Perret et l'école du classicisme structurel (1910-1960). Tomes 1 et 2

Joseph Abram

▶ **To cite this version:**

Joseph Abram. Perret et l'école du classicisme structurel (1910-1960). Tomes 1 et 2. [Rapport de recherche] 346/86, Ministère de l'urbanisme et du logement / Secrétariat de la recherche architecturale (SRA); Ecole nationale supérieure d'architecture de Nancy. 1985. ⟨hal-01894440⟩

HAL Id: hal-01894440

https://hal.science/hal-01894440v1

Submitted on 12 Oct 2018

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

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

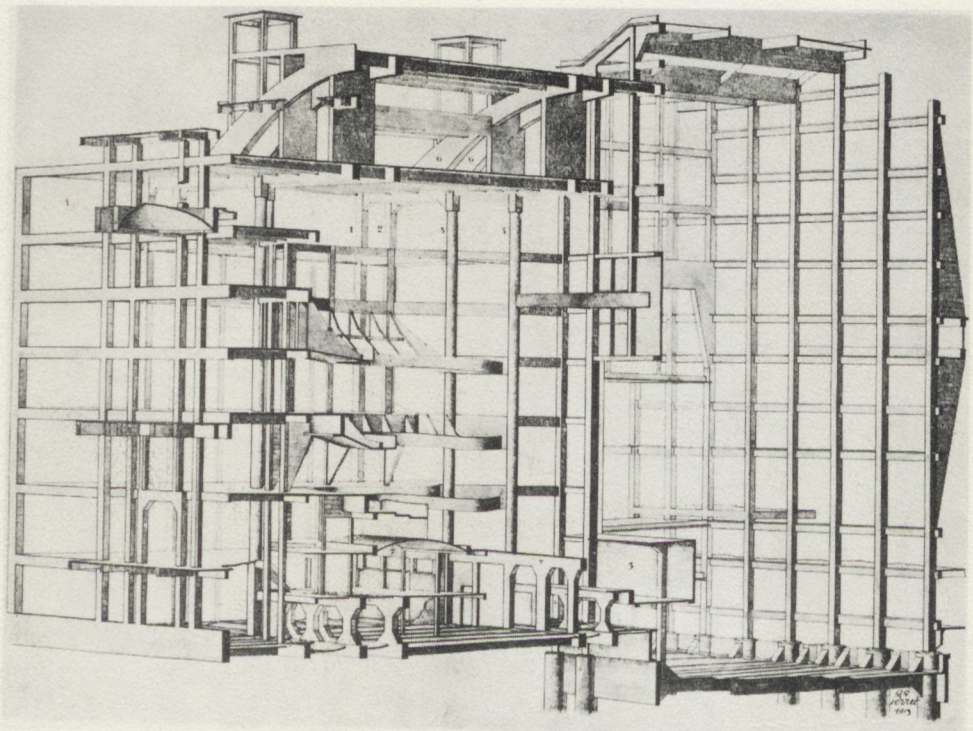
HAL Authorization

PERRET

ET L'ECOLE DU CLASSICISME STRUCTUREL (1910-1960). TOME I

345

JOSEPH ABRAM



ÉCOLE D'ARCHITECTURE DE NANCY - S.R.A. - 1985

UNE ECOLE ET SON MAITRE : L'ITINERAIRE MULTIPLE DES DISCIPLES D'AUGUSTE PERRET

TOME 1

—

PERRET

ET

L'ECOLE DU CLASSICISME STRUCTUREL

(1910-1960)

Joseph ABRAM

Ce document constitue le rapport final d'une recherche financée par le Secrétariat de la Recherche Architecturale - Ministère de l'Urbanisme et du Logement.

PREMIERE PARTIE

L'ESPACE DU CLASSICISME STRUCTUREL

REMERCIEMENTS

Je voudrais exprimer ici ma reconnaissance à toutes les personnes qui m'ont généreusement ouvert leurs archives et leur mémoire et sans lesquelles cette recherche n'aurait pu aboutir. Je pense en particulier à Oscar Nitzchké, Pierre Forestier, Ernö Goldfinger, Michel Luyckx, William Vetter, Jacques Tournant, Pierre Vago, Artur Heaume et à tous ces protagonistes de la première heure qui nous ont consacré leur temps et leurs documents.

Je garde un souvenir ému de mes conversations avec André Le Donné et Théo Sardnal, aujourd'hui disparus, et aussi de ces deux rencontres avec M. et Mme Lambert qui m'avaient si gentiment reçu dans leur appartement de la rue Franklin, à deux pas de l'immeuble de Perret.

Je voudrais dire aussi toute ma gratitude à Mmes Brelet, Goldfinger, Honegger, Le Donné, Nelson et Poirrier, à MM. Guy Lagneau et Henri Tastemain, à Klaus Herdeg, à Marc-Henri Honegger, à Ugo Nelson, à Fabrice Sardnal, Anne Kandelman, à Marion Tournon Branly, à MM. Bollack, Bugajski, à Claude Soucy.

Je tiens à remercier particulièrement James Dunnett pour ses précieuses indications sur l'oeuvre d'Ernö Goldfinger, George et Gus Dudley avec qui se fut un réel plaisir de préparer l'exposition "Nitzchké" de la Cooper Union School de New-York, Jean-Pierre Epron et Jacques Rosen qui nous ont permis une première diffusion de ce travail grâce à l'exposition "Les Premiers Elèves de Perret" à l'Institut Français d'Architecture, MM. Drexler et Coates du Département Architecture et Design du M.O.M.A., M. Henri Poupée du C.R.D.H.M.C. au Conservatoire National des Arts et Métiers, le R.I.B.A., la Royal Academy of Arts, la Société des Amis d'Auguste Perret.

Je remercie également pour les conversations que nous avons pu avoir avec eux à un moment ou à un autre de cette étude, Laurent Baudoin, MM. Catalan et Combrisson, Jean-Louis Cohen, Kenneth Frampton, Jacques Lucan, Antoine Picon, Denise Scott Brown et Robert Venturi.

SOMMAIRE

(1er TOME)

INTRODUCTION 1

PREMIERE PARTIE : L'ESPACE DU CLASSICISME STRUCTUREL

I - HISTOIRES 5
(Perret et la Critique Architecturale)

. Une nécessaire réévaluation 5
. Un édifice nié dans sa cohérence 7
. La thèse de J. Posener 11
. La thèse de L. Benevolo 11
Notes 15

II - RATIONALISMES 17
(Les origines de la doctrine)

. Hypothèse 17
. Viollet-le-Duc et Guadet 17
. Néogothique et néoclassique 20
. La "Classicité" du gothique français 21
. Question de terminologie 24
. La thèse de Peter Collins 25
. Une sensibilité classique 26
. Distanciation esthétique et méthode raisonnée 30
. L'attitude patrimoniale 32
. Le rationalisme de Viollet-le-Duc 34
. Une lecture structuriste du temple grec 36
. Le choix de la structure 39
. La logique visuelle : un avatar lointain de la scolastique 39
. Deux lectures compatibles 41
. Le rationalisme de Guadet 41
. Le principe de vérité 45
. L'ordre dorique grec : vérité et stabilité manifeste 45
. Déconstruction rationaliste 48
. Le classicisme structurel comme fusion de deux rationalismes 49
Notes 51

III - ARCHITECTURE 58
(Du Théâtre des Champs Elysées au Musée des Travaux Publics)

. La structure comme projet 58
. Caractère et tradition 61
. Une attitude typologique 64
. "Types" et "Séries" 67
. Les composantes du classicisme 69
. Structure et langage 72
. Le dramatisation du rapport au sol 75
. Système de lieux 75
. Hiérarchisation des parties 77
. Clarté expressive et vérité du matériau 78
. Une obsession totalisante 79
. "Quintessence" 79
Notes 83

IV - ESTHETIQUES 85
(Perret et la modernité)

. Esthétique intrinsèque 85
. Peinture/Architecture 86
. Espace 89
. Esthétique extrinsèque 91
. Principes 92
. Systèmes de points 93
. Système plastique 95
. Abstraction/Matière 95
. Le rapport à l'espace 96
. Organicité 98
. Un classicisme d'avant-garde 100
Notes 102

V - L'ESPACE DOCTRINAL 104
(Doctrine/Modèle)

. La doctrine comme objet théorique 104
. L'espace du classicisme structurel 105
. Disciples/Ecole 106

DEUXIEME PARTIE : L'ECOLE DU CLASSICISME STRUCTUREL

VI- ENSEIGNEMENT 110
(Les trois ateliers Perret)

. Dissidences 110
. Enseignement/Institution 112
. La rupture de 1923 114
. Scissions 117
. Ateliers officiels et ateliers libres 119
. Le choix du professeur 120
. Carrière académique 123
. Un atelier dissident 124
. Un atelier de tendance 126
. Les étudiants devant l'échec 130
. Une lettre de Gromort 131
. Enseignement-Modernité 133
. L'Atelier de l'Ecole Spéciale d'Architecture 139
. La "rénovation" d'Henri Prost 141
. Un maître incontesté dans une "base avancée" 142
. "Construire d'abord" 144
. Projets d'Ecole 148
. Le troisième atelier 149
. Les poudres du Raincy 154
Notes 158

VII- TENDANCES (I) 167
(Itinéraires structuristes)

. Rappel des hypothèses 167
. Tendances 168

Théo SARDNAL : Structure, Ordre et Ordonnancement 169

. Deux hôtels particuliers 169
. Un constructeur de ponts 171
. L'usine Blondel à Donzère 171
Notes 175

Jacques GUILBERT : Situations urbaines et monumentalité 176

. Les laboratoires de l'Ecole Normale Supérieure 176
. L'extension du Collège de France 178
Note 179

Pierre-Edouard LAMBERT : Langage et Modèles 180

. Une villa à Montlhery 182
. Le Palais des Congrès de Versailles 183
. Une carrière stylistique en ligne droite 185
Notes 187

William VETTER : Un autre cheminement vers la doctrine 188

. L'Ecole d'infirmières de Montrouge 188
. L'hôpital Louis Pasteur de Colmar 191
. Une "barre" ordonnancée 194
Notes 195

Denis HONEGGER : Le choix de la tradition 196

. Un théâtre pour Kharkov 200
. Une conception urbaine du"théâtre de masse" 201
. Classicisme héroïque et réalisme 205
. L'Université de Fribourg 209
. Le Christ Roi 211
. Une technique sans repentir 211
. Maniérisme 213
. L'Institut de Physique de Genève 215
Notes 217

André LE DONNE : Les églises 219

. Pauvreté et noblesse du béton 220
. Une authentique famille architecturale 221
Notes 229

Ernö GOLDFINGER : Les rigueurs du classicisme 230

. Une exigence de "retenue" 230
. Ligne frontière du structurisme 231
. De Willow Road à Edenham Street 232
. La "dissociation organique" 234
Notes 237

Jacques TOURNANT : La tour de l'hôtel de ville du Havre 238

. Reconstruire l'hôtel de ville 238
. Un débat orageux 241
. Une gestation difficile 247
. Deux versions du structurisme 252
Notes 254

VIII - TENDANCES (II) 256
(Au-delà du classicisme structurel)

. L'ouverture d'un enseignement 256

Pierre FORESTIER : L'architecture internationale 258

. Premières oeuvres en Algérie 258
. La cité de Clairvivre 259
. La maîtrise d'un constructeur 262
Notes 264

Paul NELSON : Du classicisme au fonctionnalisme 265

. Structure ouverte 265
. La "maison suspendue" 268
. Expressionnisme technologique 269
. Architecture "hospitalière" 269
. Fonctionnalisme et flexibilité 271
. Certitudes en incertitudes de la méthodologie 273
. Le paysage mouvant de la connaissance 276
Notes 281

DES MAISONS EN ACIER

. Précédents étrangers 283
. La France à la page... 285
. Une sonorité métallique 288
. Péripéties judiciaires 291
. Enterrement corbuséen 292
Notes 293

LA MAISON DE LA PUBLICITE D'OSCAR NITZCHKE 296

. Description du projet 298
. Un constructivisme rationaliste et tempéré 301
. Métropole, Architecture, Publicité 303
Notes 309

CONCLUSION 313

SOMMAIRE

(2ème TOME)

DOCUMENTS

I - TEXTES DE PERRET

. L'architecture à l'Exposition des Arts Décoratifs (1925) 2
. Le logis (1925) 9
. Le toit de Votre Maison (1926) 11
. Les Moyens Nouveaux de la Construction (1926) 14
. L'ordre des Architectes (1926) 18
. Le Musée Moderne (1929) 20
. Le Théâtre de Demain (1931) 30
. Architecture Science et Poésie (1932) 32

II - DOCUMENTS

. Protestation de Louis Vauxcelles contre l'ostracisme pratiqué à l'encontre de l'Atelier Perret (1926) 47
. Une lettre de Gromort à Perret (1926) 48
. Lettre de Brelet, Le Donné et Nitzchké à l'Industrielle de Constructions Modernes 50

III - ENTRETIENS

A/ L'Atelier du Palais de Bois

. Pierre Forestier 55
. Ernö Goldfinger 59
. Oscar Nitzchké 64
. Théo Sardnal 78
. Pierre-Edouard Lambert 80

B/ L'Atelier de l'Ecole Spéciale

. Arthur Héaume 85
. Jacques Tournant 89
. Pierre Vago 93

C/ L'Atelier de 1942

. Guy Lagneau 100
. Henri Tastemain 104

IV - BIOGRAPHIE

- Pierre Forestier 110
- Ernö Goldfinger 112
- Denis Honegger 115
- Pierre-Edouard Lambert 117
- André Le Donné 119
- Michel Luyckx 121
- Paul Nelson 124
- Oscar Nitzchké 127
- Jacques Poirier 130
- Théo Sardnal 131
- Jacques Tournant 133
- William Vetter 135

INTRODUCTION

Dans notre proposition de recherche de mai 1982 nous avancions l'hypothèse de l'existence autour d'Auguste Perret d'une véritable école, travaillant à partir d'une même philosophie de l'architecture et d'un ensemble cohérent de principes doctrinaux.

Il nous semblait que les jugements habituellement portés sur les disciples de Perret les cantonnaient dans une attitude de reproduction "mécanique" des modèles élaborés par leur maître et que ceci avait pour effet d'occulter la richesse d'un travail architectural créatif, effectué il est vrai dans le cadre limité d'une doctrine, mais d'une doctrine éminemment complexe, héritière d'une très longue tradition. Bref, nous pensions que derrière ces critiques péjoratives à l'encontre des élèves de Perret se profilait un réel objet théorique : - Une école architecturale - et nous entendions ce terme dans son sens plein, c'est-à-dire tel qu'il est employé en histoire de l'art pour qualifier une tendance artistique dont la production présente certaines constantes stylistiques et qui unit un groupe d'artistes autour de quelques principes généraux.

Notre travail nous a permis, depuis, de confirmer cette analyse et de maintenir l'appellation choisie alors : l'Ecole du classicisme structurel.

Les principes de cette école paraissaient d'autant plus clairs qu'Auguste Perret n'a cessé, durant toute sa carrière, dans un inlassable effort de totalisation, d'élaguer sa pensée pour la ramener à quelques aphorismes qu'il considérait objectivement comme son héritage. Nous pouvions, en outre, cerner les contours de cette école, en examinant les oeuvres des architectes entrés en contact avec sa doctrine, soit par son enseignement dans un des trois ateliers qu'il a dirigés, soit par leur travail à son "agence entreprise", soit encore par leur participation à l'équipe de reconstruction du Havre, soit enfin par la connaissance plus abstraite de l'oeuvre par les revues et publications diverses.

Nous avons pu, en explorant ces différents "canaux", mettre au jour un matériau abondant, constitué le plus souvent de documents inédits issus de fonds d'archives privés. Une partie

de ces documents a été présentée à l'exposition "Les Premiers Elèves de Perret", que nous avons récemment organisée à l'Institut Français d'Architecture. Il ne s'agissait toutefois que d'une fraction du matériau disponible, dont une grande part reste encore à traiter.

Faire l'histoire de l'Ecole du Classicisme Structurel à travers la diversité de sa production construite, graphique et théorique, nécessitait au préalable l'analyse de la doctrine et de l'oeuvre de Perret. Il nous fallait reconstituer l'espace doctrinal de cette école afin d'en saisir les enjeux esthétiques et d'en comprendre les différentes tendances.

Nous ne pouvions, pour expliciter la ligne architecturale spécifique élaborée par Perret, nous en tenir à la connaissance établie de son oeuvre. Bien que l'on ait beaucoup écrit sur cette oeuvre, - six monographies (y compris celle non publiée de Marcel Mayer) des chapitres dans presque toutes les histoires générales de l'architecture du XXème siècle, des centaines d'articles en France et à l'étranger - la connaissance de celle-ci reste pour le moins empirique, voire même superficielle. Certains écrits tombent dans l'hagiographie pure et simple, d'autres au contraire projettent sur l'oeuvre des contradictions qui lui sont étrangères...

Nous avons tenté de comprendre cette situation et notre travail s'est d'abord orienté vers la fortune critique de Perret. Puis voulant restituer à la doctrine son unité, nous nous sommes penchés sur ses origines rationalistes en analysant son rapport à Viollet-le-Duc, Guadet, Choisy, De Baudot, Durand, à tous ces théoriciens que l'on groupe un peu rapidement sous la bannière de la "tradition rationaliste française".

Ce n'est qu'après un tel détour que nous avons pu revenir à l'oeuvre construite de Perret en tentant de dégager à partir de quelques projets clé (le Théâtre des Champs Elysées, l'Eglise du Raincy et la série des édifices religieux, la Marine Nationale, le garde meuble et le Musée des Travaux Publics) les caractères spécifiques de la ligne architecturale du "classicisme structurel"... Ces différentes analyses constituent la première partie de cet ouvrage.

La seconde partie est consacrée à l'enseignement de Perret et aux vagues successives de ses élèves. Elle retrace par l'étude détaillée d'un grand nombre d'édifices les interprétations diverses de la doctrine et les itinéraires multiples des disciples dans l'espace du classicisme structurel, mais aussi aux limites extrêmes de cet espace...

Nous avons placé en annexe, dans le second tome, une dizaine de textes de Perret dont plusieurs sont aujourd'hui quasiment introuvables, quelques documents relatifs à des points particuliers de la seconde partie et un ensemble d'entretiens que nous avons eu au cours de notre étude avec les protagonistes de l'Ecole Structuriste.

On trouvera à la fin de ce volume une série de biographies des disciples de Perret.

La structure générale de ce rapport correspond aux trois idées forces qui sous-tendent notre recherche :

1/ Réévaluer l'oeuvre de Perret ce n'est pas chercher à la "remettre en selle" doctrinalement, ce qui n'aurait pas beaucoup de sens dans le contexte d'ouverture post-moderne qui tend à croiser tous les codes, c'est au contraire tenter d'inscrire son cycle dans la longue période en mettant à profit l'écart critique que nous permet le recul du temps. C'est précisément parce que nous sommes sortis de l'orbite doctrinale des conflits modernes, que nous pouvons porter sur eux un regard informé et nous forger de leurs enjeux une compréhension nouvelle. Réévaluer Perret n'est donc pas une question de "justice" mais une question de justesse qui implique l'histoire de l'architecture et ses capacités d'analyse.

2/ Ouvrir l'histoire de l'architecture au domaine de l'enseignement est une nécessité fondamentale pour qui veut comprendre comment se structurent les courants doctrinaux. Toute histoire d'atelier présente en soi un intérêt, mais celle des trois ateliers Perret nous semble primordiale parce qu'elle recoupe l'histoire d'une école architecturale qui est l'une des composantes essentielles de l'architecture française du XXème siècle.

3/ La troisième idée force concerne précisément cette école, car en raison même de la clarté des thèses de Perret, elle a engendré une éclosion de projets de qualité que l'on peut tenter de situer dans un espace doctrinal. Il nous semble en effet que certains architectes qui se sont formés au contact de Perret méritent aujourd'hui d'être sortis de l'oubli, soit parce qu'ils ont contribué, eux-mêmes, à la production de l'Ecole Structuriste, et que leurs oeuvres offrent des éléments de comparaison importants, soit parce que confrontés à une doctrine très forte, ils ont assimilé des principes qui les ont conduit, au delà du "classicisme structurel" à produire des oeuvres solides qui appellent, pour elles-mêmes, l'attention. Nous pensons ici à des architectes comme Nitzchké et Nelson...

C'est dire l'objet complexe, ambigü, sur lequel porte ce travail de recherche qui tend à mener le questionnement à la fois sur l'école architecturale qui s'est formée autour d'Auguste Perret et sur certains éléments de la production des élèves, qui échappent très largement à cette école, mais qui par leur différence même, nous amènent à affiner notre analyse du classicisme structurel et de l'enseignement de Perret. Notre objet d'étude n'est ni tout à fait l'histoire d'un atelier, ni tout à fait celle d'une tendance, mais l'entrecroisement de ces deux aspects dans une conception ouverte d'une histoire théorique de l'architecture qui n'exclut ni les questions stylistiques, ni celles de l'enseignement, ni celles de la production.

I - HISTOIRES

Une nécessaire réévaluation

En 1976, à l'occasion de l'exposition organisée par le C.N.A.M. pour commemorer le centenaire des frères Perret, Peter Collins, un des meilleurs auteurs sur l'oeuvre de ces architectes estimait le temps venu de procèder à une réévaluation :
"Toute célébration du centenaire d'un grand homme exige une ré-évaluation : non pas parce qu'il faut, à tout prix, s'évertuer à se livrer à des propos inédits à son sujet, mais parce que le recul du temps nous permet une perspective moins déformée de ses hauts faits. De la sorte, cette optique élargie nous donne une estimation plus juste de son oeuvre telle qu'elle se révèle dans son encadrement historique".

Et Collins ajoutait, fort significativement :
"Nul architecte de sa génération ne mérite, autant qu'Auguste Perret, une telle réévaluation" ; car, selon notre auteur, dont la finesse des analyses nous est aujourd'hui plus que jamais précieuse, la réputation de Perret reposait encore dans les années 1970 sur les jugements des historiens de l'Ecole Allemande dont les Histoires de l'Architecture Moderne étaient fondées sur des "principes qui ne pouvaient qu'obscurcir l'importance fondamentale de son oeuvre". Parmi ces principes Collins citait, en tête, celui bien connu du Zeitgeist qui veut qu'une architecture soit avant tout la manifestation d'une époque et qu'elle entretienne des rapports étroits avec les oeuvres contemporaines peintes et sculptées. Puis suivaient les critères habituels de la modernité, de l'universalité à l'exigence de nouveautés, en passant par l'inévitable "industrialisation du bâtiment", sans oublier la nécessaire hostilité de "l'Académie", organisme mal défini par ces auteurs, ironisait Collins mais "symbole de toutes les puissances malveillantes vouées à l'étouffement du feu sacré de l'esprit nouveau".

"Selon de telles normes, il serait difficile de ne pas condamner les principes d'Auguste Perret, comme étant retardataires, ou tout au moins comme entravant le sain développement de l'Architecture de l'Avenir".

Dans la logique de ce préambule théorique, Peter Collins engageait un plaidoyer passionné en faveur de la doctrine de Perret, analysait la signification historique des trois oeuvres qu'il

considérait comme majeures - l'immeuble de la rue Franklin, l'église du Raincy et le Mobilier National - et concluait en soulignant qu'après les désastres de la Reconstruction, nous étions mieux à même d'apprécier la vraie valeur de la doctrine d'Auguste Perret.

Si l'on ne peut, aujourd'hui, qu'être d'accord avec Peter Collins sur l'existence d'un réel malentendu entre les Histoires traditionnelles de l'Architecture Moderne et l'oeuvre de Perret, et sur la nécessité présente de porter sur cette dernière un regard complètement nouveau, il peut apparaître toutefois quelque peu réducteur de se placer sur le terrain de la doctrine pour en démontrer une nouvelle fois la validité architecturale.

Nous n'aurons pas la mauvaise grâce de faire un quelconque procès à Peter Collins, qui reste de loin l'auteur le plus théorique sur Auguste Perret, celui qui a su avec la plus grande perspicacité mettre au jour les ressorts de la doctrine et l'inscrire sur les lignes de force de la longue période historique. Mais il nous semble essentiel d'insister sur le fait qu'une réévaluation de l'oeuvre de Perret ne peut être aujourd'hui que d'ordre théorique, car malgré les nombreux écrits sur cet architecte, c'est la cohérence même de l'oeuvre qui continue de nous échapper, et avec elle son articulation ambigüe à l'enseignement de l'école des Beaux-Arts et aux différentes tendances de l'architecture moderne.

