibid. p. 92.

35. Ibid. pp. 89-90.

36. Le sens donné au mot architectonique s'écarte un peu de la définition utilisée ici, une oeuvre peut être un véritable noeud architectonique et mêler dans sa dialectique des architectoniques contradictoires. Le mot décoration est ici affecté d'une valeur négative et le mot ornement d'une valeur positive sans doute sous l'influence d'un dictionnaire qui donnait pour seconde définition de décorer : "Revêtir d'une apparence séduisante, parer abusivement" et pour seconde définition d'orner : "Vieux. Orner son esprit, l'enrichir".

37. Idem note 34.

38. LUCAS Charles, article "Architecture" in La Grande Encyclopédie, op. cit., tome troisième pp. 689-691 (p. 689).

39. de THUBERT Emmanuel "Le Théâtre des Champs-Élysées" in L'Art de France du 15 juin 1913, 1ère série pp. 77-82 (p. 78).

40. de THUBERT Emmanuel "La Maison de rapport" in L'Art de France du 15 août 1913, 1ère série pp. 112-122 (p. 115).

41. de THUBERT Emmanuel "Il nous faut des maîtres d'oeuvre" in L'Art de France du 15 juin 1913, 1ère série pp. 59-64 (p. 62).

42. Idem note 40, p. 113 et 114.

43. Idem note 26, p. 218.

44. SOULIER Gustave "Henri Sauvage" in Art et Décoration de 1899, tome V pp. 65-75 (p. 74).

45. PRUDENT Henri "La Décoration et le Mobilier d'une Villa moderne" in Art et Décoration d'octobre 1910? tome XXVIII pp. 121-128, (p. 122).

46. VERNUEIL M.P. "Le Salon d'Automne" in Art et Décoration de novembre 1910, tome XXVIII pp. 129-160 (p. 160).

47. Ibid. p. 154 et 155.

48. Idem note 46.

49. Voir L'Art décoratif d'octobre 1898, tome 1 p. 1 et 2 (p. 2). La revue est d'abord dirigée par Meier-Graefe et est éditée en allemand à Munich sous le titre de Dekorative Kunst. Puis la direction sera assurée par Gustave Soulier et enfin, en janvier 1907, par Eugène Belville et Yvanhoé Rambosson.
50. GARDELLE Camille "Charles Plumet architecte" in L'Art décoratif de février 1899, tome I pp. 202-203 (p. 203).
51. WEYL "Réflexions" in L'Art décoratif d'octobre 1899, tome III pp. 1-4 (p. 4).
52. de SOUZA Robert "Quelques maisons modernes" in L'Art décoratif de 1904, tome X pp. 64-71 (p. 64).
53. Voir LAHOR Jean "La Maison ouvrière au Grand Palais" in L'Art décoratif de 1905, tome XII pp. 156-164.
54. LAHOR Jean, Les habitations à bon marché et un art nouveau pour le peuple, Paris : Larousse, s.d. (1904), 109 p. (p. 58).
55. SEDILLE Paul, L'Architecture moderne en Angleterre, Paris : Librairie des Bibliophiles, 1890.
56. Cette hypothèse n'est peut être pas si audacieuse. Le Corbusier publia ses études sur l'Allemagne dans L'Art de France de 1914. La réédition de 1913 n'était pas si loin.
57. LOOS Adolf, Histoire d'un pauvre riche in Paroles dans le vide. Malgré tout, Paris : Editions Champs Libre, 1979, pp. 141-145.
58. VAN DE VELDE, au beau milieu d'une critique des thèses de Guyau écrit : "L'idée est-elle donc si enracinée, même dans les cerveaux les plus éclairés, que la beauté procède par ajouts" in Formules de la beauté architectonique moderne, Bruxelles : Editions des Archives d'Architecture Moderne, d. l. 1978, 90 p. (p. 34). Cet ouvrage a été imprimé pour la première fois à Weimar en 1916-1917.
59. FORTHUNY Pascal "Les Hontes de l'Architecture. Architecture ? ... Pourriture !" in Les Cahiers de l'Art Moderne de 1913, n° 2 pp. 4-6. Forthuny publiera sept de ces cahiers. Il écrira des textes plus modérés dans d'autres revues : L'Architecture Moderne le voit défendre des thèses régionalistes.
60. FORTHUNY Pascal "L'Architecture française depuis 1800" in Les Arts. Revue populaire d'avril 1913, 2ème année pp. 97-106. (p. 102).
61. Voir Art et Décoration de mai-juin 1919. Grasset est mort à Paris le 23 octobre 1917.
62. GRASSET Eugène "Stylisation. Etude dans les arts anciens" in Art et Décoration d'octobre 1906, tome XX pp. 118-131 (p. 118).
63. Ibid. p. 122 et 123. Il parle plus loin "d'une écriture figurée sans aucune prétention à ce que nous nommons l'esthétique" (p. 124 et 125).