Porter un regard théorique sur l'oeuvre de Perret nous paraît d'autant plus urgent que toutes les conditions semblent aujourd'hui réunies.

1/ L'idéologie de Zeitgeist dont parle Peter Collins est aujourd'hui complètement remise en cause dans la réécriture de l'histoire de l'architecture moderne,

2/ La crise "post moderne" a balayé toute notion de "morale" en architecture, tant celle moderniste que pouvait condamner Perret que celle "constructive" sur laquelle il prétendait lui même s'appuyer,

3/ le socle culturel sur lequel se fondait son architecture s'est définitivement enlisé dans l'histoire du XXème siècle, coupant radicalement le cordon ombilical qui nous reliait aux grands traités du XIXème siècle.

Toutes ces conditions devraient permettre de pousser plus avant la démarche analytique engagée par Peter Collins dans "Concrete the vision of a new architecture" et de rendre compte de la génèse du développement et de la signification de l'oeuvre de Perret dans l'histoire de l'architecture du XXème siècle. Nous pensons que c'est précisément en déplaçant le questionnement de l'oeuvre de Perret lui même vers l'école qui s'est constituée autour de lui, en passant des dizaines de projets et de bâtiments conçus par le maître, aux centaines réalisés par ses disciples, que l'on peut aider à formuler de nouvelles questions sur la signification historique de l'architecture de Perret et du courant qui s'est formé autour de lui dès le début des années 1920.

Un édifice nié dans sa cohérence

Parce qu'elle se heurte aux valeurs traditionnelles de la modernité, la doctrine de Perret est souvent mal comprise dans la complexité de sa cohérence. Depuis le célèbre jugement de Le Corbusier en 1932 (1), l'oeuvre est lue sous une contradiction qui oppose un "Perret-constructeur" "dans le sens le plus élevé, le plus digne" à un "Perret-architecte" "dans un sens qui n'est pas celui des temps modernes". Le Corbusier, rappelons le, va même jusqu'à lire cette dualité dans les projets de Perret : il oppose ainsi "la coupe splendide" du Raincy, "conquête du béton armé" à sa façade qui n'est qu'un "masque" rituel et liturgique. Assez curieusement, dans la confusion des idéologies de la modernité, certains historiens de l'architecture ne dépasseront jamais ce jugement de Le Corbusier : la contradiction entre "moderne-novateur" et "classique-académiste" sera d'emblée admise, et l'on cherchera vainement à interpréter la prétendue dualité de Perret en la gérant :

- dans le temps de sa carrière,
- dans l'espace des programmes,
- ou dans celui des tendances.

On retrouve alors les trois schémas d'interprétation suivants:

1/ - L'architecte révolutionnaire devient académiste avec l'âge: c'est la thèse de l'itinéraire décadent, particulièrement bien illustrée par Marc Emery : "Universellement reconnu comme constructeur brillant, puis comme architecte, Auguste Perret oublie les audaces de sa jeunesse. Une comparaison entre le plan de la rue Franklin et celui de la rue Raynouard est à ce sujet

très significative. Dans le premier, l'axe s'efface devant la libre organisation des fonctions sur la trame régulière des points d'appui. Il s'affirme volontairement dans le second, développant et accusant une classification symbolique des espaces suivant leur fonction. Les deux plans sont rationnels, mais le fonctionnalisme du premier s'exprime franchement, tandis que celui du second, beaucoup plus rigide, ne vise qu'à traduire des critères sociaux apparemment importants. Le classicisme vivant du jeune architecte ambitieux s'est éteint, remplacé par un académisme brillant mais stérile" (2).

Cette thèse de "l'itinéraire décadent" ne résiste pas à l'analyse car il faudrait admettre, au regard de la façade du garage de la rue Ponthieu (1907) ou du plan de la villa Cassandre (1926) que Perret a toujours été décadent parce que toujours classique. Comment situer dans cette trajectoire l'escalier de l'atelier de la rue Raynouard (1932) ou celui du Musée des Travaux Publics (1937) ?.

2/ - Le constructeur réserve ses audaces pour les programmes utilitaires, mais se retranche dans la prudence classique pour les programmes plus officiels : c'est le schème de "l'ingénieur audacieux" opposé à "l'architecte conservateur". La démarche constructive de Perret n'est plus considérée alors comme une démarche "consciente" et l'on affirme que l'architecte s'exprime mieux dans ses constructions industrielles, car moins géné par des références au passé" (3). Ce point de vue débouche sur une méconnaissance de la pratique de Perret et occulte sous la dichotomie "utilitaire"/"démonstratif" tout un système de différences dans le traitement des programmes fondé sur la notion de "caractère" : l'attitude de Perret n'est pas la même pour un bâtiment public, un programme d'habitation ou un édifice religieux...

La prétendue distinction que ferait Perret entre les programmes utilitaires et les programmes démonstratifs est parfois théorisée sous l'opposition "architectural"/"non architectural". Julius Posener qui développe cette dernière thèse s'enferme dans une série de contradictions : "le fait qu'Auguste Perret pense et construit en architecte, au sens traditionnel du terme, est illustré déjà par les constructions en béton qu'il n'admet pas pour les immeubles d'habitation ou les bâtiments publics. Ces derniers sont pour lui le domaine de l'architecture. Dans ses usines, ses bâtiments sportifs, les docks de Casablanca ou les vastes bureaux de la société Esders, la construction en béton est utilisée à la façon d'un ingénieur. Perret utilise librement la coque ici

et montre la construction sans commentaire là. Pour les bâtiments appartenant au domaine de l'architecture, Perret a développé une représentation de la construction - dont la façade de la rue Ponthieu est probablement le premier exemple - dans laquelle une distinction nette est faite entre le cadre principal et le cadre secondaire, les éléments verticaux et horizontaux, et naturellement entre les parois murales actives et de remplissage..." (4).

Comme on le voit, Posener ne peut soutenir son raisonnement qu'au prix d'un certain nombre d'erreurs comme par exemple la prétendue exclusion par Perret du béton armé pour les édifices publics. Sa démonstration fondée sur le schème de l'utilitaire opposé à l'architectural comporte des contradictions : s'il classe les docks de Casablanca sous la rubrique "utilitaire", il extrait de cette rubrique le garage de la rue Ponthieu, qui devient le prototype de la façade à fonction de "représentation architecturale".

3/ - Perret, élève de Guadet n'a pas choisi entre l'avant-garde et l'académie, c'est le fameux thème de la troisième voie, celle du modernisme "classicard" faisant obstacle à l'esprit inventif des vrais modernes. Cette thèse apparaît clairement chez Michel Ragon : "Comme s'il avait pris peur lui même de ce qu'il avait entrevu et entrepris, Perret subira trés vite le poids d'un goût très vif pour le classicisme. La tradition, le respect de la symétrie pèseront lourd sur Perret et encore plus sur ses disciples. Par son architecture, par son enseignement à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts et à l'Ecole Spéciale d'Architecture, Perret engendrera en France une architecture moderniste s'opposant au lyrisme créateur de Le Corbusier et dont l'architecture française subit encore la désastreuse influence..." (5).

"Les architectes modernistes firent de Perret un dieu, une justification, un prétexte. Perret, qui eut pourtant bien du mal à imposer sa propre conception de l'architecture, sera à la fin de sa vie un otage des architectes modernes académiques (...). Le modernisme, c'est le phénomène bien connu de récupération des avant-gardes par l'intendance. A l'inquiétude des chercheurs il oppose la tranquille assurance de la médiocrité..." (6).

Michel Ragon nous invite à relire les revues d'architecture française d'avant guerre comme la "Construction Moderne", "l'Architecte", l'"Architecture", "pour apercevoir avec stupéfaction ce que l'on appelait alors en France, l'architecture moderne" - "Lorsque M. Louis Réau, de l'Institut, parle d'architecture, il cite comme bons exemples Perret, Roux Spitz et Laprade".

S'il est incontestable que Perret est l'héritier de toute une tradition issue des Beaux-Arts et que ses oeuvres posent quelques difficultés face à "l'échelle de valeur" de la modernité, on ne saurait toutefois réduire son classicisme à une hésitation entre deux voies, ou à une quelconque "position" dans un "débat".
On ne peut confondre la dynamique interne d'une oeuvre avec les arguments qu'elle fournit, ou avec sa "récupération idéologique", ce serait réduire la doctrine à une pseudo fonction de débat architectural : une doctrine n'est pas une stratégie.

Les différents modes d'interprétation de l'oeuvre de Perret que nous venons d'illustrer, prêtent à la doctrine une essence contradictoire. Même lorsqu'il n'est pas clairement exprimé, le schème de la contradiction peut être implicite : on sacrifiera, par exemple, le classicisme de Perret au profit d'une lecture strictement constructive : c'est ce que fait Robert Fischman dans son récent ouvrage lorsqu'il affirme que "Perret avait une formation d'ingénieur et voyait dans la technologie l'espoir de l'architecture et de la société". Perret, selon Fischman aurait eu "la conviction que l'architecture devait se fonder sur une solide connaissance des matériaux et des mathématiques et l'espoir que c'était une science qui progresserait nécessairement comme l'avait fait la technologie" (6).

Rarement, en dehors du cercle des disciples d'Auguste Perret, n'est retenue l'hypothèse de la cohérence de l'oeuvre et de la doctrine (7). Or, si l'on veut comprendre le rapport réel qui existe chez Perret entre la pensée architecturale et la pensée constructive, c'est bien de cette hypothèse qu'il faut partir. Comme le souligne justement Vittorio Gregotti, "si nous voulons accèder au sens profond de l'oeuvre de Perret, il ne suffira pas de parler de l'architecte du béton armé et de sincérité constructive, même si ceci représente certainement l'enseignement qu'il a transmis à la génération suivante. Nous devons également repenser aux termes à l'intérieur desquels elle se pose... Nier toute valeur au moment classiciste de l'oeuvre de Perret, le considérer en contradiction avec son enseignement méthodologique signifie fermer les yeux sur une grande partie de son architecture" (8).

Il faut commencer à explorer la cohérence d'une oeuvre ou malgré les apparences, l'architecture ne se réduit jamais à la construction, mais l'organise et la domine. C'est cette démarche qu'ont tenté des théoriciens comme Julius Posener et Léonardo Benevolo.

La thèse de J. Posener

Malgré les erreurs précédemment signalées, la thèse de J. Posener sur Auguste Perret présente un intérêt certain : dans un article intitulé "Architecture ou construction" (9), J. Posener tente d'établir la continuité entre l'attitude constructive de Perret (qu'il nomme constructivisme) et l'enseignement de l'Ecole des Beaux-Arts ("les lois éternelle de l'architecture"). Perret aurait assimilé la doctrine des Beaux-Arts "en constructiviste", les lois éternelles s'identifiant alors à celles de la construction qui "imposent à toutes les époques la même attitude du constructeur face à l'ouvrage". Ce "constructivisme" ne serait rien d'autre que "l'expression la plus condensée de la doctrine de Viollet-le-Duc" mais ne résumerait pas à lui seul tout l'apport de Perret, car à côté de l'attitude constructive, demeureraient des lois purement architecturales, comme celles "de la mesure, de la pureté, de l'univocité des bâtiments". Posener précise que "les deux aspects sont imbriqués" chez Perret, et qu'"il ne serait pas convenable de vouloir les séparer dans sa doctrine ou dans son oeuvre" et il ajoute plus loin : "la théorie d'Auguste Perret demeure la théorie classique constructiviste en tant que tendance de l'architecture".

Le mérite essentiel de la thèse de Posener est de concevoir comme continu, ce qui ailleurs est considéré comme dichotome. Mais Posener en reste là et les limites de son analyse proviennent de la nature même de son discours qui ne quitte jamais le terrain de la doctrine : les concepts nécessaire à l'analyse historique font totalement défaut et Posener adhère aux principes architecturaux dont il cherche à montrer la validité.

La thèse de L. Benevolo

A la suite de Le Corbusier, qui disait de Perret que sa personnalité entière était "dans la continuation des grandes, nobles et élégantes vérités de l'architecture française" (10), les historiens ont coutume de référer l'oeuvre de Perret à cette tradition: A propos de léglise du Raincy, J.M. Richards fait la remarque suivante : "il est intéressant de noter qu'elle est trés gothique d'esprit. En effet les églises de Perret, tout comme celles du Moyen Age montrent à nu leur ossature. Il joint dans ses autres oeuvres une grande intelligence des matériaux modernes à un amour de la discipline et de l'ordre qui est dans la tradition classique française" (11).

Dès 1932, Marghérita G. Sarfatti disait de Perret : "tout d'abord c'est un moderne, et un moderne de nos pays et de nos climats. Ensuite, c'est un rationaliste et un fonctionnaliste. Mais il l'est lui, au véritable sens du mot, selon son étymologie de raison et de fonction, au sens vrai, comme aussi au sens méridional et latin d'équilibre et de réalisme qui sauvegarde les raisons de l'idéalisme et de l'esthétique" (12). Prenant l'exemple du Raincy, M.G. Sarfatti affirme qu'un théoricien des résistances n'aurait pu concevoir cette église et elle y voit "un effet de ce même esprit de lyrisme réfléchi et rationnel qui est le privilège de la douce France, ce romantisme corrigé, châtié, épuré par la discipline ancestrale de la civilisation latine qui se manifeste dans la poussée des grandes cathédrales de France, alors le gothique vertical sourit cependant selon la mesure classique" (13).

Siegfried Giedion, lui aussi, repère dans le modernisme classique de l'architecte la survivance de la "tradition des constructeurs français du XIXème siècle" et l'expression d'un canon esthétique classique qui "survit avec la même consistance que Racine, Molière et Descartes dans la conscience populaire" (14). Et Bernard Champigneulle rappelle que si Perret a évolué "c'est à l'intérieur d'un cadre rigide de pensée. Cherchant une perfection il n'a fait qu'amplifier un certain rigorisme initial". "Parlant un langage neuf qu'il avait inventé, Perret a voulu maintenir dans sa rectitude l'esprit de la grande tradition d'architecture" (15).

La référence de l'oeuvre de Perret à la tradition française est donc une constante chez les historiens, mais c'est sans doute Leonardo Benevolo qui est allé le plus loin sur cette voie en tentant de théoriser le contenu idéologique et pratique de cette tradition et en analysant finement les rapports de l'oeuvre de Perret aux différents courants qui se partagent la scène architecturale du XIXème siècle : "la tradition française ... repose sur la correspondance entre les règles classiques et la pratique de la construction, et dans ce parallélisme les règles sont devenues automatiques au point de paraître des lois naturelles. Perret, immergé dans cette tradition, est amené spontanément à identifier le cadre en béton (qui est un fait de construction) avec le cadre perspectif, et à transférer au premier les contraintes et les associations du deuxième, d'où l'exigence de la symétrie et l'allusion continuelle aux ordres classiques, comme terme de comparaison, si ce n'est pas comme apparences formelles" (16). L. Bénévolo évoque le Musée des Travaux PUblics (1937) où "Perret finit, en fait, par façonner les piliers comme des colonnes et les poutres comme des poutraisons".

Toute l'architecture de Perret serait fondée sur "cette association parfois cachée, parfois poussée jusqu'aux limites du néo-classicisme" (17).
Mais l'analyse de Benevolo souffre en partie de la globalisation de cette fameuse "tradition française" lorsqu'elle renvoie l'oeuvre de Perret aux antécédents de Durand, Labrouste, Dutert ou Eiffel. Ce faisant elle peut conduire à sous estimer la force de la tradition maintenue vivante par l'Ecole des Beaux-Arts et transmise à Perret par Julien Guadet : la tradition française qu'évoquent les historiens renvoie autant à des courants rationalistes qu'à des courants néoclassiques. Or, ces courants sont éminemment contradictoires : le rationalisme de Viollet-le-Duc n'est pas celui de Durand et le néoclassicisme de ce dernier n'est pas celui de Guadet. Si l'on admet la tripartition des tendances néoclassiques en architecture telle que la propose Benevolo pour comprendre l'horizon doctrinal à la fin du XVIIIe siècle (18), ce serait plus à tendance de Winckelmann (la première) qu'à celle de Durand (la troisième) que renverait la doctrine de Perret, car le classicisme dont elle est l'héritière est moins affaire de convention, que produit d'une attitude culturelle qui fonde l'architecture sur la croyance en des lois permanentes. Le classicisme de Perret est selon l'expression de Pierre Dalloz "un classicisme de tendance" dont l'esprit est parfaitement exprimé dans les cours de Guadet :
"Etre classique ce n'est pas s'inféoder à un parti, ce n'est pas être exclusif ni proscripteur, ce n'est ni fermer les yeux, ni se restreindre de parti pris ; mais c'est placer à la base des études les éléments consacrés par la raison, par la tradition logique, par le ferme respect des principes supérieurs. Le classique c'est l'équilibre stable" (20).

"Mais ce beau titre de classique qui, en art, est la canonisation définitive, n'est pas affaire d'origines ou de dates de siècles ou de latitudes. Est classique tout ce qui mérite de le devenir, sans acception de temps, de pays, d'école. Le classique ne se décrète pas, il s'impose..." (21). C'est paradoxalement l'apport de la doctrine des Beaux-Arts et son rationalisme sous-jacent qui permettra à Perret de dépasser l'éclectisme et de repenser le langage classique à partir de la syntaxe de Viollet-le-Duc. Guadet ne définissait-il pas l'essence de l'architecture comme celle d'une pratique constructive :
"L'architecture n'a qu'une raison d'être, bien nette, bien visible : construire. Ce mot résume toutes les fonctions de l'architecte, car conserver, entretenir, réparer, restaurer, c'est encore construire. Construire est à la fois le but de l'architecte et le moyen dont il dispose ; et à l'origine etymologique du mot architecte, nous trouvons ce sens précis, qui est une définition maître constructeur" (22).

C'est ce rationalisme constructif de Guadet qui permet à Perret d'assimiler Viollet-le-Duc dans la continuité de la doctrine des Beaux-Arts et d'entrevoir la "marge inexplorée du classicisme" dont parle Benevolo (23). C'est pourquoi le rationalisme de Perret tranche radicalement avec celui hérité de Durand par Labrouste, lorsque celui-ci dessine par exemple la bibliothèque Sainte Geneviève ou la bibliothèque nationale.

L'assimilation de Viollet-le-Duc conduit Perret à une autre attitude architecturale et constructive face au langage classique et sa doctrine d'une rare complexité apparaît comme une fusion vers la modernité des deux courants progressistes, antagonistes du XIXe siècle, c'est-à-dire le néoclassicisme et le néogothique. Elle ne se réduit ni à l'un, ni à l'autre, et constitue un apport positif tout à fait nouveau, spécifique (distinct par exemple de celui de Tony Garnier).

NOTES

(1) Le Corbusier, "Perret" dans L'Architecture d'Aujourd'hui n° d'octobre 1932.

(2) M. Emery : "Un siècle d'architecture moderne" 1850-1950 - Horizon de France, Paris 1971, page 119.

(3) M. Ragon : "Histoire Mondiale de l'Architecture et de l'Urbanisme" - Paris, Casterman, 1971, t. II p. 200.

(4) J. Posener "Architecture ou Construction" dans L'Architecture d'Aujourd'hui, Paris, 1964.

(5) M. Ragon, "Histoire Mondiale", op. cit. t. II, p. 205.

(6) R. Fischman, "L'utopie urbaine au XXème siècle", Bruxelles, Mardaga 1979, p. 132.

(7) Les témoignages des disciples de Perret qui constituent un apport précieux pour comprendre la doctrine supposent assez souvent la cohérence de la doctrine.

(8) V. Gregotti, "Classicisme et rationalisme d'A. Perret" dans A.M.C., n° 37, Paris, 1977.

(9) J. Posener, op. cit...

(10) Le Corbusier, op. cit...

(11) J.M. Richards "L'architecture moderne", Paris, le livre de poche, 1968, p. 206.

(12) M. Sarfatti, "Perret" dans L'Architecture d'Aujourd'hui, Paris, octobre 1932.

(13) M. Sarfatti, op. cit...

(14) Giedion "Espace Temps Architecture", Bruxelles, La Connaissance, 1968, page 218.

(15) B. Champigneulle et J. Ache, "L'architecture du XXème siècle" pp. 20 et 21.

(16) Benevolo, "Histoire de l'architecture moderne", Paris, Bordas, 1971, t. II p. 82-83.

(17) L. Benevolo, op. cit, t. II p. 83.

(18) L. Benevolo, op. cit, t.I p. 43 et suivantes.

(19) P. Dalloz, "la reconstruction de la ville du Havre" dans Technique et Architecture, Paris, septembre 1956.

(20) J. Guadet, "éléments et théorie de l'architecture", Paris, 1901, p. 82.

(21) J. Guadet op. cit. p. 83.

(22) J. Guadet op. cit. p. 7.

(23) L. Benevolo, op. cit. p. 86.

II - RATIONALISMES

Hypothèse : Le classicisme structurel d'Auguste Perret est l'héritier des deux courants antagonistes du XIXème siècle : le néo-classicisme et le néogothique dont il produit une fusion originale vers la modernité.

Viollet-le-Duc et Guadet

Dans un article paru en 1932, Pierre Vago rapporte ce propos que lui a confié un jour Auguste Perret :
"C'est Viollet-le-Duc qui est mon véritable maître : c'est lui qui m'a permis de résister à l'Ecole" (1).

Vago relate dans ce même texte, de façon presque mythique, la découverte par son maître des écrits de Viollet-le-Duc :
"Auguste était âgé de onze ans, lorsqu'un jour il ouvrit, dans le cabinet de travail de son père, le dictionnaire de Viollet-le-Duc. C'était à l'article : Lucarne. La clarté de la description, la logique rigoureuse du raisonnement et des déductions du grand Maître français impressionnèrent profondèment le jeune Perret."

"Le "Viollet-le-Duc" devint sa lecture préférée et il absorba avec passion les dix volumes du Dictionnaire, et quelques années plus tard, les "Entretiens". C'est à ce moment que se manifesta clairement sa vocation" (2).

Il est difficile de faire ici la part de la légende et celle de la réalité ; Auguste Perret était-il aussi familier des dix tomes du Viollet-le-Duc que le laisse entendre Pierre Vago ? Quoiqu'il en soit, l'influence de ce théoricien apparaît comme déterminante dans la formation de la doctrine de Perret et Pierre Vago, dans cette période de lutte pour l'architecture moderne du début des années 1930, comprend tout le parti qu'il peut tirer de cette référence à Viollet-le-Duc dans la polémique engagée contre l'Ecole des Beaux-Arts. Rappelant la brillante carrière de Perret à la rue Bonaparte et publiant, non sans malice, les beaux dessins de Perret réalisés à l'Atelier Guadet, Vago conclut que Perret n'aimait pas l'ambiance des Beaux-Arts et que l'Ecole ne lui a rien appris :

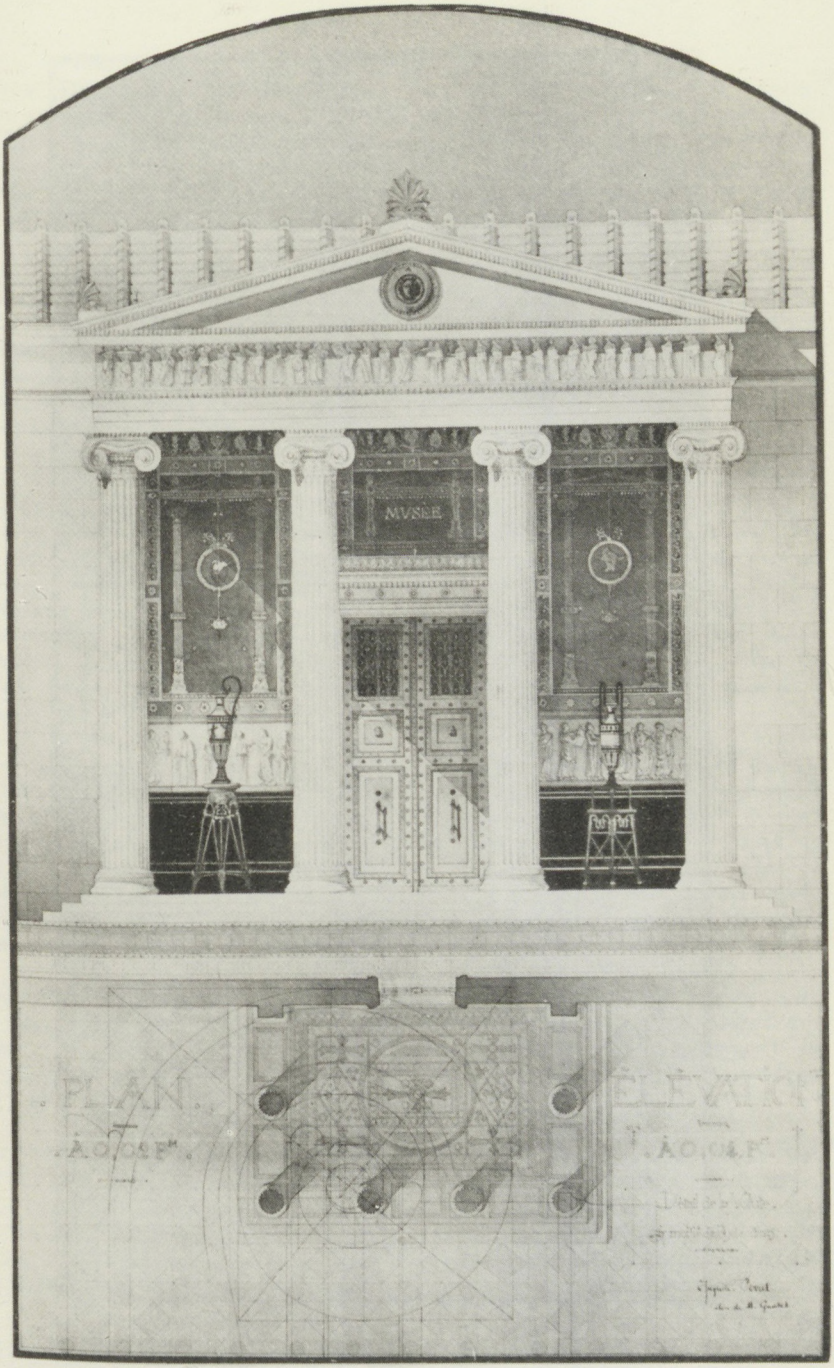
"A seize ans et demi, Auguste Perret entre à l'Ecole des Beaux-Arts, dans l'Atelier Guadet. Il est reçu à la première admission, vingt deuxième sur 700 candidats. C'est à l'Atelier qu'il va découvrir le Choisy, qui achèvera sa formation théorique. "Si seulement tous les architectes avaient lu Viollet-le-Duc et le Choisy", dit Perret. Il n'aimait pas l'Atelier. La fainéantise qui y règnait, les brimades brutales qui délectaient ses camarades le dégoûtaient. Aussi travaillait-il très peu à l'Atelier. Il faisait ses projets chez lui, en quelques jours, les apportait presque achevés à la correction du "patron" qui n'en faisait jamais.
Aussi l'Ecole ne contribua en rien à sa formation" (3).

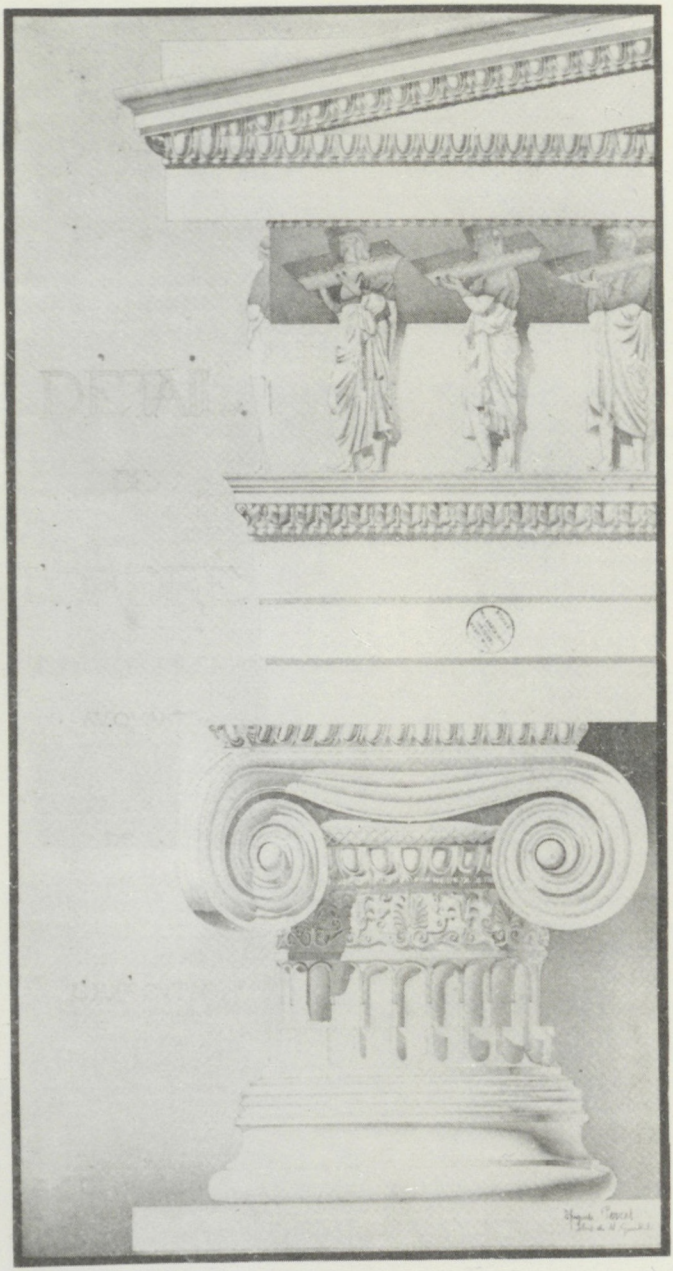
Cette dernière assertion de Pierre Vago compréhensible dans un climat de polémique tend à passer sous silence l'influence de Guadet dans l'éducation du jeune architecte. Pierre Vago semble n'évoquer la "splendide" réussite de Perret à l'Ecole des Beaux-Arts que dans le but de souligner le dédain de son maître à l'égard d'un enseignement, que mieux que quiconque il est en droit de juger. Aussi, après avoir mentionné la célèbre anecdote du vieux Coquard laissant éclater son admiration devant les éléments analytiques de Perret, insiste-t-il sur le fait que les frères Perret sont sortis, l'un et l'autre de l'Atelier, sans avoir passé leur diplôme.

On pourrait croire, en lisant Vago, à une porte qui claque, une sorte de giffle à l'institution. Bien sûr, nous savons aujourd'hui que l'enseignement de Guadet a très fortement marqué l'orientation doctrinale de Perret ; mais il semble qu'au moment où paraît le numéro spécial de l'"Architecture d'Aujourd'hui", Perret ait lui même mis entre parenthèse sa filiation avec Guadet.

Il enseignait alors à l'Ecole Spéciale d'Architecture, où Vago était d'ailleurs son élève, et venait, après l'échec de l'Atelier du Palais de Bois de refuser la succession de Tournaire comme chef d'atelier à l'école des Beaux-Arts. Sans doute Guadet, symbolisait-il à ce moment là l'institution de l'Ecole elle même, et Perret n'avait aucune raison de revendiquer l'héritage de ce maître. Pourtant, il ne fait aucun doute, qu'à travers de professeur, c'est la tradition de l'Ecole des Beaux-Arts elle même qui passe dans l'oeuvre de Perret ; et les dessins que publie Pierre Vago ont une toute autre signification que celle qu'on voudrait leur voir prendre.

pl.1 A. Perret - Portique d'Ordre Ionique Grec - Dessin à l'Atelier Guadet - 1892


MVSÉE
PLAN.
ÉLÉVATION



Charles Nicod, dans sa notice sur la vie et les travaux d'Auguste Perret ne s'y est pas trompé : "très jeune, dès le début de son Ecole, Auguste Perret s'affirme par la reconstitution d'un petit temple grec, très remarquée. Il gardera toute sa vie l'empreinte de la pureté de l'art grec et exposera ce dessin parmi ses oeuvres, pour sa candidature à l'Académie des Beaux-Arts" (4).

Ainsi, Auguste Perret est-il resté fidèle toute son existence à ce dessin d'étudiant qui symbolise mieux que tout autre son attachement à la culture classique dont l'Ecole se veut le dernier bastion. Cette culture lui sera transmise par l'un des meilleurs professeurs qu'ai connu l'Ecole, celui qu'à sa mort on qualifiera de "Vitruve moderne".

Peter Collins, un des auteurs les mieux documentés sur la formation théorique de Perret nous apprend dans "Concrete" qu'à l'Atelier, Auguste et Gustave étaient amis de Paul Guadet, (le fils de Julien Guadet), et formaient avec lui et quatre autres étudiants (Lebret, Degeorges, Tzakiri, Turban) un groupe qu'ils nommaient le "Club des sept" et qui se réunissait régulièrement à la maison de Julien Guadet (5). Collins nous précise dans un autre écrit que l'assimilation par Perret de la doctrine de Guadet devait sans doute beaucoup à de telles relations personnelles.

Les liens entre Julien Guadet et Auguste Perret semblent avoir été très étroits, comme en atteste entre autres une photographie conservée au C.N.A.M. qui nous montre Auguste et Gustave Perret dans l'appartement qu'occupait leur famille en 1896 : Dans le meuble on distingue le dictionnaire de Viollet-le-Duc et sur la cheminée le portrait de Guadet. Mais, au delà de l'anecdote, on peut montrer l'influence indéniable de l'enseignement de Guadet sur la pensée de Perret.

Comment interpréter alors la phrase d'Auguste Perret concernant son rapport à Viollet-le-Duc qu'il désigne comme son véritable maître, celui qui lui a permis de résister à l'enseignement de l'Ecole des Beaux-Arts, et en quoi peut bien consister théoriquement cette résistance ?

Notre propos n'est pas ici de repartir des influences dans une théorie généalogique naïve de la formation des idées en architecture, mais plutôt de comprendre en quoi des systèmes doctrinaux cohérents, aussi différents que ceux de Viollet-le-Duc et de Guadet, ont pu se combiner harmonieusement dans le classicisme structurel d'Auguste Perret.

pl. 2 A. Perret - Portique d'Ordre Ionique Grec - 1892 - Détail

Néogothique et néoclassique

Plusieurs auteurs ont eu l'intuition que l'oeuvre de Perret représentait une synthèse des courants néoclassiques et néogothiques, mais il s'agit la plupart du temps de dérivations non théorisées d'aphorismes de Perret lui-même :

- Waldemar George dans sa préface au livre de Zahar parle en 1959 d'une "puissante synthèse des antithèses". Il rappelle que Perret se réclame des artisans de la croisée d'ogives, mais considère qu'en dehors du Raincy l'architecte s'en éloigne pour adopter un comportement plastique et architectural dorien. Notre préfacier constate plutôt qu'il ne théorise et, s'appuyant sur Choisy qui voyait dans la chapelle baroque du château de Versailles une structure gothique, termine en disant que pour Perret le gothique n'est pas une "clause de style" mais "une forme de pensée" et "un mode de construction" (7).

- Zahar juxtapose les deux références de Perret : "Il ressentit devant le Parthenon son plus grand émoi d'architecte", "il aimait l'ogival parce que ce système de construction est vrai", mais Zahar ne tente même pas de problématiser cette dualité référentielle ; il suggère simplement sans sa conclusion que cette manière de composer ses préférences pour "l'ordre classique grec" et "la forêt romantique des cathédrales" se situe nécessairement au dessus des modes de l'esthétique et représente le signe d'un certain rationalisme (8).

Il existe, face à la double référence de Perret aux traditions néoclassiques et néogothiques, au moins trois thèses en présence:

1/ La première, exprimée par Margheritta G. Sarfatti suppose la fusion du classicisme et du gothique dans la doctrine de Perret, mais elle en trouve l'origine dans le modèle de la cathédrale lui même : - C'est le gothique français qui est classique et Perret ne fait que continuer une très longue tradition.

2/ La seconde, très étayée par Peter Collins, voit dans le traité de Guadet une "synthèse magistrale entre les traditions gothiques et classiques françaises et Perret aurait alors suivi la voie frayée par son maître.

3/ La troisième thèse, celle que nous avions développée dans notre réponse à l'appel d'offre de mai 1982, pose l'existence de "ponts" localisables entre les deux courants antagonistes du XIXème siècle et place dans l'oeuvre de Perret, elle même, la fusion des deux rationalismes.

Pour des raisons de clarté, nous nommerons ces trois thèses de la manière suivante :

1 - Celle de Margheritta G. Sarfatti :
La thèse de la classicité du gothique français.

2 - La seconde, celle de Peter Collins :
La synthèse des traditions gothique et classique par Guadet.

3 - La troisième :
La fusion des rationalismes néogothique et néoclassique dans l'oeuvre de Perret.

Nous présentons ces trois thèses au fil des chapitres qui suivent.

La "classicité" du gothique français

C'est dans sa contribution, déjà évoquée, au numéro spécial "D'Architecture d'Aujourd'hui" de 1932, que Margheritta G. Sarfatti parle à propos du Raincy du "lyrisme réfléchi et rationnel" des grandes cathédrales de France et qu'elle développe la thèse de la classicité rationnelle du gothique français : "Le gothique vertical sourit cependant selon la mesure classique".

Cette thèse trouve sa place dans un hommage rendu à Perret qui le compte parmi les maîtres les plus étonnants de l'architecture contemporaine ; comme un "moderne de nos pays et de nos climats" et comme "un rationaliste et une fonctionnaliste" au véritable sens des mots "raison" et "fonction" mais aussi "au sens méridional et latin d'équilibre et de réalisme".

Militant pour une conception ouverte de la tradition fondée sur un relativisme des climats mais tolérantes aux innovations et aux apports extérieurs, Margheritta G. Sarfatti rejette toute notion de "civilisation étanche" et voit chez Perret un juste équilibre qui sauvegarde les raisons de l'idéalisme et de l'esthétique :
"En acceptant d'autres pays, la pierre taillée, le fer et plus tard le byzantin ou le gothique, nos ancêtres n'ont jamais été de vils et serviles plagiaires, ils ont assimilé puissamment d'une façon radicale et merveilleuse tous les apports qui leur venaient de l'étranger. L'histoire de l'art en Italie serait bien moins riche qu'elle ne l'est, si l'on décidait par une mesure arbitraire que les différents styles gothiques de Venise, Orvieto, Sienne

et Palerme ne sont pas des styles italiens et n'ont pas droit de cité en deça des Alpes ! Le même appauvrissement et la même déchéance s'ensuivraient pour la France si l'on décrétait soudain que le style classique et même néo-classique venant d'Italie n'a pas de lettres patentes de civilisation française !" (9).

Ces mots prennent une résonnance particulière sous la plume de M.G. Sarfatti, ex-inspiratrice de Mussolini en matière d'architecture, qui recevait les artistes et les architectes modernes dans son salon de Rome, avant d'être expulsée d'Italie. Quoiqu'il en soit, il n'est pas étonnant, en ce qui concerne l'oeuvre de Perret, que notre auteur voit dans le Raincy le "chef d'oeuvre du maître", expression de ce "romantisme corrigé, châtié, épuré par la discipline ancestrale de la civilisation latine" dont elle trouve le modèle dans la poussée des grandes cathédrales de France.

Cette thèse de la classicité du gothique français n'est pas un préjugé personnel de Margheritta Sarfatti et mérite discussion: on la trouve exprimée de manière très explicite chez Worringer dans son ouvrage sur l'art gothique. Dans la problématique de Worringer qui tend à faire de l'histoire de l'art une psychologie des peuples fondée sur la notion de Kunstwollen, le gothique ne coïncide pas avec le style gothique historique et correspond à une tendance artistique propre au peuple germain. La thèse de la classicité du gothique français permet à Worringer de contourner un obstacle majeur qui risquerait fort d'abattre toute sa théorie : Le fait que l'on situe en général en France les plus belles réalisations gothiques : "ce n'est pas l'art gothique qui est né en France, mais le système gothique" ; et ce système n'est pas pour Worringer le plus pur, il est contaminé par l'esprit classique : "c'est ainsi qu'il passe sur les plus belles et les plus mûres constructions gothiques de France un souffle indéniable de Renaissance. La construction n'est jamais absolument verticale, des lignes horizontales font toujours équilibre. Aussi peut-on dire que la France a créé les plus belles et les plus vivantes constructions gothiques, mais non les plus pures. Le pays de la pure civilisation gothique est le nord germanique" (11).

Parlant d'histoire de l'art en termes de tendances artistiques et non de styles historiquement limités à des périodes bien circonscrites, Worringer voit dans toute l'histoire de l'art après l'antiquité un long "débat entre gothique et classique" (12).

Dans son essai sur l'architecture gothique, Panofsky conteste la thèse de la classicité du gothique français qui conduit certains historiens à placer les cathédrales de Reims et d'Amiens à l'apogée du style et à considérer Saint-Denis, et la Sainte Chapelle comme le début d'une décadence (13).

L'expression "gothique classique" qui signifie pour lui le plein épanouissement du style mesuré à ses propres règles de perfection suggère presqu'automatiquement la conformité aux "normes plastiques des Grecs et des Romains" (14). Il y aurait donc pour Panofsky une erreur d'interprétation reposant sur une confusion verbale entre "classicité proprement gothique" et "classicité antique".

Pour appuyer la différence entre gothique classique et classicité antique, Panofsky cite Vasari qui observe que l'échelle des membres d'un édifice gothique n'est pas déterminée par des considérations antropomorphiques et que leurs proportions peuvent changer à l'intérieur d'un même édifice : "Vasari - dont la perspicacité est aiguisée par l'hostilité - touche au principe fondamental par où l'architecture gothique se distingue tant de l'architecture classique que de l'architecture de la Renaissance et du Baroque". (15)

Pourtant dans un autre essai, Panofsky montre que la "Proto-Renaissance du douzième siècle" d'origine méditerranéenne s'est développée dans les régions qui devaient devenir celles du gothique à son apogée. C'est là que "l'art devint capable d'isoler ce qui était encore hellenique dans le style byzantin" (16). "Les Ecoles de Laon, Senlis, Chartres et Paris donnèrent de nouveau à leurs figures, cette animation sereine qui se rapproche autant de l'humanitas greco romaine que pouvait le faire l'art médiéval". Et Panofsky nous apprend que c'est à Reims qu'a culminé ce mouvement.

"En France, ajoute Panofsky, l'art médiéval s'est rapproché au maximum de l'antique lorsqu'un mouvement de Proto Renaissance né dans le sud roman fut attiré dans l'orbite du style gothique" (17).

Ainsi, la thèse de M.G. Sarfatti sur la classicité du gothique français pourrait avoir quelque fondement.

Question de terminologie

Malgré les contradictions que nous avons relevées chez Panofsky lui même, la confusion terminologique signalée par cet auteur incite à préciser les notions utilisées :

Il faut distinguer "gothique classique" comme style réalisant sont propre idéal dans la conformité de ses règles et "gothique classique" comme style se référant aux normes esthétiques de l'antiquité gréco-romaine. Cette distinction terminologique ne préjuge en rien de la position théorique face à la thèse de la "classicité (antique) du gothique français".

Un bon exemple nous est donné par John Summerson, qui dans son livre sur "le langage de l'architecture classique" confirme à sa manière la thèse de la classicité du gothique français, même s'il en récuse l'expression par exigence de précision terminologique :
Summerson définit le classique comme le "latin de l'architecture" (18).

"Est classique un édifice dont les éléments décoratifs proviennent directement ou indirectement du vocabulaire architectural du monde antique" (19). Mais ce vocabulaire ne représente pour lui que l'"uniforme" de l'architecture classique dont le but essentiel est de "réaliser une harmonie démontrable des parties". Cependant il y aurait abus de langage à qualifier de classique une architecture dépourvue de référence ou tout simplement d'allusions au vocabulaire antique.

"Rien de plus classique que la distribution et la proportion des portails de la cathédrale de Chartres et pourtant personne ne songerait à les qualifier autrement que de gothique" (20). Et Summerson poursuit en soulignant les analogies étroites entre "système gothique" et "système classique" qu'on ne saurait opposer l'un à l'autre comme nous y a habitué le romantisme du XIXème siècle.

En ce qui concerne la terminologie, il faut mentionner la définition ambigüe de Guadet : "Le classique, c'est tout ce qui est resté victorieux dans les éternelles luttes des arts, tout ce qui est reste en possession de l'admiration universellement proclamée. Et tout son patrimoine affirme, à travers l'infinie variété des combinaisons ou des formes, les mêmes principes invariables, la raison, la logique, la méthode. Le classique... n'est le privilège d'aucun temps, d'aucune école. Le classique c'est aussi

bien Dante que Virgile, Skakespeare que Sophocle... C'est le Parthenon, les thermes ou les amphithéâtres, Sainte-Sophie ou Notre Dame, Saint Ouen ou Saint Pierre, le Palais Farnèse ou le Louvre" (21).

Cette définition donne du classique un sens très général, mais il ne faut pas s'y tromper, Guadet qui par ailleurs affirme que "le classique c'est l'équilibre stable" est un partisan du "rationalisme néoclassique". Sa lecture de Notre Dame, qui oppose la façade principale aux façades latérales est, nous le verrons, remarquablement révélatrice.

La thèse de la "classicité du gothique français" situe la synthèse de deux idéaux stylistiques dans le modèle de la cathédrale lui même et non dans sa lecture. Elle doit être clairement distinguée des deux autres thèses qui font de la fusion des rationalismes néogothiques et néoclassiques un problème de lecture des édifices gothiques et classiques par les doctrines du XIXème siècle.

Cette distinction est importante pour notre recherche, car dans le premier cas, Perret pourrait être l'héritier d'une très longue tradition et s'être formé au contact direct des édifices "gothiques classiques", alors que dans le second, Perret aurait élaboré sa doctrine à partir de deux courants rationalistes antagonistes dont il faut expliquer les points de compatibilité. C'est la seconde position que nous avons adoptée dans notre texte de mai 1982. Nous l'avons retrouvée en partie exprimée par Peter Collins qui envisage la synthèse des deux rationalismes comme l'aboutissement d'un processus préfiguré par les "éclectiques" et par "Guadet". Nous pensons pour notre part que c'est chez Viollet-le-Duc lui même qu'il faut rechercher l'origine de cette synthèse.

La thèse de Peter Collins

Dans son ouvrage fondamental sur Auguste Perret : "Concrete, the vision of a New Architecture", Peter Collins avance la thèse selon laquelle Perret achèverait la synthèse entre les rationalismes classique et gothique déjà envisagée par les éclectiques du XIXème siècle français et anticipée par la théorie de Guadet.

"It will thus be seen that Perret had gone a long way towards achieving that synthesis between Classical Rationalism and Gothic Rationalism which had been envisaged by the French nineteenth

Century Eclectics and anticipated by Guadet (since it was the assumption upon which his whole theory of architecture had been based)" (22).

En 1976, dans sa contribution au catalogue de l'exposition "Perret" au CNAM, Collins insiste sur l'importance de l'enseignement de Guadet dans la formation de l'architecture de Perret (23) et développe son analyse relative à la fusion des deux rationalismes :
"Ce cours (celui de Guadet) constituait une synthèse magistrale entre les traditions gothique et classique de l'architecture française. L'idée d'une telle synthèse avait déjà fait son apparition au dix huitième siècle, époque où les théoriciens les plus avisés tentaient d'améliorer l'architecture classique en incorporant la hardiesse des grandes compositions médiévales. Malheureusement, la querelle entre Viollet-le-Duc et quelques académiciens avait eu pour résultat la création d'un antagonisme entre les deux systèmes. En effectuant leur réconciliation, Guadet a donc pu, non seulement raviver les meilleurs aspects du rationalisme classique, mais aussi créer en même temps une ambiance intellectuelle permettant aux élèves d'accepter à la fois le rationalisme de Viollet-le-Duc et la notion - élaborée en premier lieu par Alberti - que l'essence même de l'architecture était une ossature astreinte à une discipline génératrice d'harmonie, de proportion et d'unification : le tout conforme aux besoins spirituels et utilitaires de l'homme " (24).