64. VERNEUIL M.P. "Ce que doit être l'Etude de la Nature. Comment on doit l'interpréter" in Art et Décoration de janvier 1911, tome XXIX pp. 1-12. Un second article paraîtra en mars 1912, tome XXXI pp. 69-80. Verneuil est l'auteur d'une Etude de la plante. Son application aux industries d'art, Paris : Librairie centrale des Beaux-Arts, 1903, de L'animal dans la décoration, Paris : E. Levy, 1898, préfacé par Grasset et d'un recueil de dessins, en collaboration avec Auriol et Mucha, consacré à des Combinaisons ornementales se multipliant à l'infini à l'aide du miroir.
65. Ibid. p. 10.
66. Ibid. p. 4.
67. Ibid. p. 7.
68. Ibid. p. 8.
69. Voir le programme de ce cours dans L'Art décoratif de décembre 1903.
70. VITRY Paul "La Sculpture Décorative aux Nouvelles Galeries du Museum" in Art et Décoration de décembre 1897, tome II pp. 176-183 (p. 178).
71. Ibid. p. 179.
72. Ibid. p. 180.
73. Ibid. p. 183.
74. VAILLAT Léandre "L'art décoratif. Le Style de la Rose" in L'Art et les Artistes de juillet 1912, tome XV pp. 178-182.
75. VERA écrit "Avec Maurras, duc de la jeunesse, nous voulons que l'ordre renaissse" in Modernité ou exaltations de la vie contemporaine, Paris: Librairie de France, 1925, 76 p. (p. 76).
76. VAILLAT Léandre "André Mare" in L'Art et les Artistes de 1914, tome XIX pp. 289-294 (p. 292).
77. Ibid. p. 289.
78. Robert REY, Notices in Le Salon d'Automne, op. cit. pp. 49-93 (p.69).
79. G.V. (GOUTIERE-VERNOLLE Emile) "A nos lecteurs" in Art et Industrie de juillet 1909, fascicules I et II.
80. JOURDAIN Frantz, Le Salon d'Automne, op. cit. , pp. 1-47 (p. 36).
81. Voir L'Art décoratif de juillet 1903.
82. Voir DERVAUX Adolphe, L'Architecture telle qu'elle est, Paris : s.n.e., 1907, 79 p.

83. Le mois précédent, octobre 1910, VERNEUIL rédige un papier très court pour le supplément d'Art et Décoration qui réfute la thèse développée par un article de La Grande Revue écrit par Otto Grautoff qui ose prétendre que dans les échanges Paris-Munich, la cité bavaroise aurait pu avoir une influence esthétique sur la capitale française.
84. PELADAN "Salon d'Automne. L'Art allemand in La Revue hebdomadaire du 22 octobre 1910, 19ème année tome 10 pp. 532-545 (p. 536).
85. Ibid. p. 544.
86. Ibid. p. 534.
87. Ibid. p. 539.
88. PREVOT René "L'essor allemand. A propos de l'Exposition Munichoise au Salon d'Automne" in Art et Industrie d'octobre 1910, fasc. 1, 2 et 3. (L'article n'étant pas paginé, les citations suivantes dont l'attribution est claire ne seront pas référencées).
89. La Direction "L'Architecture à la campagne" in La Vie de la Campagne du 15 novembre 1907, vol. II p. 306.
90. "Inspirez-vous des vieilles demeures locales" in La Vie à la Campagne du 15 juin 1911, vol. IX p. 390.
91. Deux des parties du second chapitre de notre étude sur le régionalisme sont consacrées à ces questions, elles ont pour titre : "La chaumière rationnelle" et "La Vie à la Campagne".
92. PLUMET Charles "Une Maison de Campagne" in Art et Décoration de 1902, tome XII, pp. 198-200 (p. 198).
93. Ibid..
94. Ibid. p. 200.
95. Ibid.
96. MOUREY Gabriel "Une villa de Charles Plumet" in Art et Décoration de septembre 1911, tome XXX pp. 277-288 (p. 277).
97. Ibid. p. 286. Plumet a dessiné le mobilier en collaboration avec Tony Selmersheim.
98. MOUREY Gabriel "Une Maison de Campagne (Premier article) Projet de MM. A. Laverrière et E. Monod" in Art et Décoration d'octobre 1903, tome XIV pp. 317-321; et "Une Villa en Bretagne par MM. Sauvage et Sarazin" in Art et Décoration de février 1904, tome XV pp. 63-68.
99. VERNEUIL M.-P. "Ma Maison" in Art et Décoration de septembre 1910, tome XXVIII pp. 65-75 (p. 70).
100. VERNEUIL M.-P.; "Une villa au Vésinet "La Douce Vie"" in Art et Décoration de 1909 tome XXVI pp. 121-126.