Une sensibilité classique

Il n'est pas dans nos intentions de nier le caractère déterminant de l'apport de Guadet dans la constitution de la doctrine rationaliste de Perret, y compris dans la recherche de ce dernier d'une conciliation entre système gothique et système classique, mais il nous semble que malgré sa tentative de synthèse des deux courants antagonistes du XIXème siècle Guadet reste à tout moment sur le terrain du rationalisme classique ou plus exactement c'est ce terrain qui lui sert de base pour jeter des ponts vers l'architecture médiévale. A bien y réfléchir c'est le chemin exactement inverse à celui de Viollet-le-Duc, qui comme nous le verrons, établit une lecture "structuriste" du temple grec qui suppose toute l'infrastructure intellectuelle du système néogothique. Toutes les analyses de Guadet sont imprégnées de l'idéal classique. Nous en voulons pour preuve son analyse ambigüe de l'arc boutant, qui est, comme il dit, l'élément clé de toute l'architecture médiévale :

"L'arc-boutant, vous devez le voir, est la cheville ouvrière de ces compositions ; réalisables grâce à lui, sans lui elles auraient été impossibles. Cette architecture est fondée sur l'étaiement résolument accepté comme moyen permanent et comme élément définitif de stabilité. C'est là à la fois la haute originalité et la servitude infrangible de cette théorie. Examinons donc le fort et le faible de l'arc-boutant, ses avantages et ses dangers : en le jugeant, c'est l'architecture religieuse du Moyen-Age tout entière que vous jugerez.

Assurément la conception de l'arc-boutant est d'une hardiesse presque paradoxale. Comme toute chose, il est venu peu à peu, aujourd'hui, d'ailleurs, nous le voyons si souvent que, loin de nous étonner, nous le regardons à peine. Mais supposez que, subitement, contre toutes traditions, on construise pour la première fois un édifice ainsi étayé, par exemple Notre-Dame vue de l'Île Saint-Louis, quelle serait l'impression ? L'étonnement d'abord, et une longue résistance. L'esprit accepte d'instinct ce qui est naturel et simple, il ne se livre pas sans combat à ce qui lui parait contre nature. Il n'admet pas d'emblée que le monument qui s'élève ait besoin d'étais, et que ces étais soient non pas un expédient temporaire, mais une nécessité de la construction devant durer autant que l'édifice. Etais ou béquilles, je crois bien que le spectateur de cette exhibition, supposée subite, en garderait une impression de je ne sais quelle irrémédiable infirmité, tributaire de l'orthopédie monumentale.

Mais il entre dans le monument : alors, il est émerveillé à la vue de ces nefs élevées, de ces voûtes aériennes, de ces grandes verrières, de la superposition de tout cela à des piliers minces qui divisent les diverses parties de l'église sans les encombrer, de la profondeur et de la variété de ces aspects, de l'impression surprenante de difficulté vaincue, de réalisation de l'invraisemblable, de mélange du triomphe et du mystère : tout cela obtenu sans autres moyens apparents que le prodige et le miracle, car le spectateur n'aperçoit pas la rançon de sa jouissance. Et alors, je me figure une balance d'une extrême sensibilité : sur l'un des plateaux, ces splendeurs ; sur l'autre, ces précarités. Lequel l'emportera ? Les appréciations sur l'architecture religieuse du Moyen-Age ont singulièrement varié. Depuis la Renaissance jusqu'au commencement du XIXe siècle, on n'a voulu y voir que barbarie et ignorance ; plus près de nous, on n'en a vu que les magnificences, on l'a admirée même dans ces imperfections. La vérité comme toujours est également loin de ces exagérations.

Il faut admirer ces très habiles combinaisons d'équilibre, et les résultats qu'elles ont produits ; mais il faut reconnaître aussi ce qu'il y a d'aventureux dans les expédients - je ne recule pas devant le mot - dont elle a fait son élément indispensable. Voyez par exemple Notre-Dame : si une pierre vient à manquer dans un arc-boutant, c'est un effondrement. Lors même que tout sera parfaitement calculé, poussées dans tous les sens, résistance des points d'appui et des contreforts ; lors même que les éléments statiques seront infailliblement contrôlés, il n'en est pas moins vrai que l'existence du monument est subordonnée à la durée des arcs-boutants, élément fragile, et exposé à toutes les causes de destruction qui résultent des actions extérieures et atmosphériques ; c'est un corps dont les organes vitaux sont extérieurs : ce qui est le plus indispensable à la conservation est le plus exposé.

Cependant, ces édifices durent depuis sept siècles, et ce n'est que depuis un temps relativement court qu'on les a sérieusement entretenus. Ils se sont donc défendus longtemps par eux-mêmes et sans secours. C'est qu'ils étaient admirablement construits, avec d'excellents matériaux, par d'excellents ouvriers. Dans ces chefs-d'oeuvre contestables à certains égards, chaque pierre est un chef-d'oeuvre incontestable, et c'est là un des plus beaux caractères de cette architecture, un enseignement bien instructif qu'elle nous donne, au delà même de son programme particulier.

Que conclure de tout cela ? C'est à chacun de vous qu'appartient la conclusion : je n'ai quant à moi à vous en proposer qu'une seule : étudier sérieusement ces monuments, et par conséquent apprendre quelles sont les conditions nécessaires de leur construction. Si vous êtes assez heureux quelque jour pour avoir à vous mesurer avec ce magnifique programme d'une grande église, et si vous voulez faire des nefs comme à Notre-Dame ou à Saint-Eustache, sur des plans analogues à ceux de ces monuments, et en vous restreignant aux moyens dont disposaient leurs architectes, vous saurez qu'ils ne sont réalisables que moyennant l'une de ces conditions : neutraliser les poussées par des tirants en fer comme dans les églises italiennes ; ou neutraliser les poussées par l'arc-boutant. Lorsqu'on sait, on peut composer : vouloir faire un église sans savoir quels sont les moyens dont on dispose, c'est se préparer un désastre" (25).

On lit à travers ce passage l'embarras du professeur soucieux de rester fidèle à ses principes d'enseignement et de ne pas confondre sa théorie avec la théorie de l'architecture (26). Convaincu que l'originalité de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris est

d'être l'Ecole "la plus libérale qu'il y ait au monde", Guadet refuse de transformer le cours de théorie en un "cours trop doctrinaire, trop personnel". Il est d'autant plus sensible à ce problème, qu'il a été lui même, étant étudiant, un farouche adversaire de l'instauration du "cours d'esthétique" de Viollet-le-Duc : "L'esthétique c'est la religion de l'artiste" (27) et imposer un cours d'esthétique revient pour Guadet à instaurer une religion d'Etat :
"Déjà, lorsque j'étais élève ici, j'avais le sentiment de la liberté de l'enseignement, j'avais la crainte de la religion ou de la doctrine d'Etat ; et si j'avais cette crainte lorsque j'étais élève, ce n'est pas pour venir vous imposer aujourd'hui, comme professeur, une doctrine..." (28).

Cette attitude de Guadet explique sa réserve dans la critique de l'architecture gothique, mais on ne saurait s'y tromper. Cette architecture heurte profondément sa culture classique et il en désapprouve personnellement l'esthétique. Dans un autre passage, sur lequel nous reviendrons, Guadet définit le principe de la stabilité manifeste :
"Il ne suffit pas que la stabilité soit réelle, il faut encore qu'elle soit manifeste" (29). Et Guadet nous dit sa préférence pour la solidité incontestable plutôt que pour le tour de force et c'est à ce niveau que se situe un des passages les plus intéressants du traité de Guadet : sa lecture de Notre Dame. Il oppose la magnifique santé de la façade principale avec ses tours monumentales, ses portails si bien encadrés et les lignes de ses deux galeries au chevet plus hardi, mais aussi plus artificiel et précaire :
"En art, l'admiration est un véritable bien être, un contentement de tout repos, tandis que l'étonnement ne va pas sans inquiétude. Aussi, la solidité évidente, incontestable, saisit l'esprit bien plus que le tour de force ; l'admiration se réserve, s'il lui faut d'abord se convaincre.
Ces deux impressions sont bien sensibles sur un même monument, Notre-Dame de Paris.
Lorsque vous voyez la façade principale, avec ses tours si monumentales, ses portails si bien encadrés, les lignes si nettes de ses deux galeries, vous admirez le monument dans sa magnifique santé ; pas d'accidents, pas d'intempéries, pas de siècles qui puissent, semble-t-il, détruire ou même compromettre cet ensemble si bien planté, si fort dans ses proportions ; la satisfaction est entière, rien ne l'inquiète, et si ce sentiment ne s'analyse pas, il s'impose cependant : vous admirez avec bonheur, en vous livrant tout entier.

Faites le tour, et considérez le chevet de Notre-Dame. Certes, pour ce que vous voyez maintenant, il a fallu plus de science ou d'expérience, plus de hardiesse heureuse. On conçoit à peine comment peuvent se faire équilibre ces actions et ces réactions, ces poussées du dedans au dehors, du dehors au dedans. Le monument apparaît comme un vaisseau sur son chantier de lancement, maintenu par ses étrésillons, et l'esprit se demande ce qu'il adviendrait si un choc, une pierre écrasée, compromettait cet équilibre étonnant. Etonnant, oui - mais il faut le dire, artificiel et précaire en comparaison de cette merveilleuse façade principale, si majestueuse dans l'évidence de son inébranlable solidité". (30)

Cette analyse ne laisse aucun doute, Guadet reprend à la lettre la théorie de la "structure équilibrée" de Viollet-le-Duc pour comprendre la construction de la cathédrale gothique, mais il la rejette "doctrinalement" comme un tour de force artificiel et précaire.

De même, il admet l'arc boutant comme élément constructif mais il le considère comme un mal nécessaire exigé par l'ambiance intérieure de la cathédrale, et c'est pour lui une mauvaise solution, un expédient qui relève de "l'orthopédie monumentale".

D'une manière générale Guadet comprend le gothique mais n'adhère pas à son esthétique. C'est dans les chapitres qu'il consacre au temple grec qu'il fait la démonstration de son rationalisme néoclassique. Il développe une théorie remarquable de l'ordre dorique fondée entièrement sur le raisonnement. On peut y noter une série de divergences avec la théorie correspondante de Viollet-le-Duc, mais la démarche, explicitement rationaliste est globalement la même.

Distanciation esthétique et méthode raisonnée

En fait ce que Peter Collins interprète comme une synthèse des courants néogothiques et néoclassiques chez Guadet est en réalité le produit d'une distanciation esthétique corollaire de l'attitude raisonnée.

Le rôle du professeur est de montrer à l'étudiant "que dans l'architecture tout procède par déduction" :

"L'étudiant doit refaire ce qu'a fait avant lui le labeur des siècles : connaître d'abord les premiers besoins, les premiers moyens, les premiers témoignages d'art ; plus tard, les éléments complexes et raffinés, créér pour des besoins plus complexes eux aussi : il doit voir qu'entre ces éléments simples et composés il y a un enchaînement, un progrès graduel qui sera lui aussi le sien ; il verra ainsi le développement logique de son art, il comprendra la marche séculaire de cette oeuvre à laquelle toutes les civilisations ont coopéré et qui continue à obeir à l'éternelle loi du mouvement et de la transformation" (31). Cette méthode que l'on pourrait qualifier de génétique, en référence aux modèles épistémologiques du moment, se veut aussi celle de "la vérification du progrès expérimental" (32).

Une pareille méthode, nous dit Guadet, ne saurait être exclusive "Je puis avoir comme tout artiste mes préférences et mes aversions, mais je n'ai jamais compris comme professeur la propagande étroite ni l'excommunication" (33).

Le devoir du professeur est donc de s'élever au dessus des prises de parti pour définir face au patrimoine une attitude raisonnée. Cette attitude entraîne nécessairement la mise entre parenthèses de ses propres conceptions esthétiques :
"Modestement - et celà est déjà laborieux, croyez le, - j'ouvre devant les élèves l'inventaire dressé aussi méthodiquement que je le puis du patrimoine acquis de l'architecture ; je dis aux élèves : "Connaissez d'abord, vous choisirez ensuite ; connaissez avec l'enseignement, vous choisirez avec votre liberté""(34).

Autrement dit, il y a pour Guadet deux niveaux clairement distincts :

1/ Celui de la théorie raisonnée qui tire des leçons objectives du patrimoine légué par le passé.

2/ Celui de la doctrine, de l'esthétique et de la prise de parti.

Le professeur doit se tenir au seul plan de la théorie, des déductions et de la vérification. C'est dans ce cadre que Guadet tente de dépasser les conflits doctrinaux de son siècle :
"Je ne conçois ni l'enseignement qui au nom de l'antique exorcise le moyen âge, ni celui qui, au nom du moyen âge se referme entre deux écrans ou deux murailles de Chine dont l'une lui cache le passé, l'autre l'avenir" (35).

Mais le traité de Guadet ne recherche pas une réelle synthèse entre les deux traditions d'architecture, car au plan de la doctrine son auteur reste d'une sensibilité profondément classique. Guadet définit dans sa préface une attitude patrimoniale et une méthode raisonnée qui implique la recherche d'une distanciation esthétique. On retrouve cette attitude dans la plupart des grands traités du XIXème siècle de Durand à Viollet-le-Duc en passant par De Beaudot et Choisy.

L'attitude patrimoniale

C'est, semble-t-il, J.N.L. Durand qui le premier a établi la distance esthétique aux édifices du passé, en les plongeant dans l'espace culturel abstrait du patrimoine. Son ouvrage, significativement intitulé "Recueil et parallèle des Edifices de tout genre, anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle" définit la collection abstraite d'objets architecturaux légués par l'histoire et que tous ceux qui sont appelés à construire se doivent désormais de connaître. (36)

La structuration de cet ouvrage qui présente les édifices intéressants de "tous les pays et de tous les siècles est fort significative : elle fonctiohne par rapprochements pragmatiques faisant fi des périodes et des styles.

"Cet Ouvrage est composé de quinze cahiers ; chacun l'est de six planches.
Le premier contient les temps égyptiens, grecs, romains et les temples de Salomon, de Balbek et de Palmyre.
Le deuxième, les mosquées, les pagodes, les églises gothiques et les domes les plus célèbres.
Le troisième, les places publiques, les forum, les marchés, les balles, les bazars, les maisons de ville, les basiliques, les palestres, les écoles, les portiques et les bourses.
Le quatrième, les tombeaux égyptiens, grecs, indiens, turcs, persans et romains ; les arcs de triomphe, les ponts, les aqueducs, etc.
Le cinquième, les ports, les phares, les tours, les citernes, les puits, les chateaux d'eau, les casernes, les arsenaux, les prisons, les hôpitaux, les lazarets, les caravansérails et les cimetières.
Le sixième, les thermes, les nymphées et les bains.
Le septième, les théâtres antiques et modernes, les amphithéâtres, les naumachies et les cirques.

Les huitième, neuvième et dixième, les maisons, les chateaux et les palais tant anciens que modernes.
Enfin, les onzième, douzième, treizième, quatorzième et quinzième cahiers offrent, développés en grand et sur une même échelle de module, tous les détails qui concernent les édifices et qui méritent d'être connus" (37).

Cette collection patrimoniale abstraite, vise à offrir un "corpus de références" (38) dont les architectes pourront faire de "fréquentes et heureuses applications" (39). Il est remarquable à ce point de vue que la constitution de cette collection coïncide avec la mise au point par Durand d'une méthode raisonnée pour fonder l'architecture sur des bases solides. Le déroulement de l'inventaire appelle nécessairement un bilan et l'attitude patrimoniale implique l'attitude raisonnée.

Ce couple théorique apparaît dans tous les grands traités du XIXème siècle et s'accompagne dans la plupart des cas d'une tentative de dépassement des antagonismes doctrinaux.

Anatole de Baudot, par exemple, qui affirme que "la connaissance sérieuse et éclairée du passé est indispensable", ne prétend faire ni une histoire de l'architecture, ni un cours de construction, mais une "étude raisonnée et comparative". Son livre vise explicitement l'exploitation pragmatique du patrimoine architectural : "Aussi dans l'étude méthodique et comparative des oeuvres de nos devanciers, il importe de ne jamais perdre de vue la nécessité de donner satisfaction aux intérêts présents" (39).

Il s'agit de former le goût des architectes au contact "des manifestations de la beauté" mais surtout d'apprendre à raisonner "c'est donc en vue des "principes" et non des "formes" qu'Anatole de Baudot se tourne vers le passé : "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" (40); Et De Baudot nous explique que la société du XIXème siècle ne peut trouver dans tout ce qui a précédé "aucune expression qui lui soit directement applicable".
"Nous ne pouvons chercher dans l'Antiquité et le Moyen-Age, qu'un guide et une direction dont il importe uniquement de saisir la signification et la portée" (41). Et il ne suffit donc pas de "revenir aux systèmes rationnels de bâtir des Grecs ou des gothiques, car aucun d'eux ne peut être utilisé pour la satisfaction des besoins et l'emploi des ressources modernes" (42).

Partisan du système néogothique, De Baudot précise cependant que l'étude du Moyen-Age nous est bien plus utile que celle de toute autre période, car cette époque plus rapprochée a résolu des problèmes complexes et a fait preuve d'un "esprit scientifique" indéniable (43).

Comme on le sait, De Baudot s'inscrit dans le droit fil du rationalisme de Viollet-le-Duc dont il espère mettre en lumière toute la puissance (44).

Le rationalisme de Viollet-le-Duc

C'est sans doute Viollet-le-Duc qui est allé le plus loin dans la théorisation de l'exploitation raisonnée du patrimoine architectural :
"Faire un cours d'architecture, c'est embrasser un vaste champ d'études, c'est fouiller dans l'histoire des peuples, examiner leurs institutions et leurs moeurs, rendre compte des influences diverses qui les ont élevés ou qui les ont conduits à la décadence. Se borner à faire passer devant les yeux de lecteurs attentifs les formes d'architecture des peuples dont nous connaissons les arts, sans indiquer les raisons d'exister de ces formes, leur rapport avec le génie des nations, leurs influences relatives, sans chercher le pourquoi des divers systèmes auxquels ces formes se sont soumises, c'était faire une compilation stérile..." (45).

Comme Guadet le fera après lui, Viollet-le-Duc rejette toute exclusive :
"Se borner à enseigner seulement une de ces formes d'architecture en dédaignant les autres, ou les laissant sciemment dans l'oubli, c'était commettre une action d'autant plus condamnable à mes yeux, que je n'ai cessé un seul instant de la blâmer chez les autres" (46).

Dès 1863, dans Ses "Entretiens sur l'architecture", Viollet-le-Duc offre les conditions d'un dépassement des antagonismes doctrinaux. Parce qu'il prétend s'élever des formes aux raisons d'exister des formes en charchant à dégager les principes sur lesquels elles se fondent, Viollet-le-Duc s'autorise la mise sur le même plan d'architectures de périodes différentes (47).

Sa théorie se fonde sur un déterminisme historique limité, qui suppose le relativisme des formes (et leur impossible reproduction), mais l'immuabilité des principes :

"Je ne puis admettre que l'on impose la reproduction des formes de l'art des anciens, des peuples du Moyen-Age ou des académies de Louis XIV, précisément parce que ces formes étaient l'expression des moeurs de ces temps et que nos moeurs du XIXème siècle ne ressemblent ni à celles des Grecs ou des Romains, ni à celles des époques de la féodalité ou du XVIème siècle" (48).

Les principes quant à eux restent vrais, toujours les mêmes et ne changeront jamais "tant que les hommes seront pétris du même limon" (49). Cette immuabilité des principes renvoie à une philosophie humaniste de l'intégrité de la raison humaine :
"Les arts ne meurent pas, leurs principes restent vrais à travers les siècles ; l'homme est toujours le même, si ses moeurs et ses institutions se modifient son esprit ne change pas, sa faculté de raisonner, ses instincts, ses sensations partent de la même source. Aujourd'hui comme il y a vingt siècles, il est mû par les mêmes désirs, les mêmes passions, et les langages divers qu'il emploie lui servent à exprimer perpétuellement les mêmes idées, à réclamer la satisfaction des mêmes besoins" (50).

On peut noter au passage que l'on retrouvera cette philosophie humaniste près de soixante ans plus tard sous la plume de Le Corbusier dans les articles qu'il écrit pour la revue "l'Esprit Nouveau".

A priori la théorie de Viollet-le-Duc semble n'être liée, ainsi que le souligne John Summerson, ni à l'architecture gothique, ni à l'architecture classique, ni à aucune autre architecture (51). Cependant, on aurait tort d'en conclure que Viollet-le-Duc reste indifférent aux modèles qu'il manipule. Même s'il affiche sa volonté de s'élever au dessus du débat doctrinal, Viollet-le-Duc reste sur le terrain de la doctrine :
"Quand nous aurons mis le Parthenon au-dessus de la cathédrale de Reims ou la cathédrale de Reims au-dessus du Parthenon, la belle avance, pour nous, architectes chargés de construire pour notre siècle, si nous ne savons discerner dans ces deux conceptions les éléments applicables de nos jours" (52). Mais Viollet-le-Duc ne s'interdit pas de juger puisqu'il établit une véritable hiérarchie des époques : au sommet les Grecs et les gothiques, au bas de l'échelle les Romains et les Renaissants (on connait le succès de cette hiérarchie chez les architectes modernes). En réalité, Viollet passe d'une doctrine des formes à une doctrine des principes qu'il pense être une théorie. C'est cette doctrine des principes qui constitue la base sur laquelle il établit le parallèle entre les Grecs et les gothiques.

Une lecture structuriste du temple grec

Pour Viollet-le-Duc l'art du Moyen-Age comme l'art grec avance sans dévier de la voie qu'il s'est tracée parce qu'il se soumet à la critique de la raison et qu'il procède d'une suite ininterrompue de déductions (53). Pourtant les temples grecs n'ont aucune analogie formelle avec les églises gothiques. Ceci est dans l'ordre des choses car une méthode raisonnée "doit nécessairement aboutir à des conséquences opposées dès l'instant qu'elle s'applique à des éléments qui sont eux mêmes opposés" (54).

- Le premier principe qui permet le rapprochement des deux périodes est la "clarté", qui correspond à l'expression nette de l'usage, des besoins et des moyens. La clarté du temple grec provient de ce que le constructeur procède par déduction logique et arrive ainsi à constituer "cette ordonnance générale d'architecture que nous appelons ordre, c'est-à-dire, la concordance des points d'appui isolés avec la chose portée" (55).

"Cette ordonnance trouvée, toutes ces parties mises en rapport entre elles, d'abord par la nécessité, puis par l'observation scrupuleuse de leurs effets relatifs, de leurs fonctions de la nature apparente et cachée des matériaux, le grec, arrivé à des proportions, à une corrélation des membres de l'architecture qui satisfait à la fois la raison et ses sens d'une exquise délicatesse, tient qu'il a produit une oeuvre qui ne saurait être modifiée sans choquer la raison et les sens, puisqu'elle n'est que le résultat combiné de ces facultés. Il est aussi certain de la justesse de ses raisonnements que le géomètre de la vérité de sa démonstration, il est certain de la perfection de ses sens, parce qu'ils lui parlent à lui architecte une langue comprise par tous ses semblables" (56).

La clarté de l'oeuvre c'est donc le contrôle de sa production par la raison. Elle s'exprime comme une chaîne mathématique de déductions et l'on peut à tout moment redécouvrir l'articulation des raisonnements.

- Le second principe est l'identité de la structure et de l'apparence : "Les ordres d'architecture inventés par les grecs étaient la structure même, c'est-à-dire que dans leurs ordres, il n'y avait qu'un mode de structure, donc la structure des édifices grecs et leur apparence étaient essentiellement unies" (57).

De plus, dans l'architecture grecque la "forme visible" coïncide avec "la construction" dont elle n'est que le résultat :
"L'architecture grecque ne peut être comparée qu'à un homme dépouillé de ses vêtements, dont toutes les parties extérieures du corps ne sont que la conséquence de la structure de ses organes, de ses besoins de l'assemblage de ses os, des fonctions de ses muscles" (58).
"Le monument grec n'a pas besoin d'être expliqué ni commenté, il est beau parce qu'il ne saurait être autrement, comme l'homme est beau parce qu'on ne saurait faire mieux" (59).

Cherchant à expliquer l'analogie que Vitruve établit entre les proportions du corps humain et celles des temples et des ordres, Viollet-le-Duc en arrive à la conclusion que l'homme est pour les grecs "le mythe de la structure" "donc, si l'on veut construire, il faut le prendre comme modèle, non quant à la forme à donner aux choses à construire, mais quant à la méthode applicable à ces constructions" (60). Pour élever le monument parfait, il faut trouver cet accord, cette analogie entre le besoin et la forme extérieure. C'est pourquoi les ordres grecs ne sont selon Viollet-le-Duc que "la structure à laquelle on a donné la meilleure forme apparente en raison de sa fonction" (61).

C'est exactement sur ce fondement que Viollet-le-Duc construit ce qu'il est convenu d'appeler son "fonctionnalisme" :
"Toute forme dont il est impossible d'expliquer la raison d'être ne saurait être belle, et, en ce qui regarde l'architecture, toute forme qui n'est pas indiquée par la structure doit être repoussée" (62).

Pour arriver au monument parfait il faut procèder par épuration successive :
"Le génie grec n'arrive que par une succession d'essais tendant toujours vers un même tout à la perfection relative. Ainsi, combien est-il d'ordres doriques s'épurant par suite d'améliorations successives jusqu'au Parthenon ? Le nombre en est grand et nous ne les connaissons pas tous. Du grand temple de Sélimonte au Parthénon la graduation est insensible, c'est toujours le même ordre. L'ordre est trouvé, on y ajoute rien, on n'en retranche rien, et cependant la proportion parfaite n'est obtenue qu'après une suite de perfectionnements introduits en observant une méthode logique, sans déviations, sans incertitudes" (63).

Mais l'unité de l'apparence et de la structure n'est pas mécanique et correspond à un troisième principe implicite : la mise en représentation de la construction.

Pour Viollet-le-Duc, l'artiste grec est un "raisonneur" qui tient à démontrer aux yeux de tous que les divers membres de son monument ont une fonction utile : "il ne lui suffit pas que son monument soit solide, il prétend le faire paraître tel ; mais il ne cache jamais le procédé qu'il emploie, son instinct d'artiste le porte à revêtir chaque membre de son monument d'une forme admirablement choisie quant à la place qu'elle occupe" (64).

Viollet-le-Duc réfute la thèse selon laquelle le temple grec dériverait d'une tradition de construction de bois : ce sont les nécessités de l'exploitation qui lui font adopter pour les blocs les plus volumineux la forme cylindrique comme étant la mieux adaptée aux transports. Les chapiteaux à tailloirs carrés, l'entablement avec ses triglyphes, ses métopes incrustées, sa corniche à larmier incliné, la manière dont tous ses membres se superposent "indiquent partout la pierre extraite, taillée, hissée, apparente en raison de sa nature et de la fonction qu'elle remplit" (65).

Chaque pièce adopte une apparence formelle qui met en scène et dramatise sa fonction dans la structure.
Une fois les colonnes, leurs chapiteaux et les plates bandes posés, l'architecte peut utiliser sur l'architrave des blocs de dimensions plus modestes. Afin de peser le moins possible sur cette architrave il place de façon discontinue des blocs au milieu de chaque entrecolonnement.

"Mais il est grec : il veut que sa combinaison judicieuse soit évidente, comprise de tous ; alors sur la face extérieure de chacune de ces pierres posées entre l'architrave et la corniche, qui forment comme autant de petits piliers isolés, il taille un triglyphe, c'est à dire qu'il creuse sur leur face nue des canaux verticaux qui, d'après son sentiment, indiquent une pièce qui porte charge et son sentiment est d'autant plus vrai, son raisonnement juste, qu'il a procédé de la même manière lorsqu'il s'est agi d'indiquer la fonction de support vertical de la colonne. Le triglyphe est encore un support vertical et il l'indique nettement" (66).

Ainsi, Viollet-le-Duc définit lui même une lecture rationaliste et structuriste du temple grec. C'est cette lecture qui servira de base à la doctrine d'Auguste Perret et à la synthèse qu'il opère entre néoclassicisme et néogothique. Mais chez Viollet-le-Duc le parallèle entre l'architecture grecque et l'architecture gothique trouve sa limite dans la notion même de structure : Le Grec qui veut obtenir la forme lui soumet la structure et

obtient ainsi une construction simple et logique. L'architecte du XIIème siècle poussé par les besoins nouveaux est conduit à adopter une "structure très délicate et compliquée".

Le choix de la structure

Viollet-le-Duc distingue alors deux types de structures :
"Il n'y a en principes généraux que deux structures, la structure passive, inerte, et la structure équilibrée" (67), et c'est le second type, inauguré par l'architecture du Moyen-Age qui convient le mieux à l'époque contemporaine. C'est à ce niveau que se produit le divorce entre le rationalisme grec et le rationalisme médiéval et Viollet-le-Duc choisit clairement son camp: "Je sais que les formes auxquelles conduit l'application raisonnée des moyens de structure fournis par notre temps ne sont pas absolument classiques ... Mais si nous voulons de bonne foi inaugurer l'ère d'une structure nouvelle, en rapport avec les matériaux, les moyens d'exécution, les besoins et les tendances modernes vers l'économie raisonnable, il faut bien se résoudre à laisser quelque peu de côté les traditions grecques, romaines, ou celles du grand siècle pendant lequel on construisait mal" (68).

Viollet-le-Duc abandonne les grecs pour les gothiques mais il le fait en fonction d'une théorie de la structure. Ses dessins de salle voûtée constituent un précieux document car ils attestent que Viollet-le-Duc qui affirme vouloir poursuivre la voie médiévale de la structure équilibrée, reste sur le terrain du néogothique.

La logique visuelle : un avatar lointain de la scolastique

On sait que la théorie de la "structure équilibrée" gothique a été littéralement mise en pièce par Pol Abraham dans sa thèse soutenue en 1933 à l'Ecole du Louvre. Cet auteur démontre que le rationalisme médiéval de Viollet-le-Duc n'est qu'un "idéologie structurale à tendance anthropomorphique" qui ne cadre pas avec les données de la résistance des matériaux : "La brillante image du squelette de nervures constituant une membrure agissante flexible déformable" qui décomposeraient les poussées et les dirigeraient sur les points d'appui n'est pas recevable parce qu'il n'existe pas de poussées canalisées, à la manière d'un

liquide dans un tuyau" mais "des pressions diffuses, intéressant de proche en proche avec des intensités variables l'ensemble des maçonneries contigües" (69).

Aussi la théorie de la "structure équilibrée" n'est-elle qu'une "conception arbitraire mais "pittoresque" qui relève de la "mécanique romancée".

Après une attaque en règle des différentes notions mises en oeuvre par Viollet-le-Duc, Pol Abraham s'en prend à la pièce maîtresse de l'attirail gothique : l'arc boutant. Il ne peut s'empêcher d'ironiser sur le lyrisme du "cheminement des poussées dans l'espace" de Choisy, sur "les cascades de pierre" de Hourticq et sur "la trajectoire dans les airs" de Schneider (70). Puis il conclut : "lorsque l'édifice a atteint son état de repos définitif, il n'y a pas de transmission de la poussée des voûtes par l'arc boutant" (71). C'est le coup fatal porté au rationalisme médiéval : la prétendue logique de l'architecture gothique, sa vérité ou sa sincérité, s'effondrent dès lors que les arcs saillants et les colonettes n'ont plus qu'un rôle décoratif, et que l'utilité des arcs boutant est mise en doute : "Le gothique est de toutes les architectures de pierre, celle qui s'est le plus complètement libérée des entraves de la matière. Aucune n'a porté plus loin l'illusion d'une structure idéalisée, à base d'éléments linéaires adventices dépourvus de toute utilité matérielle" "l'architecture gothique est donc, essentiellement, une plastique et Viollet-le-Duc a soutenu un brillant paradoxe" (72).

Pol Abraham reconnaît cependant "la beauté intrinsèque" de l'édifice doctrinal de Viollet-le-Duc dont est sortie en grande partie "l'architecture internationale du XXème siècle" (73). En quoi consiste alors la validité doctrinale et le progressisme du rationalisme néogothique ?.

Evoquant la fameuse querelle dont il vient d'être question, Panofsky renvoie dos à dos le "rationalisme fonctionnel" de Viollet-le-Duc et Choisy et "l'illusionnisme gothique" de Pol Abraham: le rationalisme gothique relèverait d'une logique visuelle, illustration architecturale du "nam et sensus ratio quaedam est" de Saint-Thomas d'Aquin : "un homme imprégné de scolastique ne pouvait adopter qu'un point de vue, celui de la manifestatio . Pour lui la panoplie de colonettes, arc, contreforts, remplages, pinacles et crochets est une autoanalyse et une autoexplication de l'architecture tout comme l'appareil familier de parties, distinctions, questions, articles est une autoanalyse et une explication de la raison" (74). "L'esprit scolastique réclame un maximum d'explications. Il admet et exige une clarification gratuite

de la fonction au travers de la forme de même qu'il admet et exige une clarification gratuite de la pensée au travers du langage" (75).

La logique de la structure pourrait bien n'être qu'un avatar lointain de la scolastique.

Deux lecture compatibles

C'est la lecture structuriste du temple grec par Viollet-le-Duc qui est la véritable base de la doctrine de Perret, le fondement théorique sur lequel il érige son classicisme structurel. Il existe cependant, comme nous l'avons laissé entendre des "ponts" localisables entre le rationalisme de Viollet-le-Duc et celui de Guadet et il est parfaitement possible de mettre au jour le chemin intellectuel par lequel Perret a pu repenser la théorie des Beaux Arts dans le cadre du "structurisme" Viollet-le-Ducien et entrevoir ainsi "la marge inexplorée du classicisme" dont parle à juste titre Léonardo Benevolo. Ce chemin passe nécessairement par la tentative généralisée de dépassement des antagonismes doctrinaux du XIXème siècle.

Nous proposons maintenant de tenter de situer les différents points de contact entre les deux rationalismes. On peut se représenter le problème comme la recherche des compatibilités existantes entre deux structures intellectuelles extrêmement élaborées. Il nous faut cependant approfondir au préalable notre compréhension du rationalisme néoclassique de Guadet.

Le rationalisme de Guadet

Nous avons vu que comme Viollet-le-Duc, Guadet fonde toute sa théorie sur une évaluation raisonnée de l'architecture du passé, qu'il prétend, lui aussi, situer au delà de la querelle entre les néogothiques et les néoclassiques. Il affirme vouloir se placer à un niveau théorique - le seul acceptable pour un professeur de théorie - et dérouler devant ses étudiants l'inventaire méthodique du patrimoine passé. Son rationalisme ne part pas tout à fait des mêmes prémices théoriques que ceux de Viollet-le-Duc, même s'il s'attaque comme lui à la copie eclectique des formes:

"Au commencement du siècle, la seule esthétique était de concevoir a priori un édifice romain, tout au moins d'intention; puis ce lit de procuste torturait des existences et des exigences modernes. Un peu plus tard, une réaction violente substituait au romain a priori le Moyen-Age a priori, architecture d'une civilisation encore plus différente de la nôtre. Entre ces deux camps, purement archéologiques, ce fut une guerre acharnée : Etéocle et Polynice ne voyaient pas qu'ils étaient frères par la même passion de la servitude, la même religion de l'anachronisme" (76).

C'est précisément pour dépasser cet eclectisme que Guadet va théoriser la notion de classicisme, dans un sens général qui entend enregistrer dans le patrimoine de l'humanité tous les édifices arrivés au sommet d'une tradition. Est classique tout édifice qui représente le stade où le style atteint la conformité optimale à ses propres règles, et ceci quel que soit le style considéré. Il s'ensuit alors une ouverture considérable de la notion, mais qui ne débouche jamais sur l'éclectisme dont Guadet affirme à juste titre vouloir s'éloigner : Il se félicite que l'architecture ait réussi peu à peu à s'affranchir de toute paléontologie et proclame le droit à la liberté artistique qui seule peut selon lui "assurer la vie et la fécondité" (77).

"Si j'insiste sur ces considérations, ajoute Guadet, ce n'est pas pour faire table rase de tout ce qui nous a précédé, au contraire notre art, comme notre langue, comme toute notre civilisation est, et doit être un héritier, riche du patrimoine accumulé pendant des siècles. Mais je hais les proscriptions artistiques comme toutes les proscriptions, l'exclusivisme artistique comme tous les exclusivismes et je cherche à faire comprendre dans quel sens large et sévère à la fois, j'entends ce mot de classique, que je réclame au frontispice de nos études" (78).

Fort significativement, Guadet inscrit le mot classique dans une démonstration qui place au premier plan la nécessité de s'enrichir de tout le patrimoine des siècles et l'exigence d'une liberté artistique. Cette notion ouverte de classicisme constitue, à notre sens, la clé de voûte de toute sa théorie, celle qui lui permet simultanément de définir une attitude raisonnée, vis à vis du patrimoine, et d'élire le corpus, confirmé par les siècles, (car resté victorieux des éternelles luttes de l'art) qui l'autorise à conserver, face à son auditoire, la juste place du professeur de théorie.

C'est cette notion de classicisme qui est l'opérateur de constitution d'un corpus indiscutable : "Parmi les oeuvres de vos maîtres, il en est, heureusement pour notre époque, qui seront non seulement classiques dans l'avenir, mais qui le sont déjà aujourd'hui" (79).

Guadet ne part donc pas, comme Viollet-le-Duc, de l'affirmation d'une doctrine des principes, mais de l'hypothèse qu'il existe un corpus ouvert d'édifices classiques qui constitue le patrimoine à enseigner, celui qui offre les leçons les plus riches pour les étudiants. Cette position est, à notre sens, parfaitement cohérente avec le rôle du professeur de théorie dans l'institution architecturale. Elle lui permet de distinguer clairement entre théorie et doctrine, entre la Théorie et les théories, entre celle incontestable qu'il peut enseigner, et la sienne propre qu'il se doit de mettre entre parenthèses dans l'exercice de sa fonction. Ces lignes de démarcation sont fondamentales, même si l'on peut montrer facilement que la théorie dont parle Guadet ne peut être autre chose que la sienne propre : Nous avons vu cependant l'extrême réserve de Guadet dans sa lecture embarassée de la cathédrale gothique, à partir de l'exemple prestigieux , et classique selon sa terminologie de Notre Dame de Paris.

Le premier "postulat" de Guadet est donc l'existence d'un corpus classique. Mais nous verrons qu'il faut distinguer chez lui un second sens de la notion. Le classicisme occupe dans sa théorie des positions successives et le classicisme comme conformité optimale aux règles stylistiques et constructives, se double d'un classicisme, au sens de référence au mode de composition antique.

- Le second postulat de Guadet est, comme nous l'avons déjà signalé, un postulat constructif qui fixe à l'architecture une finalité bien nette : construire. Toutes les activités de l'architecte se rapportent à l'acte de construire et la définition étymologique du mot architecte est celle de maître constructeur (on sait que cette définition sera reprise par Auguste Perret).

"L'architecture conçoit, puis étudie, puis construit. Mais - et c'est là ce qu'il faut bien comprendre - la construction est le but final de la conception et de l'étude ; on ne conçoit, on n'étudie que pour pouvoir construire. La construction doit être la pensée construite de l'architecte, elle lui fournit l'arsenal de ses ressources, elle limite aussi son domaine" (80).

"Toute tentative d'architecture qui ne serait pas constructible ne compte pas, toute forme architecturale qui violerait ou fausserait la construction est vicieuse" (81).

Mais le rationalisme constructif de Guadet s'inscrit parfaitement dans la tradition des Beaux-Arts et dans le sillage de l'héritage classique. Ceci apparaît nettement dans la critique que Guadet adresse à Labrouste, son maître :
"Henri Labrouste enseignait : l'architecture c'est l'art de bâtir- c'était une définition de combat, une protestation contre le dédain trop réel de la construction chez certaines écoles d'alors- Mais cette définition, pour être incisive était incomplète et pêchait à son tour par l'oubli de la composition artistique" (82).

Guadet valorise la composition et son rationalisme constructif est inséparable de l'héritage classique de l'Ecole : l'architecture doit assurer l'adéquation réciproque entre construction et composition. C'est à ce niveau qu'intervient la notion de structure dans une problématique de la vérité architecturale.

"Et si par ce mot de construction vous entendez la structure même de l'édifice, sa réalité entière et effective, pouvez vous concevoir que l'édifice exécuté exprime autre chose que cette structure ?... Et cependant celà existe. Il y a des mensonges en architecture..." (83) Et Guadet s'en prend aux façades qui déguisent les monuments au lieu de les annoncer. Il cite, à Paris, les exemples de Saint-Gervais et Saint-Paul, Saint-Louis où les façades expriment, sans raison, des étages qui n'existent pas = "chacune présente une silhouette qui n'a rien de commun avec la structure de l'édifice, si bien que ces façades, vues de côté, font l'effet de planches isolées dans l'espace,..." il en est de même en Italie où de nombreux monuments présentent des façades, comme à la cathédrale de Lucques, en complet désaccord avec la structure de l'édifice. L'exemple le plus prestigieux du mensonge architectural est certainement le Louvres "Mensonge encore - absous peut-être par la gloire du triomphe cette colonnade du Louvre, ces façades du Louvre de Louis XIV, sans concordance avec l'intérieur et qui ont nécessité après coup l'addition sur la cour du Louvre d'un troisième étage, heureusement étudié par Gabriel. Oui, c'est un beau frontispice, une belle page décorative ; mais combien plus belle et plus admirable si Perrault avait su produire ce même effet sans violenter et presque compromettre un monument qui, certes, ne méritait pas ce dédain !" (84).

A l'opposé, Guadet cite au tableau d'honneur toute une série d'églises comme Saint-Nicolas-des-Champs, Saint-Eustache (pour les façades latérales), Saint-Etienne-du-Mont, Saint-Laurent, où avec de "sensibles différences dans le style et le goût", c'est "la structure même du monument qui apparaît". "D'un côté le mensonge, conclut Guadet, de l'autre la vérité" (85).

On voit donc que le corpus d'édifices de notre professeur de théorie doit aussi sa cohérence à une doctrine des principes, même si le point de départ classique est d'ordre pédagogique: La vérité architecturale transcende les époques et les styles.

Le principe de vérité

Le principe de vérité de Guadet correspond à peu près à celui de clarté énoncé par Viollet-le-Duc. Mais Guadet tente d'établir l'équation entre vérité et beauté en se fondant sur l'esthétique de Platon :
"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" (86).

C'est l'architecture antique qui offre le meilleur exemple de vérité : "cherchez dans toute l'Antiquité, vous ne trouverez aucun édifice - pas un seul entendez le bien - dont l'intérieur et l'extérieur ne soient pas la conséquence réciproque, rigoureuse et nécessaire l'un de l'autre - Lorsque vous avez saisi la structure d'un édifice antique, sa forme, son expression, sa réalisation évoque chez vous l'idée invincible du nécessaire" (87). Bien sûr Guadet admet une multitude d'autres exemples tirés des époques les plus différentes, mais il ne dresse pas comme Viollet-le-Duc de parallèle entre l'architecture des grecs et celle des gothiques.

L'ordre dorique grec : vérité et stabilité manifeste

"L'ordre dorique, c'est l'ordre grec par excellence. Le plus magistral, le plus parfait de style" (88).

Dans ses chapitres consacrés à l'Antiquité grecque, Guadet développe une théorie rationaliste de l'ordre dorique qui s'écarte

sur certains points de la lecture structuriste de Viollet-le-Duc, mais la démarche se veut tout aussi rigoureuse que celle de son prédecesseur.

L'ordre dorique c'est la perfection même de l'architecture, celle que l'on doit présenter à tout prix à l'étude des élèves, car la plus formatrice. Et pourtant cet ordre grec, si universellement admiré, si indiscuté pêche, selon Guadet, par un point : la frise si magnifique (que l'on peut voir à Egire ou au Parthenon) cette frise ne porte pas sa raison d'être. Et Guadet entreprend d'en faire la démonstration :

"Permettez-moi de démontrer tout d'abord un blasphème si hardi. Pour cela, voyez la coupe du Parthénon, et voyez le plâtre qui est dans la cour vitrée de l'Ecole. La colonne est admirable à tous égards, l'architrave également ; et certes, voilà des éléments de tout point identiques à leur fonction. Les trois blocs de l'architrave une fois posés, le mur, comme je vous l'ai dit, est reconstitué et n'attend plus que ce qui couvrira le portique - plafond et toiture - et ce qui le couvrira lui-même - saillie de corniche.

Et cependant une second assise est encore posée avant qu'aucun élément de plafond n'apparaisse ; c'est celle de la frise. Le plafond pourrait porter sur l'architrave sans cette interposition, la corniche également : la frise est inutile. La composition de l'ordre des Cariatides du Pandrosium suffirait ici encore.

Qu'importe, direz-vous, quelque chose d'inutile, si d'ailleurs ce quelque chose est beau et très beau ? Eh bien, non : le mot inutile est tellement en contradiction avec toute l'architecture grecque qu'il y a là un phénomène qui demande explication". (89).

L'explication lui paraît toute naturelle : l'imitation traditionnelle de l'architecture en bois. C'est là une divergence notoire avec la théorie de Viollet-le-Duc. Guadet souligne ce phénomène étrange et déconcertant qui veut que "l'élément le plus monumental de l'architecture en pierre" - l'entablement dorique - soit en realité une imitation du bois.

Mais cette imitation a sa raison d'être car "l'essence des édifices religieux est de conserver traditionnellement les formes et les aspects, consacrés par la vénération" :

"Les premiers temples construits furent plafonnés et couverts en charpente, on le sait, mais nombreux furent les incendies - la règle s'établit alors de ne plus employer de matériaux combustibles, mais les formes étaient consacrées - on les respecta" (90).

Comprendre l'ordre dorique grec est pour Guadet une nécessité qui n'a rien à voir avec l'archéologie, car cet ordre constitue le prototype des ordres antiques et il serait absurde d'accepter ce point de départ sans examen.

Voici l'interprétation que fait Guadet :
"L'ordre dorique grec est un élément architectural dont la composition reste celle d'un ouvrage en bois, mais dont les proportions ont été régies par les conditions de vérité et de nécessité qui résultent de l'emploi de la pierre substituée au bois" (91).

"Ce contresens" n'a pourtant pas duré, car par la suite, l'ordre antique a su réaliser "l'accord absolu de la destination et de la forme", dans des compositions, il est vrai, moins "sublimes" que le Parthénon.

La colonne dorique, sans base, amincie vers le haut, d'un galbe légèrement cintré comporte vingt cannelures qui écrivent nettement sa fonction portante. Sa construction par blocs est d'une extrême finesse. Le chapiteau qui la surmonte se compose de quelques filets très fins formant bagues, d'une échine, d'un tailloir carré sans moulures ni évidements.

"Il est impossible d'imaginer un ensemble qui exprime mieux la fermeté du point d'appui" (92) il y a peu d'éléments, mais leur vérité et leur harmonie sont telles que personne ne pourrait impunément en retrancher un seul ou en ajouter un seul :

"C'est ainsi - celà devait être ainsi - c'est parfait ainsi : voilà le caractère de l'art grec" (93). Guadet commente ensuite l'architrave, "admirable dans sa simplicité de linteau" et en arrive enfin à la frise : il rejette l'explication selon laquelle les triglyphes rappellent l'extrémité des poutres du plafond, car si la construction en bois avait comporté des poutres, la construction en pierre les aurait conservées ; en fait, les triglyphes reproduiraient une disposition antérieure qui plaçait les plafonds en bois à ce même niveau. C'est dans Euripide que Guadet trouve la preuve de cette ancienne disposition :
- Pylade donne à Oreste le conseil de s'introduire dans le temple en passant entre les triglyphes afin d'enlever la statue de la déesse. Oreste raconte qu'il s'est échappé par cette même voie et un autre personnage suspend une tête sanglante entre les triglyphes :

"Or, ironise Guadet, lorsque des voleurs entrent dans un temple, pour voler, il ne font pas une escalade scabreuse pour se trouver tout simplement dans un portique ouvert. Par conséquent, les ouvertures - les métopes - par lesquelles pouvait s'introduire Oreste étaient pratiquées dans le mur du temple lui-même, du temple qui n'avait évidemment pas de portiques latéraux. Et dès lors, ces métopes étaient tout simplement les fenêtres qui éclairaient le temple .." (94).

Fort de cette conclusion Guadet renconstitue toute la structure du temple en raisonnant en constructeur.

Déconstruction rationaliste

"L'architecte a élevé un mur : voilà la maçonnerie terminée, il faut passer au bois. Le bois fournira la partie haute de l'édifice, les fenêtres et la charpente. C'est en somme un petit pan de bois à élever sur un mur.