101. ALAIN Systeme des Beaux-Arts (1920), Paris : Gallimard, impr. 1972, 374 p. coll. "Idées" n° 37 (p. 200 et 201).
102. de BAUDOT Anatole, L'architecture. Le passé. Le présent, op. cit. (p. 70).
103. Voir VIGATO Jean-Claude "Prix de Rome modernes. 1919-1939" in Monuments Historiques, op. cit.
104. Voir ABRAHAM Pol "Bibliographie : Vers une architecture par Le Corbusier Saunier" in L'Architecte de février et mars 1924, 1ère année n. s. pp. 9-12 et 18-21. Voir le chapitre "Trois rappels à Messieurs les architectes I Le volume" (p. 19 de l'édition de 1958) in Vers une architecture.
105. Idem note 102 p. 71.
106. Ibid. p. 51.
107. REINACH Salomon; Apollo. Histoire générale des arts plastiques, Paris : Hachette et Cie, 1918 (8ème édition), 335 p. (p. 115).
108. Voir MUNIER Albert, Un projet d'église au XXème siècle, Paris : Desclée de Brouwer et Cie, 1933, 327 p.
109. LEON Paul "La querelle des classiques et des gothiques" in La Revue de Paris du 15 juillet 1913, 20ème année tome 4 pp. 361-386 (p. 385).
110. Voir LEON Paul "La renaissance de l'architecture gothique" in La Revue de Paris du 1er juillet 1913, 20ème année tome 4 pp. 115-133.
111. Idem note 109 p. 386.
112. GOUT Paul, Viollet-le-Duc, Sa vie, son oeuvre, sa doctrine, op. cit. voir en particulier "Viollet-le-Duc et l'Académie des Beaux-Arts pp. 143-153 et "Du dogme classique" pp. 160-176.
113. THIEBAULT-SISSON in Art et Décoration de janvier 1897. Ces premières pages du premier numéro ne sont pas paginées.
114. Voir L'Architecte de mars 1906. Le concours fut gagné par Mademoiselle Alice Cathalifaud avec un architecte sur un échafaudage et par Henri Prudent avec une plante stylisée.
115. Voir : THIEBAULT-SISSON "L'Art décoratif en Belgique. Un novateur: Victor Horta" in Art et Décoration de janvier 1897, tome I pp. 11-18; du même auteur "L'Art décoratif en Angleterre Arts and Crafts", dans le même numéro pp. 19-22. Voir aussi Muthesius Hermann "Architecture anglaise. Baillie Scott" in L'Art décoratif d'octobre 1899, tome III p. 4 et 5.
116. Voir LAHOR Jean "Le Nouvel Hôtel de Ville de Copenhague" in L'Art décoratif de juillet 1903, tome IX pp. 161-169 et "Architecture danoise. Gares de chemins de fer et Hôtels", tome X pp. 169-177 et Sorra Emmanuel "L'Architecture catalane contemporaine", juin 1908, tome XVIII pp. 201-218.

117. P.G. "L'oeuvre du professeur Otto Wagner" in L'Architecte de décembre 1906, 1ère année pp. 89-93 et "Bibliographie : Landhaus und Garten. Maisons de campagne et jardin de H. Muthesius" in L'Architecte de juillet 1907, 2ème année pp. 59-60.
118. "Bibliographie : L'architecture privée en Angleterre à l'époque des Tudors par Thomas Garner et Arthur Stratton. London, J.B. Batsfort, 1908" in L'Architecte d'août 1908, 3ème année pp. 60-62 (p. 61).
119. BENEDITE Léonce "Un bâtisseur belge : Georges Hobé" in Art et Décoration de mars 1901, tome IX pp. 89-98.
120. VERNEUIL M.-P. "Maisons de campagne en Belgique" in Art et Décoration de 1909, tome XXVI pp. 211-216.
121. VERNEUIL M.-P. "Maisons et jardins de Baillie Scott" in Art et Décoration de 1907, tome XXII pp. 45-51 (p. 45 et 46).
122. VERNEUIL M.-P. "Maisons de campagne anglaises" in Art et Décoration de juillet 1914, tome XXXVI pp. 21-28 (p. 27).
123. VERNEUIL M.-P. "Quelques intérieurs à Vienne par Joseph Hoffmann" in Art et Décoration de 1904, tome XVI pp. 61-70.
124. Voir DESHOULIERES Dominique et JEANNEAU Hubert, L'exigence de l'architecture in Rob Mallet-Stevens. Architecte, Bruxelles : Editions des Archives d'Architecture Moderne, 1980, pp. 7-34.
125. MALLET-STEVENS Rob. "L'architecture au Japon" in La Revue du 15 mai 1911, vol. L XXXX pp. 522-530 (p. 522).
126. Ibid. p. 524.
127. Ibid.
128. Voir les statuts de cette société dans : Dervaux Adolphe, Essai sur l'architecture telle qu'elle est, op. cit., pp. 72-79. Voir aussi le texte du président-fondateur LAHOR Jean, L'art pour le peuple à défaut de l'art par le peuple, Paris : Larousse, s.d. (circa 1902), 29 p. un texte écrit pour inciter à la création de cette société.
129. Ibid. p. 72.
130. LAHOR Jean, L'art nouveau, son histoire. L'art nouveau étranger à l'exposition. L'art nouveau au point de vue social, Paris : Lemerre, 1901, 104 p. (p. 103).
131. SOURIAU Paul, La Beauté Rationnelle, Paris : Félix Alcan, 1904, 510 p. (p. 503 et 504).
132. PROUDHON Pierre-Joseph, Du principe de l'art et de sa destination sociale, Paris : A. Lacroix et Cie, 1875, 380 p. "Oeuvres posthumes de P.J. Proudhon" (p. 218).
133. Idem note 131 p. 186. A cette conception on pourra opposer les travaux de Gaultier Paul, Le sens de l'art. Sa nature, son rôle, sa valeur, Paris, Hachette, 1907, 269 p., un ouvrage dédié à Henri Bergson.

134. Ibid. p. 193.
135. Idem note 130 p. 94.
136. Idem p. 97.
137. Idem note 128 p. 73.
138. DERVAUX Adolphe, op. cit. p. 61.
139. Ibid. p. 55. DERVAUX écrit : "Quand l'habitude sera prise de bâtir en béton armé, il faudra bien qu'on se fasse, sous nos climats, à la vue des maisons plates, dont le charme est si pénétrant sous les cieux méridionaux" (ibid. p. 36).
140. Ibid. p. 50.
141. LAHOR Jean "La Maison ouvrière au Grand Palais" in L'Art décoratif de 1905, tome XII pp. 156-164 (p. 156).
142. Voir les illustrations de l'article très touffu d'HINZELIN Emile "L'art décoratif dans la maison ouvrière" in Art et Industrie de septembre 1911, fascicule 3, octobre 1911, fascicules 1 et 2 et novembre 1911, fascicule 1 et 2. Un article qui par instant esquisse une petite histoire de l'habitat social.
143. JACQUES G.M. "L'Art dans tout" in L'Art décoratif de mai 1901, tome V pp. 45-68 (p. 51).
144. L'article publié dans Art et Industrie a été repris dans L'art social, op. cit.
145. LAHOR Jean, L'art pour le peuple à défaut de l'art par le peuple, op. cit. (p. 12 et 13).
146. PROUDHON Pierre-Joseph, op. cit. (p. 374).
147. MAUCLAIR Camille, La Beauté des Formes, Paris : Librairie Universelle, s.d. (1909), 329 p. (p. 218).
148. STIERLIN Henri, Hadrien et l'Architecture romaine, Paris : Payot, et Fribourg : Office du Livre S.A., 1984, 224 p.
149. DURAND J.N.L., Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole royale polytechnique, Premier volume, Paris : imprimé par Firmin-Didot, 1819, 127 p. et 11 et 21 planches (p. 71).
150. VAILLAT Léandre et SUE Louis, Le rythme de l'architecture, Paris: Bernouard, 1923, 67 p.
151. VIOLLET-LE-DUC, Entretiens sur l'architecture, Paris : A. Morel et Cie, 1863 et 1872, 491 et 447 p. (tome 1, p. 478).
152. Ibid. tome 1, p. 479.