Que faisons-nous en pareil cas ? Nous posons une sablière basse qui recevra les poteaux. Et pour que cette sablière ne se déplace pas, nous la fixons au mur par des scellements. Or, dans l'espèce, la sablière basse, c'est le listel ou ténia, qui couvre l'architrave ; les scellements, ce sont les petits filets au-dessus des gouttes ; les gouttes elles-mêmes, ce sont les clous ou chevilles. Le mur une fois élevé, on pratiquait donc des entailles ou espèces de créneaux qui servaient à encastrer des semelles transversales, lesquelles, chevillées ensuite avec la sablière basse, ne lui permettaient pas de se déplacer" (95).

"L'architecte a donc posé sa sablière basse, qui lui fait sur tout le mur une plate-forme bien réglée en bois. Aux intervalles voulus, assez rapprochés, il pose les poteaux de son petit pan de bois. Ce sont les triglyphes ; entre ces poteaux, rien, le vide. Il y a forcément un poteau d'angle, de là le triglyphe d'angle, qui a donné lieu à tant de dissertations.

Puis, sur ces poteaux, une sablière haute qui recevra les chevrons ; à cause de la pente, le bois est délardé et se présente du côté extérieur avec peu de hauteur ; c'est le listel uni et tout droit qui règne au-dessus des ressauts de chaque triglyphe. - Cette sablière, plus haute à l'intérieur, pouvait dès lors, au moyen d'un tableau ou d'une feuillure, recevoir le plafond.

Enfin elle supporte les chevrons, plus rapprochés que les poteaux ; ce seront les mutules dont le nombre est double de celui des triglyphes ; et ces chevrons eux-mêmes reçoivent un plancher incliné de toiture, auquel ils sont chevillés ; de là le larmier et les gouttes sous les mutules. Puis comme couverture, des tuiles à couvre-joints, avec antefixe en terre cuite au bas de chaque couvre-joint" (96).

Telle est la démonstration de Guadet. A tout moment le professeur de théorie raisonne sur les données de la construction pour rétablir le processus historique de la formation de l'ordre dorique.

Il est à noter que le principe de vérité dont semble s'écarter le temple grec s'affirme en fait face à la fonction du temple qui induit le respect d'une forme traditionnelle consacrée par l'usage et vénérée :

"Et j'ajouterai, nous dit Guadet, qu'il est vraiment merveilleux d'avoir fait, de cet emprunt à la construction en bois, la plus magnifique expression monumentale qu'aient jamais réalisée la pierre ou le marbre" (97).

Le principe de stabilité manifeste, dont nous avions déjà parlé à propos de la lecture de la cathédrale gothique par Guadet est parfaitement illustré par l'agencement spécifique de l'ordre dorique dont notre auteur souligne la force d'expression de la fermeté du point d'appui.

Le principe ne correspond pas tout à fait à la mise en représentation de la construction chez Viollet-le-Duc qui fonctionne aussi bien sur l'ordre dorique grec que sur le système d'arc boutant gothique rejeté par Guadet.

Le classicisme structurel comme fusion de deux rationalismes

La fusion entre les idéaux du rationalisme classique de Guadet et du rationalisme gothique de Viollet-le-Duc est rendue possible par :

1/ Le postulat rationaliste qui déclare raisonner à partir du patrimoine architectural passé pour en tirer des leçons,

2/ la volonté commune de dépasser les antagonismes doctrinaux et la distanciation esthétique, conséquence de l'attitude raisonnée.

3/ La convergence des principes de clarté et de vérité qui supposent l'un et l'autre l'adéquation de l'apparence visible et de la structure.

4/ la communauté de démarche de deux auteurs, qui en dépit des divergences constatées portent un regard analogue sur l'architecture grecque : La lecture structuriste du temple grec par Viollet-le-Duc renvoit à la déconstruction rationaliste de l'ordre dorique par Guadet.

Nous concluerons ce chapitre en rappelant que :

- C'est au nom de la "structure équilibrée" que Viollet-le-Duc choisit le gothique et que c'est au nom de la "stabilité manifeste" que Guadet préfère le temple grec. C'est dire que dans les deux cas les choix doctrinaux ne remettent pas en cause le corps de principes établi.

- L'attitude classicite de Perret peut s'éclairer par l'ambiguité culturelle de la notion de classicisme chez Guadet qui permet à Auguste Perret de "combiner" la lecture structuriste du classicisme et les "grandes lois de l'architecture" de la tradition des Beaux-Arts.

NOTES

(1) Pierre Vago "Perret" dans l'"Architecture d'Aujourd'hui" nO d'octobre 1932.

(2) Pierre Vago, ibidem.

(3) Ibid.

(4) Charles Nicod - "Institut de France - Académie des Beaux-Arts". Notice sur la vie et les travaux d'Auguste Perret (1874-1954) et sur la vie et les travaux de Charles Expert (1882-1955) lue à l'occasion de son installation comme membre de la section d'architecture, séance du 14 mars 1956. Paris, Firmin Didot p. 7.

(5) Peter Collins, "Concrete" : the vison of a new architecture" A Study of Auguste Perret and his precursors". Londres. Faber and Faber 1959, p. 159.

Nous citons ici le passage où Collins évoque le "club des 7" et où il rapporte le témoignage qu'il a pu recueillir de l'un des survivants : Henri Turban :
"The fact that Auguste and Gustave Perret decided to join this atelier is naturally of considerable significance in any assessment of their careers. Why they should have selected it is not known with certainty, although one reason which might have suggested itself to their father was that, being an "official" atelier, attendance was free. But whatever the circumstances which occasioned this choice it could not, in the event, have proved more fortunate. Guadet's son Paul was a fellow student, and it so happened that a close bond of friendship sprang up between them and four other students - Lebret, Degeorges, Tzakiri and Turban - who formed a group called "Le Club des 7" which used to meet regularly at Julien Guadet's house. Of these seven, only Henri Turban is still alive, but at the age of eighty-one he still retains vivid recollections of the impression made by Auguste and Gustave Perret upon their fellow students. They did not get on well with the other students in the atelier', he recalled, 'since they would not submit to the established practice whereby newcomers are supposed to spend their time "slaving" for their seniors. Yet they were not subjected to the customary ragging, partly because their maturity and knowledge of construction entitled them to a certain respect, but mainly because they were seldom there. This was to some extent due to their distaste for the system, but they probably had little free time, since their father kept them fully employed preparing drawings for him'. Henri

Turban never remembers them submitting their projects for cirticism in the atelier, and they must, he presumes, have discussed them with Guadet at his private house."

"Contribution of Auguste Perret, the Student". Concrete pages 159 et 160.

(6) Peter Collins, "L'architecture de Perret" dans le catalogue du CNAM pour l'exposition "A. et G. Perret - architectes français (1874-1954) - (1876-1952), Paris, CNAM, 1976.

(7) Waldemar George, prologue au livre de M. Zahar "D'une doctrine d'architecture : Auguste Perret", Paris, Vincent Fréal et Cie, 1959.

(8) Marcel Zahar, "D'une doctrine d'architecture : Auguste Perret", Paris, Vincent, Fréal et Cie, 1959.

(9) Magheritta G. Sarfati - "Perret" dans l'Architecture d'Aujourd'hui, n° spécial d'octobre 1932.

(10) Wilhelm Worringer - "L'art gothique", traduit de l'allemand par D. Decourdemanche, Paris, N.R.F. - Gallimard 1967, p. 196.

(11) Ibidem page 196.

(12) Ibid page 21.

(13) E. Panofsky : "Architecture gothique et pensée scolastique, Paris, éditions de Minuit,1967, p. 108, note 31.

(14) Ibid p. 108, note 31.

(15) Ibid p. 113, note 43.

(16) E. Panofsky, "La Renaissance et les Renaissances", dans "La Renaissance et ses signes avant courriers dans l'art d'Occident", Paris, Flammarion, 1976, p. 65.

(17) Ibid p. 65.

(18) John Summerson "le langage de l'architecture classique", traduction par Béatrice et Jean-Claude Bonne. Paris, l'Equerre, 1981, p. 7.

(19) Ibid page 8.

(20) Ibid page 9.

(21) Julien Guadet "Eléments et théorie de l'architecture", Paris, tome 1 (principes généraux), page 83.

(22) Peter Collins, "Concrete", op. cit. page 220.

(23) Faisant allusion à sa théorie relative à l'inéluctabilité de l'invention d'une architecture "vraie" du béton armé, dès lors qu'en 1892 François Hennebique eut breveté son système de charpente, Peter Collins mentionne le contact avec les idées de Guadet comme une des conditions essentielles qui permirent à Perret de devenir l'inventeur d'une nouvelle architecture "qu'il lui fut échu le privilège d'être l'auteur d'une telle invention relevait de l'accident de sa date de naissance plutôt que de toute autre circonstance. Il parvint à sa maturité en même temps que celle de la construction en béton armé. Il était, en fait, plus ou moins inévitable que la nouvelle architecture du béton armé manifestât les premiers signes de son épanouissement pendant le 1er quart du vingtième siècle. Néanmoins, que ce fût Auguste Perret, plutôt qu'un autre architecte, qui se distinguât ainsi avait deux autres causes principales. La première était le fait d'être le fils d'un entrepreneur en bâtiment qui l'astreignait à un apprentissage et l'obligeait à se familiariser avec les procédés de la construction. La seconde était ses relations étroites avec Julien Guadet, qui était d'abord professeur d'atelier à l'Ecole des Beaux-Arts, et qui devint par la suite le plus grand théoricien de l'architecture de son époque".

Peter Collins - "L'architecture de Perret" dans le catalogue du CNAM pour l'exposition "A. et G. Perret" op. cit. page 23.

(24) Peter Collins "l'architecture de Perret" op. cit. p. 23 et 24.
En dehors du fait qu'il représentait une synthèse entre les deux rationalismes du XIXème, le cours de Guadet a pour Collins deux autres qualités essentielles :
1/ Il traite presqu'exclusivement de l'architecture française et principalement de construction parisienne ce qui permettait aux étudiants d'aller approfondir la pensée du maître par l'examen du bâtiment sur place.
2/ Il représentait "la première attaque contre l'emprise archéologique à laquelle l'histoire était alors soumise" en développant une méthode proche de l'anatomie comparée qui consistait à juxtaposer des bâtiments remplissant les mêmes besoins fonctionnels au delà de tout critère stylistique.

(25) Julien Guadet, "Eléments et théorie de l'architecture", les églises voûtées, tome III, p. 351 à 354.

(26) Ibid, "principes généraux", tome I, p. 82.

(27) Ibid, p. 81.

(28) Ibid, p. 82.

(29) Ibid, "principes directeurs", tome I, p. 114.

(30) Ibid, pages 114 et 115.

(31) Guadet, op. cit. tome 1, préface p. 9 et 10.

(32) Ibidem page 10.

(33) Ibid, page 10.

(34) Ibid, page 10.

(35) Ibid, page 10.

(36) Notice de présentation du recueil publié à la fin du "traité", tome n° 2, page 100.
"Une chose qui importe extrêmement aux Architectes, aux Ingénieurs civils et militaires, aux Elèves de l'Ecole Polytechnique destinés à le devenir, aux Peintres d'histoire et de paysage ; aux Sculpteurs, aux Dessinateurs, aux Décorateurs de théâtre, en un mot à tous ceux qui doivent construire ou représenter des édifices et des monuments, c'est d'étudier et de connaître tout ce qu'on a fait de plus intéressant en architecture dans tous les pays et dans tous les siècles".

(37) Ibidem pages 101 et 102.

(38) Cf. L'article de Jean-Pierre Epron, Expert et l'Ecole dans le catalogue de l'exposition "Roger Expert", I.F.A. 1983, page 62.

(39) Anatole De Baudot, "L'architecture, le Passé, le Présent", Paris, Renouard, 1916, page 12.

(40) Ibid, p. 209.

(41) Ibid. p. 51.

(42) Ibid, p. 209.

(43) Ibid. p. 51.

(44) Ibid. p. 6 "J'espère mettre ici en pleine lumière la puissance de la doctrine rationaliste dont Viollet-le-Duc a démontré l'application constante dans l'Antiquité et le Moyen-Age".

(45) E. Viollet-le-Duc, "Entretiens sur l'architecture", Bruxelles, P. Mardaga, 1977, p. 5 et 6.

(46) Ibidem, p. 6.

(47) Ibid. p. 6 "C'est dans ce sens que j'entends écrire sur l'architecture en cherchant la raison de toute forme, car toute forme a sa raison, en indiquant les origines des principes divers et leurs conséquences logiques, en analysant les productions les plus complètes de ces principes et les montrant ainsi avec leurs qualités et leurs défauts..."
"Je n'ai pas pris la plume pour faire prévaloir un système ou refuter des théories... J'entrevois un autre but : la connaissance du vrai, le développement des principes immuables de notre art appliqués diversement par des civilisations différentes entre elles".

(48) Viollet-le-Duc, 1er entretien, op. cit. tome 1, p. 32.

(49) Ibidem p. 32.

(50) Ibid p. 6

(51) John Summerson, "Viollet-le-Duc et le point de vue rationnel" (1947) publié dans le livre de Geert Bekaert . A la recherche de Viollet-le-Duc". Bruxelles, Mardaga.
"Le thème principal de son oeuvre complète est que l'architecture se sert de la raison. Le goût au sens propre n'est qu'un raisonnement inconscient. Pour l'artiste, ce raisonnement inconscient ne suffit pas. Il doit analyser ce qu'il lui plait. Il doit être conscient du procès logique qui est derrière le résultat couronné de succès. Dans ces conditions, l'éducation de l'architecte doit se faire en deux phases. D'abord il doit apprendre à analyser les chefs d'oeuvre du passé, puis, en se servant des conditions et utilisant les matériaux dictés par son époque, il doit faire sa propre synthèse. Voilà l'idée de base de la théorie de Viollet-le-Duc. Comme vous pouvez l'observer, celà ne touche en rien à l'architecture gothique, ni classique, ni à toute autre architecture. Quoique cette théorie dicte que l'architecture du présent doit dériver de l'architecture du passé elle n'accorde aucune importance à résusciter le passé. L'architecte moderne - comme dit Viollet-le-Duc - doit analyser les chefs d'oeuvre du passé en les réduisant à une argumentation, puis appliquer l'argument à ses propres problèmes. Ce qui s'écarte foncièrement des croyances gothiques adoptées avec enthousiasme

par les contemporains anglais de Viollet-le-Duc, tels que Pugin, Butterfield, Gilbert Scott, Street et Pearson", page 103.

(52) Viollet-le-Duc, op. cit. 12e Entretien, tome 2, p. 56.

(53) Ibid, 3e entretien, tome 1, page 76.

(54) Ibid, 9e entretien, tome 1, page 433.

(55) Ibid, 3e entretien, tome 1, page 78.

(56) Ibid. p. 78.

(57) Ibid. 6e entretien, tome 1, page 212.

(58) Ibid. p. 80.

(59) Ibid, p. 81 et 82.

(60) Ibid, p. 82.

(61) Ibid, 6e entretien, tome 1, p. 212.

(62) Ibid, 7e entretien, tome 1, p. 304.

(63) Ibid, 9e entretien, tome 1, p. 429. Nous remarquerons qu'ici encore on trouve chez Viollet-le-Duc l'origine des analyses de Le Corbusier relative au Parthenon. Voir à ce propos J. Abram : "Modernité, Post-modernité, Nancy 1981, pages 47 à 55.

(64) Ibid, 2e entretien, tome 1, p. 50.

(65) Ibid, p. 50.

(66) Ibid, p. 49.

(67) Ibid, 1er entretien, tome 2, p. 56.

(68) Ibid, p. 67.

(69) Pol Abraham. "Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval", Paris, Vincent, Fréal et Cie, 1934, p. 26.

(70) Ibid, p. 83.

(71) Ibid, p. 84.

(72) Ibid, p. 115.

(73) Ibid, p. 102.

(74) E. Panofsky. "Architecture gothique et pensée scolastique", Paris, Les Editions de Minuit - 1967, p. 112.

(75) Ibid, p. 112 et 113.

(76) Guadet - Eléments et théorie de l'architecture, op. cité, tome 1, page 85.

(77) Ibid, p. 85.

(78) Ibid, p. 86.

(79) Ibid, p. 86.

(80) Ibid, p. 108.

(81) Ibid, p. 110.

(82) Ibid, p. 108.

(83) Ibid, p. 110.

(84) Ibid, p. 112.

(85) Ibid, p. 112.

(86) Ibid, p. 99.

(87) Ibid, p. 112.

(88) Ibid, p. 337.

(89) Ibid, p. 338.

(90) Ibid, p. 339.

(91) Ibid, p. 340.

(92) Ibid, p. 341.

(93) Ibid, p. 341.

(94) Ibid, p. 343.

(95) Ibid, p. 344.

(96) Ibid, p. 345.

(97) Ibid. p. 340.

III - ARCHITECTURE

La structure comme projet

On a beaucoup écrit sur la célèbre polémique entre Van de Velde et les frères Perret à propos de la paternité du Théâtre des Champs Elysées. Il ne nous semble pas utile d'ajouter notre point de vue à ceux, nombreux, déjà exprimés. Cette polémique a cependant pour nous un intérêt majeur : celui d'avoir incité les frères Perret à prendre la plume pour se défendre contre les accusations de Van de Velde et, ce faisant, à exposer leur revendication du projet : Au centre de leur argumentation, se place la fameuse question de la structure. Dans la lettre qu'ils écrivent le 8 octobre 1913 à Pascal Fortuny en réponse à l'article publié par ce dernier dans le n° 6 des "Cahiers de l'Art Moderne" du 15 septembre 1913, Auguste et Gustave Perret s'étonnent que la vérité sur cette affaire n'ait pas éclaté d'elle même : "Comment vous, vous même, n'avez vous pas vu la vérité de ce que vous écriviez et présentiez ? Car elle y est la vérité dans votre n° 6. Il suffit, pour la faire surgir de désenchevêtrer la thèse que vous qualifiez de "si enchevêtrée". En effet, les allégations de votre n° 6 s'appuient sur des faits qui les infirment : vous nous attribuez (il serait vraiment difficile qu'il en fut autrement) le parti des quatre groupes de deux points ou pylônes dans la salle. Eh bien, mais c'est fini, c'est jugé, tout le théâtre est là" (1).

Les frères Perret développent ensuite une argumentation remarquable qui montre que dès 1913, la théorie de la structure est pour eux d'une conception très claire, une doctrine achevée "Examinez le croquis d'ossature ci-joint (A), composé par nous dès notre arrivé dans l'affaire (c'est reconnu). Vous vous apercevrez que c'est de ces quatre groupes de deux points symétriques posant sur deux grandes poutres et soutenant deux ponts que découle l'architecture de tout l'édifice. Quatre pylônes, quatre escaliers, quatre entrées, l'ensemble surmonté d'une coupole ou couronne en quatre parties. C'est de ces quatre pylones que vient tout l'aspect de la salle actuelle, c'est ce parti qui exige la disposition des balcons telle qu'elle a été exécutée: ne faut-il pas que ces balcons portent sur l'ensemble des quatre groupes de points ? Pourquoi ne pas se servir de ceux qui sont du côté de la scène ?

Passons à l'ensemble de notre plan : à ces quatre groupes de deux points est liée toute la composition ; c'est sur eux que s'alignent tous les poteaux de la construction, poteaux qui constituent l'ordonnance architectonique du théâtre ; ils aboutissent

en façade aux deux pylônes de notre grand portique. Nous retrouvons le même grand portique en façade latérale, et ainsi, tout s'aligne, se tient, ne fait qu'un" (2).

Jugeant les plans qui leur ont été remis lors de leur entrée dans l'affaire "parfaitement décousus et inconstructibles", les frères Perret proposent une solution générale nouvelle exprimant le mode de construction : "cette solution, très dissemblable, c'est notre ossature" (3). Et c'est dans les divergences sur l'aspect à donner à la salle après la mise au point de la structure que se manifeste avec force la doctrine des Perret. Ils ne peuvent accepter la dissimulation architecturale de l'ossature : "il semble qu'on ait voulu ignorer cette ossature, la cacher ; vous voyez de-ci, de-là, principalement du côté de la scène, des masses de maçonnerie, de staff, que sais-je ? englober, embarbouiller nos points, comme pour rappeler, pour réaffirmer un parti préconçu. C'est alors que nous avons dit à M. Gabriel Thomas : "Attention ! nous sommes en train de vous construire un théâtre en béton armé, et on va vous en faire un autre, tout autour en camelote. Vous allez dépenser pour faire ce deuxième théâtre, beaucoup plus que les économies réalisées par notre solution, car le béton armé est un mode de construction économique, mais la véritable, l'importante économie, dans notre cas comme dans tous les cas, réside tout entière dans la solution rationnelle et simple du problème posé" (4).

Dans le plan définitif les deux frères débarassent le théâtre de toute la décoration inutile qui masquait la structure : "Tous les points concordent... toute la construction, toute l'ossature est apparente" (5). "Dans la salle, les quatre groupes de deux points sont affirmés, les balcons les relient tous les quatre...". Ce nouveau parti entraîne la création des fauteuils de corbeil en prolongement des loges considérablement diminuées... Cette nouvelle conception résultant du parti général conduit à la suppression des loggias et permet de réduire la distance trop grande qui séparait les spectateurs de la scène ; il en résulte une composition très claire : "Nous avons maintenant quatre pylônes qui ouvrent quatre accès devant quatre escaliers" (6). Toute l'ambiance de la salle provient de la mise en valeur de l'ossature, de même pour l'expression des façades...

"Nous avons toujours notre calque d'ossature posé sur le plan d'exécution, et nous voyons que tous les poteaux principaux concordent, que ces poteaux constituent toute l'ordonnance, tant intérieure, qu'extérieure. A l'intérieur, ce sont les poutres reliant ces poteaux qui forment toute la décoration des plafonds,

ces poutres accusent encore plus nettement la construction et la grande simplicité du parti. A l'extérieur, ce sont les poteaux alignés sur les quatre groupes de deux points qui constituent les pylônes du grand portique de la façade principale : mêmes pylônes, même portique en façade latérale. Les quatre lanterneaux de ventilation de la salle accusent l'intersection de ces deux alignements ; de plus, ils couronnent à l'extérieur les pylônes de la salle. Encore une fois tout cela se tient, ne fait qu'un et résulte du parti affirmé d'un bout à l'autre des quatre groupes de deux points dans la salle ; le voilà, l'esprit architectural et constructif... il est signé Perret" (7).

Le "calque d'ossature posé sur le plan d'exécution" c'est la vérification incessante de la coïncidence de la structure et de l'apparence chère aux deux grands théoriciens du XIXème siècle, Viollet-le-Duc et Guadet et comme le concluent les frère Perret "Toute l'architecture du Théâtre des Champs Elysées est directement issue de la carcasse en béton armé avec son ordonnance de points" (8).

Quelle que soit la légitimité des revendications de Van de Velde, il est manifeste que dans le cadre de la doctrine des Perret et des théories rationalistes qui la soutendent, le théâtre comme structure ordonnancée ne peut être que leur oeuvre et pour eux toute l'architecture, tout le travail du projet en dérivent. Ceci apparaît à l'intérieur même de la continuité de leur oeuvre puisque pour eux la véritable novation architecturale ne consiste pas à inventer de nouveaux modèles, modifiant le caractère de l'édifice dans sa tradition historique, mais à renouveler le "type" par une pensée nouvelle de la structure. C'est cette attitude caractéristique que nous avons nommée l'attitude typologique.

Nous noterons, avant d'expliciter cette attitude particulière face au projet, qu'un autre principe découvert chez les deux maîtres d'Auguste Perret, est également à l'oeuvre dans la description de la conception architecturale du théâtre. Ce principe apparaît dans la réponse des frères Perret à la critique concernant les piliers ronds et pour laquelle ils invoquent la logique constructive : "Ignorant les ressources multiples qu'offre le béton armé, vous jugez sans bienveillance nos piliers ronds. Nous nous bornerons à vous faire remarquer que c'est là la section idéale d'une pièce chargée debout. On en voit dans les usines d'Amérique comme chez nous. On emploie pour leur exécution un coffrage circulaire qui sert à chaque étage, ou un procédé de cintrage avec de la tôle. Nous nous sommes arrêtés à ce parti parce

qu'il différencie les pièces chargées debout des nervures... qui elles travaillent surtout à la flexion". Les nervures dont il s'agit sont celles sur lesquelles s'accrochent les balcons. Ainsi pour marquer la différence entre deux pièces qui ne jouent pas le même rôle constructif les deux architectes adoptent des formes différentes : c'est le principe de mise en représentation de la construction rencontré chez Viollet-le-Duc et Guadet. Nous verrons que c'est l'attachement à ce principe qui explique mieux que toute autre raison le recours de Perret au vocabulaire architectural classique. Considéré sous cette lumière, le Musée des Travaux Publics, loin d'être l'oeuvre "décadente" qu'y ont souvent vu les historiens, est peut être l'oeuvre la plus achevée de Perret, son véritable testament architectural. Mais avant d'envisager le problème de l'équilibre entre les règles de composition de la structure et le vocabulaire néoclassique chez Perret, il nous faut définir ce que nous entendons par "attitude typologique".