153. Ibid. tome 1, p. 483 et 484.

154. WAGNER Otto, Architecture moderne (1895) in Architecture moderne et autres écrits, Bruxelles, Liège : Mardaga, 1984, 141 p. (p. 51).

155. BLANC Charles, L'Architecture, Paris : Henri Laurens, s. d., 276 p. (p. 38).

156. CHOISY Auguste, Histoire de l'architecture, Paris : Vincent Fréal et Cie, 1964, 512 et 629 p. (tome 1, p. 333)

157. Ibid. p. 334.

TABLE DE MATIERES

<u>PREMIERE PARTIE : Situation de la recherche</u>	p. 2
1. Situation théorique	p. 3
2. Situation problématique	p. 16
3. Perspectives	p. 13
Notes, première partie	p. 17
<u>SECONDE PARTIE : Textes et commentaire</u>	p. 21
TEXTE 1 : Frantz Jourdain "Le chapitre V de L'Atelier Chantorel"	p. 22
TEXTE 2 : Charles Plumet "Le Mensonge de l'Architecture contemporaine"	p. 24
<u>COMMENTAIRE 1</u> - Les limites de l'imitation	p. 27
TEXTE 3 : Pierre REMAURY "Le nouveau boulevard"	p. 31
<u>COMMENTAIRE 2</u> - Crise architecturale, crise sociale	p. 34
<u>PROBLEMATIQUE</u> (Premier retour)	p. 38
TEXTE 4 : Guillaume Janneau "Une Renaissance architecturale et son artisan Charles Plumet"	p. 39
TEXTE 5 : Paul Guadet "Le Théâtre des Champs-Elysées"	p. 44
<u>COMMENTAIRE 3</u> - Pittoresque rationnel et rationalisme constructif	p. 51
<u>PROBLEMATIQUE</u> (Second retour)	p. 53
TEXTE 6 : Edmond Uhry "Une maison à Paris"	p. 54
<u>COMMENTAIRE 4</u> - L'ornement de la construction	p. 57
<u>PROBLEMATIQUE</u> (Troisième retour)	p. 61
TEXTE 7 : Emile Molinier "Le Castel Béranger"	p. 63
<u>COMMENTAIRE 5</u> - La critique de l'Art nouveau	p. 67
TEXTES 8 et 9 : G.M. Jacques "Du compliqué au simple" et "Les limites du décor"	p. 70
<u>COMMENTAIRE 6</u> - L'éloge de la simplicité	p. 75
TEXTE 10 : Eugène Grasset "Stylisation. Etude sur les Arts Modernes"	p. 79
<u>COMMENTAIRE 7</u> - Sur la stylisation	p. 87
TEXTE 11 : André Véra "Le Nouveau Style"	p. 91
TEXTE 12 : André Véra "La nouvelle architecture"	p. 98
<u>COMMENTAIRE 8</u> - Le style de la rose	p. 103
TEXTE 13 : Maurice Testard "Le gaspillage de la flore ornementale"	p. 106
TEXTE 14 : Emmanuel de Thubert "Les roses au Salon d'Automne"	p. 108
<u>COMMENTAIRE 9</u> - La rose aux orties	p. 111
TEXTE 15 : M.P. Verneuil "Le Salon d'Automne"	p. 112
<u>COMMENTAIRE 10</u> - La question allemande	p. 116
TEXTE 16 et 17 : Louis Sézille "Distribution des pièces d'un cottage. La bonne et la mauvaise méthode" et "Harmoniser la maison avec le cadre"	p. 120
<u>COMMENTAIRE 11</u> - Les maisons de la chaumière	p. 124

<u>DEUX NOTES</u>	p. 128
1. Sur le gothique	p. 128
2. Sur les influences étrangères	p. 130
TEXTE 18 : Maurice Guillemot "Habitations d'employés"	p. 133
TEXTE 19 : Roger Marx "L'art social"	p. 136
<u>COMMENTAIRE 12</u> - L'art à tous, partout et en tout	p. 139
<u>UNE NOTE</u> - Sur la composition	p. 144
Notes, seconde partie	p. 149