Caractère et tradition

Le classicisme structurel moderne d'Auguste Perret se fonde sur une authentique philosophie de l'architecture et de la construction qui articule autour de principes intellectuels très abstraits, tous les éléments du projet architectural, qui s'imbriquent les uns dans les autres en une synthèse très forte : c'est cette unité profonde de l'oeuvre et de la doctrine qui explique, à notre sens, l'attitude typologique d'Auguste Perret face aux différents programmes : cette attitude intègre la notion de caractère issue de la tradition des Beaux-Arts : Guadet a fort bien théorisé cette notion.

C'est dans le chapitre qu'il consacre aux règles de la composition et, significativement dans le passage où il définit la symétrie, règle fondamentale de la composition classique, que Guadet aborde la question du caractère. La symétrie est pour lui une régularité intelligente, de ce qui doit se voir d'un seul coup d'oeil.

"La symétrie est incontestablement une beauté, et il est rare que la composition monumentale puisse y renoncer sans détriment" (9). Mais ce serait une erreur d'employer la symétrie de façon systématique car elle peut parfaitement s'accompagner d'une certaine diversité, comme par exemple à l'hôtel de ville de Paris où chacune des façades est symétrique, mais où la façade sur le quai ne répète aucunement celle de la rue de Rivoli :

"Celà n'enlève rien à la symétrie, non plus que la différence entre la façade principale et la façade postérieure. Au contraire, c'est là de la variété, par conséquent une beauté de plus" (10). Le chateau de Versailles est bien entendu symétrique, mais jamais au delà de la portée d'un seul coup d'oeil et il en est ainsi de bien d'autres monuments.

Guadet en vient alors à discuter l'opposition habituelle entre symétrie et pittoresque :
"J'adore le pittoresque, et bien certainement pour l'étranger qui arrive dans une ville, le pittoresque est ce qui saisit le plus. Mais on ne compose pas le pittoresque, il se compose à lui tout seul par l'oeuvre du plus grand des artistes, le temps.." (11). L'exemple le plus typique en est le Palais de Justice de Paris, tenu avec raison pour l'un des éléments les plus pittoresques de la capitale, avec son palais de Saint-Louis, sa Tour de l'Horloge, sa salle des pas-perdus, la Sainte Chapelle au milieu de ses constructions plus récentes. Mais ce Palais de Justice est le résultat de sept siècles qui "y ont travaillé et mis leur empreinte..." (12).

"On compose - quand on est artiste de génie - la place de la Concorde ; on ne compose ni la place Saint-Marc de Venise, ni la place de la Signorie de Florence, ni celle de Sienne, ni le capitole de Rome" (13).

Le plus sûr moyen d'atteindre au pittoresque est de n'en pas chercher : "vous voulez du pittoresque ? N'en cherchez pas - ce n'est qu'ainsi que peut être vous en aurez. Les siècles derniers ayant à complèter les grands édifices du passé, ne se croyaient pas rivés à un style disparu ; on continuait le Palais de Justice sans faire pour celà du XIIIe siècle - et le Palais de Justice est pittoresque..." (14). Ce qui tue le pittoresque, c'est encore "l'anachronisme archéologique". Et Guadet questionne alors la notion et la renvoie à celle de caractère dans une problématique tout à la fois rationaliste et classique :
"Mais qu'est-ce donc en somme que le pittoresque ? La variété. Et n'est-il pas une variété qui dépend de nous, architectes, que nous pouvons et partant que nous devons assurer ?

Cette variété légitime, ce n'est pas autre chose que le caractère, identité entre l'impression architecturale et l'impression morale du programme.

Sans doute il y a une beauté intrinsèque de l'architecture ; et nous admirons des vestiges superbes de monuments dont la

destination nous est d'ailleurs inconnue. Mais la beauté n'est pas une qualité banale, et sa recherche n'a pas le droit de faire abstraction du caractère. Les formes magnifiques d'un palais appliquées à une prison seraient ridicules ; appliquées à une école, à une construction industrielle, elles seront encore déplacées.

Le caractère des édifices est donc la condition de leur diversité, et préserve une ville ou une époque de la monotonie des constructions. L'architecte doit au besoin faire oeuvre d'abnégation et résister lui aussi à la tentation" (15).

La recherche du caractère remarque Guadet est une conception relativement récente car même si l'antiquité grecque offre des édifices nettement caractérisés elle n'hésite pas à placer des éléments analogues dans des monuments aussi différents que le Parthenon, temple de la divinité athénienne et les propylées, porche militaire de la citadelle. Au Moyen Age, puis à la Renaissance et dans les périodes qui suivent le caractère s'écrit davantage dans les édifices, ce qui semble correspondre à une complexification de la civilisation elle même : "ne nous en plaignons pas, s'exclame Guadet, car la variété du caractère dans nos édifices est une cause d'attrait, et une richesse de plus de la langue que nous parlons" (16).

Le respect du caractère d'un édifice suppose une attitude particulière face à la tradition architecturale : "Je sais qu'à parler de tradition on passe pour un arriéré : c'est une tendance actuelle de dédaigner la tradition. Eh bien, celà revient à tenir pour digne de mépris les longs efforts continués à travers les siècles par les générations laborieuses qui nous ont précédé...".

"Savez vous bien ce qui est très fort, et très original ? C'est de faire très bien ce que d'autres ont fait simplement bien. Les plus belles époques d'art sont celles où la tradition était la plus respectée, où le progrès était le perfectionnement continu, l'évolution et non la révolution. Il n'y a pas, il n'y a jamais eu de génération spontanée en art : entre le Parthénon et les temples qui l'on précédé, il n'y a que des nuances...

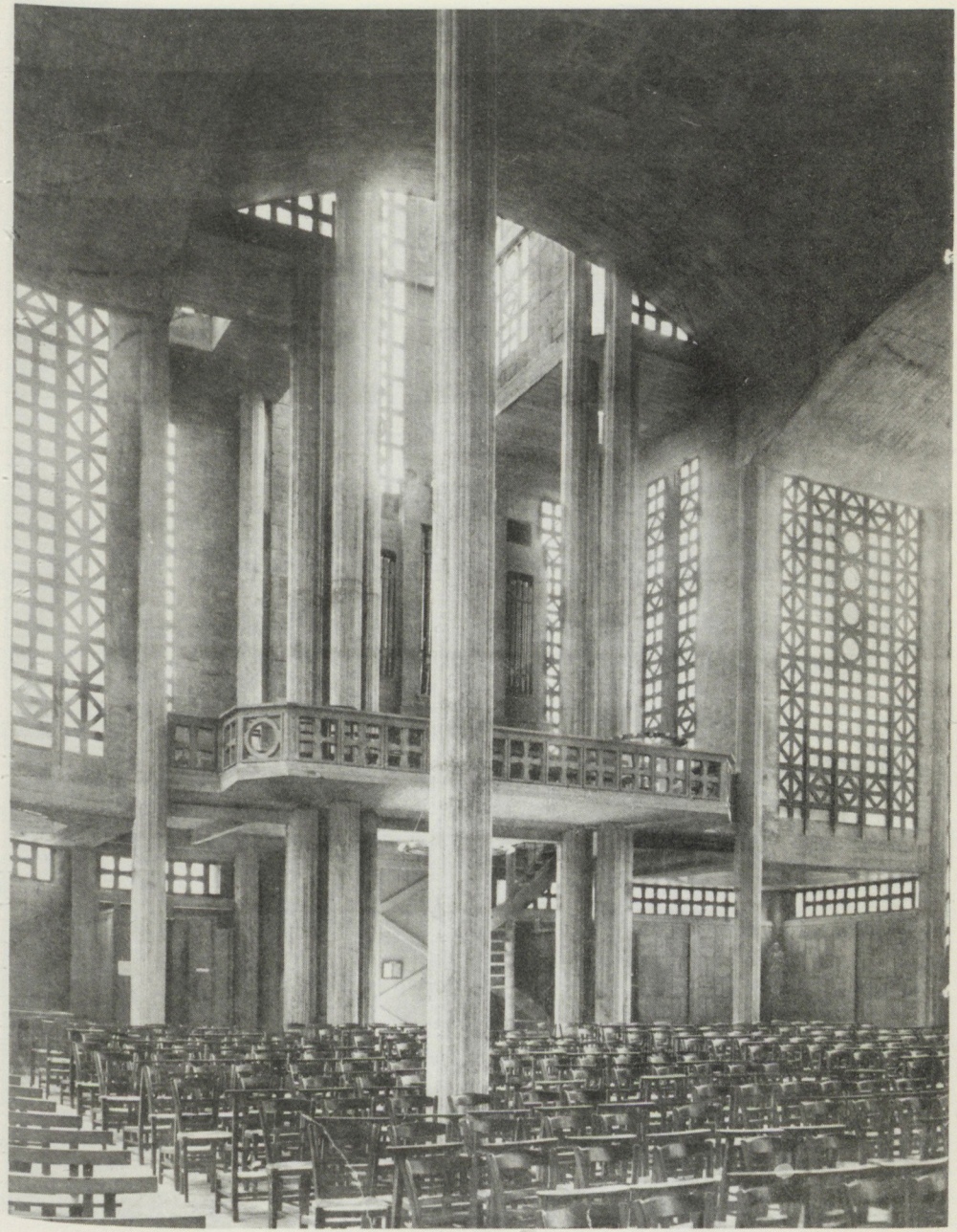
La traidition est un patrimoine paternel : à le dissiper sans prudence, on risque de se trouver errant à l'aventure : au moins faudrait-il avoir su s'assurer un autre abri" (17).

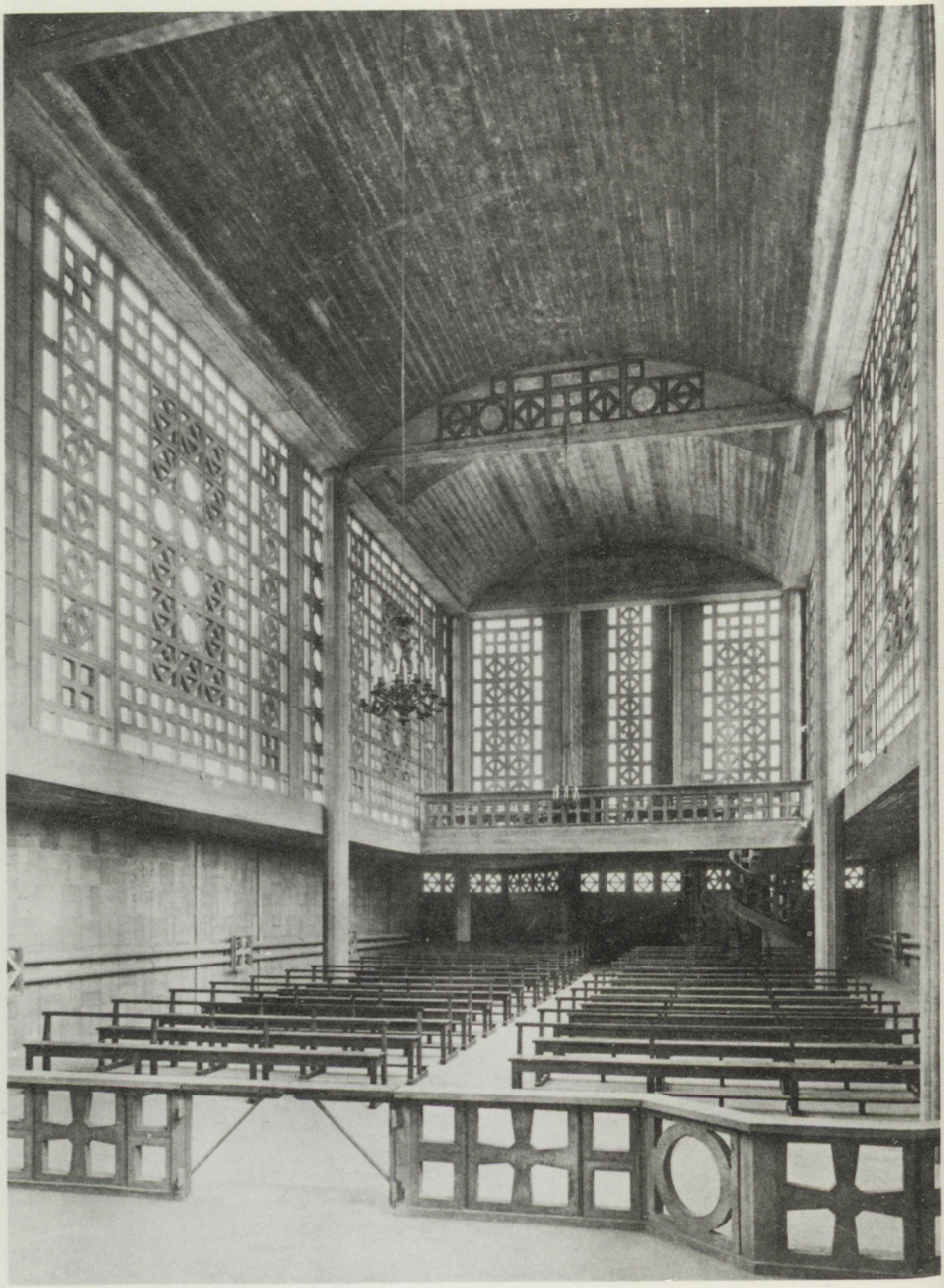
Une attitude typologique

L'attitude typologique de Perret implique simultanément le respect de la tradition et la recherche du caractère. Pour lui, l'architecte doit faire preuve de cette abnégation dont parle Guadet et viser au "banal" en créant des oeuvres "qui sembleraient avoir toujours existé". Il ne s'agit ni "d'étonner", ni "d'émouvoir", mais de produire un édifice "bien adapté" qui "devra montrer au premier regard à quoi il est destiné".

C'est cette recherche du caractère qui conduit Perret à une certaine réserve dans la réponse à un programme donné. Il ne tente pas de renouveler l'espace architectural en lui même, mais d'en actualiser l'interprétation. C'est ce qui apparaît clairement au Raincy. Frantz Jourdain ne s'y est pas trompé "le gothique a produit, spécialement en France, une si magnifique floraison de chefs d'oeuvre qu'il est difficile d'échapper à son emprise quand on est contraint d'exécuter un sujet traditionnel. De quelle manière concevoir une chapelle, une église, une cathédrale, qui presque automatiquement ne soient pas respectueuses des formes ancestrales d'un style dont l'ensemble et les moindres détails ainsi que le décor, ont concrétisé le mysticisme et la candeur de l'âme chrétienne ?
Est-il facile de chasser le souvenir ensorceleur de la Sainte Chapelle de Chartes, de Reims, du Mont Saint-Michel et de Strasbourg ?... Comment répudier un art auquel l'Humanité doit tant d'émotions et de ferventes admirations ?. Ce cas de conscience est tellement délicat, tellement décourageant, que reconnaissons-le, les tentatives novatrices n'avaient pas apporté de résultats bien heureux, les tentatives les plus louables n'ayant guère abouti qu'à des déceptions. Plus heureux que ses devanciers, M. Perret a pu réussir et rompre le charme qui nous enchaînait au Moyen-Age. L'église du Raincy n'est ni un garde-meubles, ni une salle de réunion publique, ni un laboratoire, ni une usine. Elle reste le temple de celui qui a dit : Aimez vous les uns les autres. Son intérieur est recueilli, grave, tendre, consolant et accueillant pour ceux qui cherchent le réconfort et l'espérance. Cet édifice n'est pas une redite, ni une pédante leçon d'école ; il renoue la tradition avec laquelle avaient rompu le XVIIe et le XVIIIe..." (18).

pl. 3 A. et G. Perret - Eglise du Raincy - 1922/1923





L'église du Raincy a en effet le caractère d'une église gothique, mais elle n'en est pas, comme la souligne Frantz Jourdain, une redite. Rien sur le plan constructif n'y évoque l'architecture médiévale et Le Corbusier a raison de parler à propos de la nef de la "coupe d'un vaisseau industriel..." Et ceci n'est pas simplement le résultat de l'emploi du béton armé, il suffit de comparer les solutions de Perret à celle d'Anatole de Baudot pour Saint-Jean l'évangéliste, pour comprendre que l'église du Raincy est en réalité une réinterprétation architecturale du "type" de l'église gothique et qu'elle n'en fait jamais un modèle. Perret reste d'ailleurs au Raincy entièrement fidèle à son classicisme. S'il laisse dominer largement les verticales, qu'il ne recoupe que par quelques chaînages, il dégage au nom du structurisme les colonnes latérales vers l'intérieur "Si nous avions noyé les poteaux dans la clôture, nous dit Perret, nous aurions certainement éprouvé par la suite le besoin de réaffirmer ces poteaux par quelque ornement, nous avons préféré l'affirmer en les montrant tout entiers. C'est l'élément de la construction qui fait ornement" (19).

Cette affirmation de la structure a pour effet d'accuser le système de construction des nefs latérales, qui apparaissent comme deux portiques clairement identifiables. Cet effet est d'autant plus fort que les portiques sont couverts d'un système de voûtes surbaissées, qui se contrebutent l'une l'autre comme aux docks de Casablanca, et qui accentue leur latéralité.

On peut remarquer que le "type" du Raincy correspond, à la lettre, à l'idéal de réévaluation de la "tradition" défini par Perret, qui suppose la prise en compte des matériaux nouveaux et le respect des conditions permanentes : Le meilleur exemple en est sans doute la reprise de la thématique du vitrail gothique au moyen des claustras en mortier de ciment, dont les éléments ont été préfabriqués sur place. Toute la nef est baignée de lumière, ce qui a valu à l'église le surnom justifié de Sainte Chapelle du béton armé : "connaissant parfaitement les sytèmes de contruction ainsi que les conditions permanentes auxquelles elles doivent satisfaire, profondément pénétré des conditions passgères, c'est-à-dire du programme, de la destination, de la fonction, l'architecte par le moyen d'une chimie où la science et l'intuition se combinent dans des proportions que l'on ne saurait déterminer, devra créer un vaisseau, une nef, un portique, capables de contenir d'un seul coup les services demandés, création unique, typique. S'il est bien adapté, cet édifice devra montrer au premier regard à quoi il est destiné : c'est de que nous appelons le caractère : Si le caractère

pl. 4 A. et G. Perret - Eglise de Montmagny - 1925/1926

est obtenu à l'aide d'un minimum de moyens matériels, l'édifice aura du style" (20).

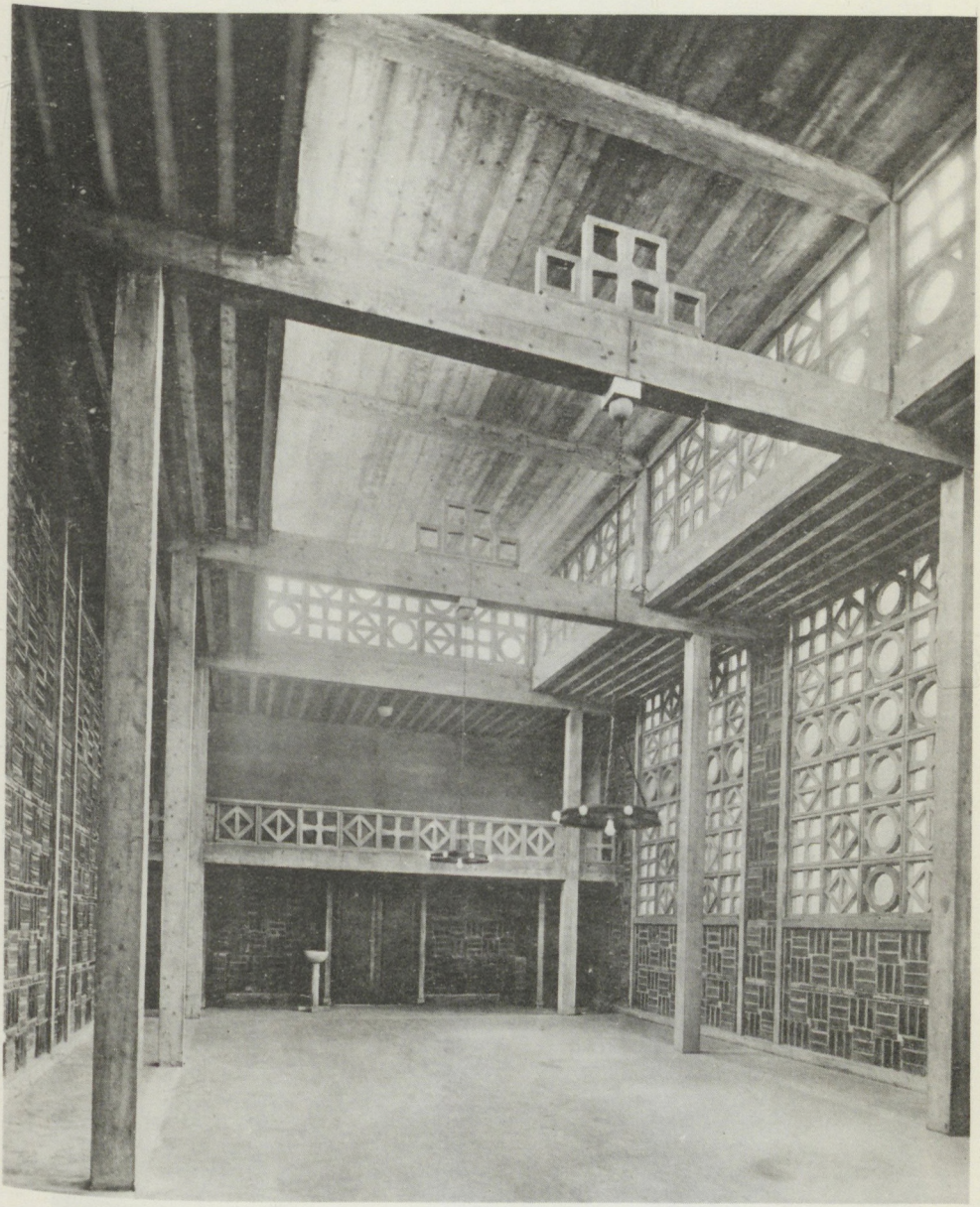
Une fois défini le type du Raincy qui intègre en une synthèse remarquable l'espace architectural légué par la tradition et la nouvelle structure constructive, tous les autres églises de Perret dériveront par une série de transformations parfaitement analysables, de ce type originel.

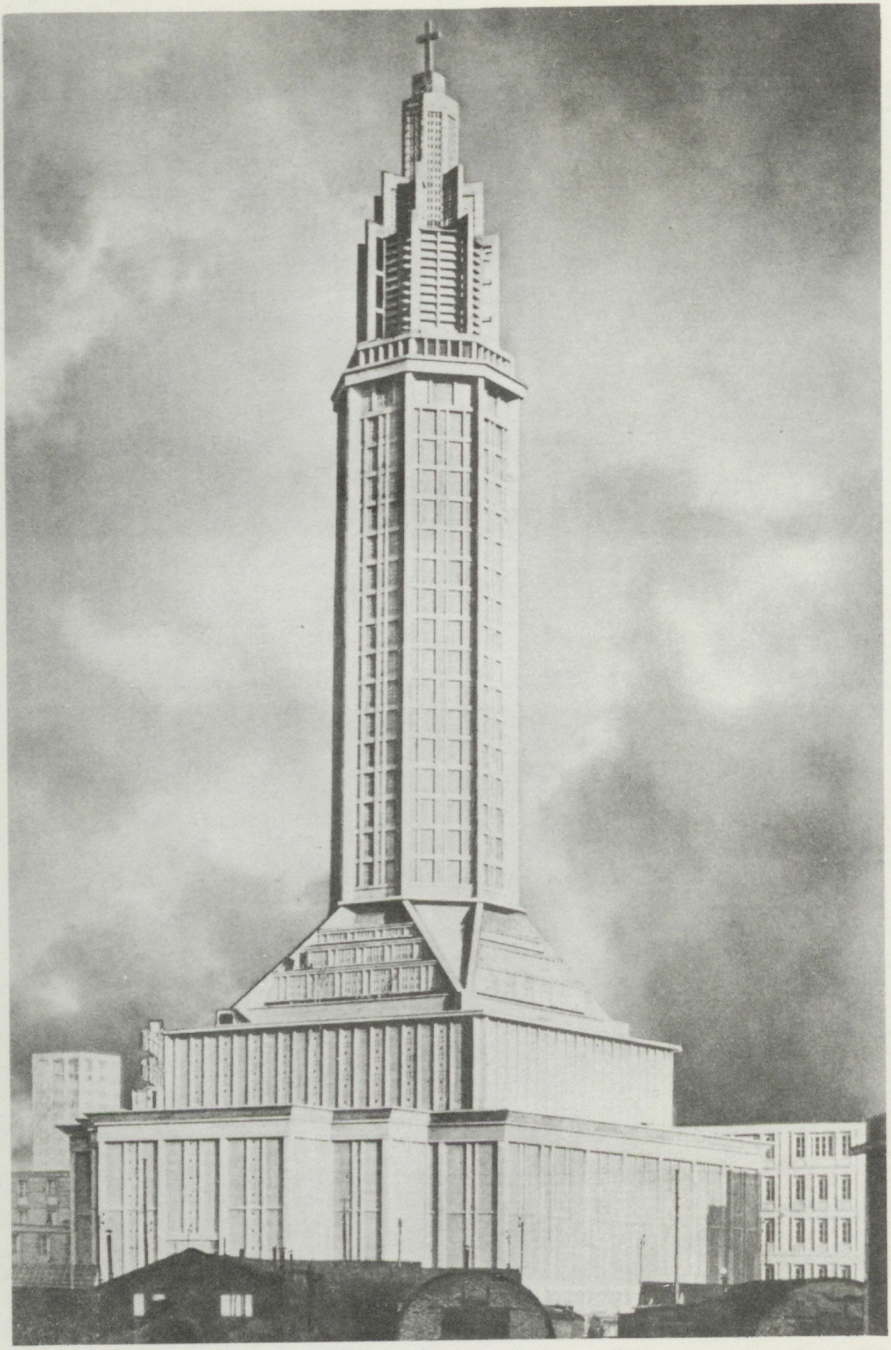
- L'église de Montmagny, construite en 1925, reprend la même thématique et les mêmes procédés de construction, (en partie, il est vrai, pour des raisons d'économie). L'église est toutefois de dimensions plus modestes qu'au Raincy (35 m x 12,10 m contre 53 m x 19 m) et n'a qu'une seule nef. On y retrouve les mêmes éléments de claustras, mais agencés différemment.

- La chapelle d'Arcueil, construite en 1927, appartient incontestablement à la même famille d'édifices. Cette fois la voûte surbaissée est remplacée par un plafond plat et l'architecture évoque par sa forme et par son équilibre le palais de bois d'autant plus que Perret a su jouer de l'esthétique du béton brut de décoffrage qui laisse voir le dessin des fibres et des noeuds du bois. Notons au passage que le classicisme de Perret a d'ailleurs théorisé, d'une façon générale, le rapport entre la construction en bois, le béton armé et le langage classique "C'est à l'aide de moules que l'on fabrique le béton armé. Ces moules jusqu'à présent sont en bois et on les appelle : coffrages. C'est dans le coffrage que l'on place l'armature en acier préparée d'avance et, qu'ensuite, on coule le béton dans lequel se trouve alors incorporée cette armature ... C'est l'emploi des coffrages en bois qui donne au béton armé son aspect de grande charpenterie et le fait ressembler à l'architecture antique - parce que l'architecture antique imitait la construction en bois et que le béton armé se sert du bois - de là cet air de famille dû surtout à l'emploi répété de la ligne droite imposée par le coffrage ; certes, on peut faire des coffrages cintrés, mais ils sont coûteux et n'est-ce pas l'emploi économique de la matière qui détermine le style ?".

Ce sont les mêmes principes que Perret met en oeuvre dans son projet de 1939 pour l'église de Carmaux. Cette fois le classicisme apparaît de façon éclatante. L'intérieur est un simple portique couvert d'un plafond plat auquel se rattachent des bas côtés très surbaissés. Le double système de corniches marque cette fois très nettement l'horizontale. Le projet prenait en compte l'église ancienne, trop exigüe, qui devait être conservée. Pour résoudre la dualité "ancien"/ "nouveau", l'architecte avait prévu une sorte d'écrin rythmé de façon unique et constituant comme un soubassement unifiant les deux églises.

pl. 5 A. et G. Perret - Chapelle d'Arcueil - 1927





- Avec l'église Sainte Jeanne-d'Arc, conçue vers 1925 pour un concours, Perret produit une adaptation de l'église de Raincy à un programme d'envergure sur plan centré. On peut même affirmer que le projet est un compromis entre le type de l'église à nef et celui à plan centré. Il y a un rapport évident entre ce projet et celui réalisé près d'un quart de siècle plus tard pour la ville du Havre. Mais l'église Saint-Joseph n'est plus un compromis. Cette fois, on a affaire à un plan centré, parfaitement régulier sur base carrée.

- L'église Saint-Joseph a été réalisée de 1949 à 1956 (elle a été terminée après la mort d'Auguste Perret). Il s'agissait d'une église paroissiale, votive, dédiée à la mémoire des victimes des bombardements. L'édifice laisse voir une progression des volumes jusqu'au sommet de la tour lanterne (106 m) mais le système des corniches équilibre sans cesse la verticalité de la composition, qui vue du sol reste parfaitement classique. La composition est "transparente" : elle présente une structure clairement lisible où le clocher monumental fait corps avec l'église qui lui sert de base.

- On peut rattacher à ce groupe des églises, la tour signal de Grenoble, réalisée en 1925. Il s'agit d'une tour de 95 m de haut, constituée d'un faisceau de huit poteaux réunis par des anneaux et fondés sur 72 pieux en béton armé. Les têtes de ces pieux sont reliées entre elles par une couronne de 11,40 mètres de diamètre extérieur, 6,20 mètres de diamètre intérieur et 0,80 mètre d'épaisseur. On a comparé, à juste titre, cette tour à une tige de bambou dont les fibres verticales sont reliées par des anneaux.
Deux ascenseurs permettent d'accèder au sommet.

"Types" et "Séries"

Ainsi qu'on vient de le montrer, Perret définit une fois pour toutes un type d'église qui lui est spécifique et qui correspond à une réévaluation d'un modèle fixé par la tradition, sous la nouvelle doctrine du classicisme structurel. Après le Raincy, tous les projets de Perret répondant au même genre de programme, ne seront que des dérivations du type de 1923 et s'inscriront dans la même série typologique : église de Montmagny (1925), projet pour la basilique Sainte Jeanne-D'Arc (1926), chapelle d'Arcueil (1928), chapelle à Châlon-sur-Saône (1929), église Saint-Joseph du Havre (1952).

pl. 6 A. et G. Perret - Eglise Saint-Joseph - Le Havre - 1949/1956

Une fois élaboré, le type architectural permet d'affronter le temps : à des dizaines d'années d'intervalle, Perret peut avoir recours à la même solution architecturale, comme par exemple pour les sheds voûtés de Saclay qui reprennent le modèle inauguré trente années plus tôt aux atelier Marinoni. Fidèle à sa conception de la tradition et croyant à l'existence de "conditions permanentes", Perret applique à l'intérieur de sa propre oeuvre l'idéal de pérénité : "l'édifice doit durer, écrivait-il, il doit créer du passé, le passé qui allonge la vie" (21). Perret ne cherche pas à tout prix à se renouveler, mais tente, dans le cadre de sa doctrine, de perfectionner sa réponse aux problèmes qu'il veut traiter. On peut faire ici, un parallèle avec Guadet pour qui le classicisme était aussi un défi à la durée.

Ainsi le temps n'agit pas dans l'oeuvre de Perret de la même manière que chez la plupart des autres architectes modernes. On ne pourrait, par exemple, dater aussi facilement que chez Le Corbusier une oeuvre des années 1930 et une oeuvre de l'après-guerre par ses seules caractéristiques stylistiques. L'évolution stylistique interne à l'oeuvre de Perret ne se fait pas de manière homogène, indépendamment de la nature des programmes. Elle se fait à l'intérieur de séries typologiques et procède par transformations successives à partir d'un modèle d'origine.

Il existe ainsi chez l'architecte des "lignes de force" qui structurent l'ensemble de l'oeuvre et la scindent en plusieurs séries selon la destination de l'édifice. A chaque série correspond un type architectural qui cristallise la doctrine en une solution originale, spécifique à l'architecte : on peut alors énumérer la série des "bâtiments publics", celle des "immeubles d'habitation", celle des "villas", des "locaux industriels" ou des "églises".

On comprend ici l'origine de l'erreur faite par bon nombre de critiques sur la prétendue distinction de Perret entre l'architectural et le non architectural, l'utilitaire et le démonstratif.

Nous verrons dans les chapitres qui suivent, que l'on peut observer chez chertains disciples de Perret des dérivations à partir des modèles produits par le maître. C'est par exemple le cas de la maison de Montlery de P.E. Lambert qui dérive de la villa à Garches de Perret (1930) ou des immeubles d'habitation de Denis Honegger, rue Robespierre et rue Vaillant Couturier à Paris qui reprennent la thématique de l'immeuble résidentiel proposé par Perret à Alger.

Mais on peut aussi relever chez d'autres disciples l'attitude "typologique" qui consiste à travailler à partir d'un modèle de base par transformations successives. C'est par exemple le cas d'André Le Donné, qui définit pour Forbach un type d'église sur plan rectangulaire, avec une tour lanterne reposant sur quatre colonnes à la manière d'un dais et permettant par l'éclairage latéral en hauteur la mise en valeur de l'autel. Le type architectural est ici une création originale de Le Donné, mais l'attitude "typologique" qui intègre l'espace architectural et la structure constructive en une unité indéfectible est bien celle de Perret. Le type de Forbach engendre chez Le Donné toute une série, avec bien entendu des variations sur le thème: on le retrouve dans l'église de Mulhouse, dans celles de Massy, Strasbourg et Vitry...

Les composantes du classicisme

Dans "le langage de l'architecture classique", John Summerson pour faire ressortir le classicisme de Perret compare les bâtiments de la Marine Nationale du boulevard Victor, avec l'Opéra de Paris de Charles Garnier, qui lui semble être l'édifice le plus représentatif de la tradition entretenue par l'Ecole des Beaux-Arts. Cette comparaison, nous dit Summerson, fait apparaître certains rapports : "le bâtiment de Perret est entièrement en béton armé et dépourvu de tout ornement. Mais il est pensé en termes d'"ordres" - un ordre principal partant du sol et montant à quelque chose qui ressemble à une architrave et à une corniche, et une façon d'ordre secondaire dont l'entablement serait constitué par le couronnement des fenêtres du deuxième étage. Il y a presque autant de "relief" et de variété, de rythme dans ce bâtiment que dans l'Opéra. Simplement, il n'y a ni moulure ni sculpture" (21).

Summerson a parfaitement raison de souligner le classicisme de Perret et sa référence implicite aux ordre antiques. Il me semble cependant que l'on peut aller au delà dans la caractérisation de l'attitude classique de Perret, car tous les projets de cet architecten'ont pas la même réserve vis à vis du décor que celle observée dans le bâtiment de la Marine Nationale. Ce n'est pas le cas par exemple du Musée des Travaux Publics ou de l'Hôtel de Ville du Havre. Il est tout à fait significatif, que dans le cadre des lectures simplistes de l'oeuvre de Perret relevées chez les critiques "modernes", on considère ces deux bâtiments comme les plus décadents. Le Musée des Travaux

Publics est souvent perçu comme l'image même du déclin de Perret, la preuve de sa regression académiste.

Inutile de dire à quel point cette lecture de l'oeuvre nous semble superficielle ; elle révèle le peu de cas que l'on fait, en règle générale, des écrits de Perret, de ses fameux aphorismes répétés, à qui veut les entendre, sans une réelle compréhension. Cette attitude trop fréquente part d'un préjugé "pragmatique" qui sous estime le caractère intellectuel de l'architecture et la capacité des doctrines à véhiculer une authentique pensée architecturale. Les doctrines sont prises la plupart du temps comme un simple "emballage" du travail de l'architecte, juste bon à justifier quelque stratégie professionnelle inavouable, mais en aucun cas on ne les considère comme moment d'élaboration d'une pensée spécifiquement architecturale. Nous reviendrons dans la suite du texte sur l'exigence pour l'histoire de l'architecture de placer la doctrine à la hauteur d'un "objet théorique" réel, digne de questionnement scientifique.

Nous tenterons, pour le moment, de montrer que loin de représenter une "chute académiste" dans l'oeuvre progressiste de Perret, le Musée des Travaux Publics peut être lu comme l'un des meilleurs accomplissements de la doctrine, sa véritable modélisation.

Nous prendrons pour point de départ, la lecture, négative, mais relativement "modérée" que donne de l'édifice l'architecte Marc Emery dans son ouvrage intitulé "un siècle d'architecture moderne 1850-1950" :

"Prévu comme Musée des Travaux Publics, ce bâtiment fut utilisé aux fins les plus diverses, modifié, transformé et maintenu inachevé. Son plan, dessiné pendant un voyage de Perret à l'étranger, ne présente aucune originalité et déçoit même : trois ailes disposées sur les trois côtés du terrain, une grande salle de conférence en demi cercle entourée d'une galerie ouverte sur la place d'Iéna, une cour intérieure sans particularité. L'intérêt du bâtiment apparaît dans le double ordre structural de la construction : un série de colonnes extérieures supportant librement le toit terrasse, entre lesquelles d'autres colonnes portent les deux planchers intérieurs. Les colonnes extérieures, très cannelées, plus étroites à la base qu'au sommet, sont terminées par de faux chapiteaux, simple raccordement du cylindre aux planchers. Leur forme s'inspire de celle des palmiers dont les troncs sont toujours plus étroits à la base qu'au sommet. Les colonnes intérieures, simples cylindres cannelés sans

base ni chapiteau, rythment de magnifiques salles hypostyles, véritable anachronisme, relevant tant par la logique constructive que par la qualité de l'espace, plus de l'archéologie que de l'architecture moderne.

Le seul matériau utilisé ici est le béton toujours entendu avec beaucoup de raffinement sous ses aspects les plus précieux, trop précieux pour la majorité qui considèrera toujours ce bâtiment comme une structure aussi vide que gratuite" (22).

- Double ordre structural, raccordement de la colonne au plancher, raffinement du béton, structure vide... sont en réalité, autant de manifestations de la maturité de la doctrine de Perret, dont le Musée représente ici le manifeste.

Comme on le sait, grâce à Bernard Champigneulle qui a recueilli son témoignage sur l'origine de la forme des colonnes du Musée des Travaux Publics, Auguste Perret a d'abord hésité avant d'oser cette forme.

"Ce qui fait la solidité du béton de ciment armé, disait Perret, c'est outre sa résistance propre, le monolithisme de l'ossature, monolithisme où toutes les pièces sont encastrées les unes dans les autres et c'est pour exprimer cet encastrement que nous avons été conduits à faire nos points d'appuis plus gros en haut qu'en bas, à l'inverse de ce qui se faisait jusqu'à présent pour les colonnes. Nous avons hésité bien longtemps avant d'oser cette forme et c'est, en Egypte, l'aspect d'un groupe de palmiers dont les troncs lisses et nus s'élançaient du sol jusqu'à leurs palmes, à plus de vingt mètres de hauteur en grossissant toujours, qui nous a décidés. Pour passer de la forme cylindrique de la colonne à la forme rectangulaire de la poutre, nous avons interposé un tronc de pyramide à base carrée avec une courbe de raccordement au cylindre - ce n'est pas un chapiteau, c'est un lien, mais ce lien termine la colonne et fait d'elle avec son galbe et sa base, un individu, une personne qu'on ne peut sans mutilation allonger ou raccourcir" (23).

On ne peut mieux exprimer que ne le fait Perret cette préoccupation classique, d'exprimer par l'architecture les lieux de la construction et d'identifier les différentes parties de la structure. Nous retrouvons ici le principe rencontré chez Viollet-le-Duc, mais aussi chez Guadet qui voulait que dans l'ordre dorique grec, chacun des éléments exprime clairement sa place et sa fonction dans le système constructif.

Ceci nous amène à préciser le contenu de l'attitude "classiciste" chez Auguste Perret :

1/ La pensée de la structure est indissociable du langage architectural classique,

2/ la composition de l'édifice prend en compte simultanément trois principes de l'architecture classique :
- la dramatisation du rapport au sol,
- la définition claire d'un système de lieux
- l'identification et la hiérarchisation des parties.

3/ Le classicisme structurel maintient toujours un équilibre entre une syntaxe structuriste et un vocabulaire formel qui échappe à la fonction mais vise la clarté de l'expression.

4/ Cet équilibre est exprimé jusque dans le traitement le plus infime de la qualité de la matière : le béton.

Ce sont ces différents aspects que nous allons aborder maintenant, de façon systématique.

Structure et langage

Lors d'une de ses conférences, publiée en 1931 dans le "Construction Moderne" sous le titre "Architecture, Science, Poésie", Auguste Perret tente de répondre à la question "qu'est-ce que l'architecture ?".

"L'architecture, c'est dit le dictionnaire, l'art de construire les édifices". L'architecture, déduit Perret, est donc d'abord une construction et un édifice mal construit, quelque soit l'effet produit ne saurait avoir selon lui, le statut "d'oeuvre architecturale". Mais la construction, pour importante qu'elle soit, n'est pas à ses yeux une condition suffisante pour que l'on puisse parler d'architecture. C'est dans le précepte de Fénelon qui veut que l'architecte "tourne en ornement toutes parties nécessaires à soutenir un édifice" et qui refuse toute "partie destinée au seul ornement" que Perret voit le fondement de l'architecture, "la condition nécessaire et suffisante" nous dit-il.

"Cette loi est sévère, ajoute Perret, et peu d'édifices même parmi les plus illustres, y résistent complètement. Il y a des époques tout entières qui sont condamnées. Mais cette loi sévère nous est actuellement des plus utiles, parce que la science

nous ayant apporté des moyens de construction puissants, les pires fantaisies sont, hélas ! réalisables" (24).

C'est l'exemple du temple grec qui fournit la meilleure illustration de ce que doit être l'architecture. "Un temple grec, c'est le système de la plate bande, c'est à dire de la poutre posée sur deux points d'appui. Si nous examinons, pièce à pièce, tous les éléments qui le composent, nous voyons qu'il n'y en a pas un seul qui ne soit utile, pas un seul qui ne concoure à la solidité, à la stabilité, à la protection de l'édifice contre les intempéries" (25).

Mais ce n'est là qu'un aspect du problème : "la condition nécessaire -construction- est remplie". Ce que dit ensuite Perret est fondamental pour comprendre son oeuvre, notamment en ce qui concerne le lien indéfectible entre la structure et le langage. Perret se montre ici un merveilleux héritier de la tradition rationaliste, car si le temple grec est logiquement construit, il y a pour lui autre chose :
"Ce que Tristan Derème, parlant du poème, a si bien exprimé en disant : "l'art des poètes, qui doit ignorer les licences, est de parler la langue commune, d'en respecter les mots et les tours, mais d'en user de telle sorte qu'elle se prenne à chanter !" (26).

C'est le Parthénon, "ce que les hommes ont réalisé de plus parfait" qui exprime le mieux le rapport de la poésie à la langue commune.

"Rien, dans tout ce que nous avons produit de plus précis dans la précise mécanique dont nous sommes si fiers, n'est aussi précis que les assemblages de tous les éléments de ce monument dont aucun, cependant, n'est régulier. Car toutes les colonnes sont inclinées, celles d'angle sont plus grosses que les autres, les espaces qui les séparent différents, le socle et l'architrave sont cintrés, tout celà pour corriger les défauts d'optique et atteindre à l'harmonie, c'est le miracle grec". (27)

Ce travail spécifique sur la forme visible est tout aussi important pour l'architecture que la logique constructive, mais il entretient avec celle ci cette homologie théorisée par Guadet et Viollet-le-Duc, qui veut que l'apparence coïncide avec la structure.

Dans un texte antérieur, sur le Musée Moderne, publié en 1929 par la revue "Mouseion", Perret insiste sur le fait que "l'ossature" elle même doit être composée :
"La composition de cette ossature est très importante, car elle est au bâtiment ce que le squelette est à l'animal. De même que le squelette rythmé, équilibré, symétrique de l'animal contient et supporte les organes les plus divers et les plus diversement placés, de même l'ossature de notre édifice devra être composée, rythmée, équilibrée, symétrique même, et elle devra pouvoir contenir les organes les plus divers exigés par le programme" (28).

La structure fait donc elle même, dès le départ l'objet d'un traitement classique visant la symétrie, le rythme et l'équilibre et ceci est d'autant plus impératif que la structure doit être montrée "telle qu'elle" : "C'est là la base même de l'architecture. Si la structure n'est pas digne de rester apparente, l'architecte a mal rempli sa mission" (29).

Les matériaux de revêtement et de remplissage devront compléter l'ossature, mais sans jamais la dissimuler :
"Il faut que se montre une poutre, là où il y a une poutre, et un poteau, là où il y a un poteau. Ces dispositions éviteront bien des surprises désagréables le jour où, par suite de dilatation, retrait, tassement, les parties portantes affirmeront leur présence, l'architecture c'est ce qui fait de belles ruines" (30).

Cette dernière 'affirmation est des plus rationnelle dans la conception de Perret, qui représente une véritable stratégie du projet : celle ci consiste à hiérarchiser les problèmes de façon à traiter l'essentiel avant le secondaire et pour Perret l'essentiel c'est bien sûr la structure constructive. La hiérarchisation de la démarche qui place en premier la "pensée de la structure" correspond à une hiérarchisation du visible et il est parfaitement naturel qu'en référence à l'architecture classique la théorie débouche sur la notion d'abri souverain.

Comme on peut le comprendre, à travers l'explication que donne Perret, du Mobilier National, construit de 1932 à 1934, c'est la pensée de l'ossature qui implique la notion d'abri souverain:
"J'envisageai ce monument comme un musée un lieu de délectation, de conservation et d'étude. Le Mobilier National est composé d'une ossature portante qui constitue l'ordre souverain sous lequel je place un second édifice qui est également une ossature" (31).

La dramatisation du rapport au sol

L'ossature va définir le rapport de l'édifice au sol. Qu'il s'agisse du Mobilier National, des Travaux Publics ou de la Marine Nationale, la première chose qui saute aux yeux est la relation entre la couverture exprimée par le débord de la corniche et les verticales de la structure.

La dramatisation du rapport au sol sera d'autant plus forte que, comme dans le temple grec, chacune des parties qui constituent l'édifice sera clairement identifiable et épousera une forme indiquant sa place dans le système. Or, le recours au langage classique permet de renforcer l'identité des parties et de ce fait leur relation : Le "lien" entre la verticale et l'horizontale est parfaitement exprimé au Musée des Travaux Publics par le tronc de pyramide à base carrée qui permet le passage de la colonne évasée à la longue poutre de rive. Ce "lien" reprend la "forme" et le "lieu" traditionnel du chapiteau de l'architecture classique dont il constitue une remarquable réinterprétation.

La colonne en béton armé, dont le diamètre varie à chaque instant, dramatise la descente de charge. Elle réinterprète par les facettes du coffrage les canelures du dorique grec et reconduit leur signification.

La poutre de rive qui soutient la terrasse retrouve quant à elle tous les lieux de l'entablement antique : l'architrave, la frise et la corniche.
Cet "entablement", dont les multiples moulures accrochent la lumière et les ombres, exprime l'horizontalité de la chose portée et symbolise la charge elle même. Cet effet est renforcé par une corniche particulièrement dramatique, dont la décomposition rivalise avec l'architecture baroque.

Système de lieux

Ainsi si l'on compare la structure du Musée des Travaux Publics à celle de la Marine Nationale, plus dépouillée, on constate que dans les deux cas la structure très affirmée reproduit le système de lieux de l'architecture classique de l'entablement au soubassement. Mais parce qu'il réintègre plus complètement

le langage classique, le Musée des Travaux Publics atteint une meilleure expression de la structure elle même par une complexification du système des lieux.

La mise en représentation de la construction contribue à définir comme dans l'architecture antique les limites, le rapport au ciel, le rapport au sol. Elle produit des effets de localisation très appréciables dans l'architecture urbaine.

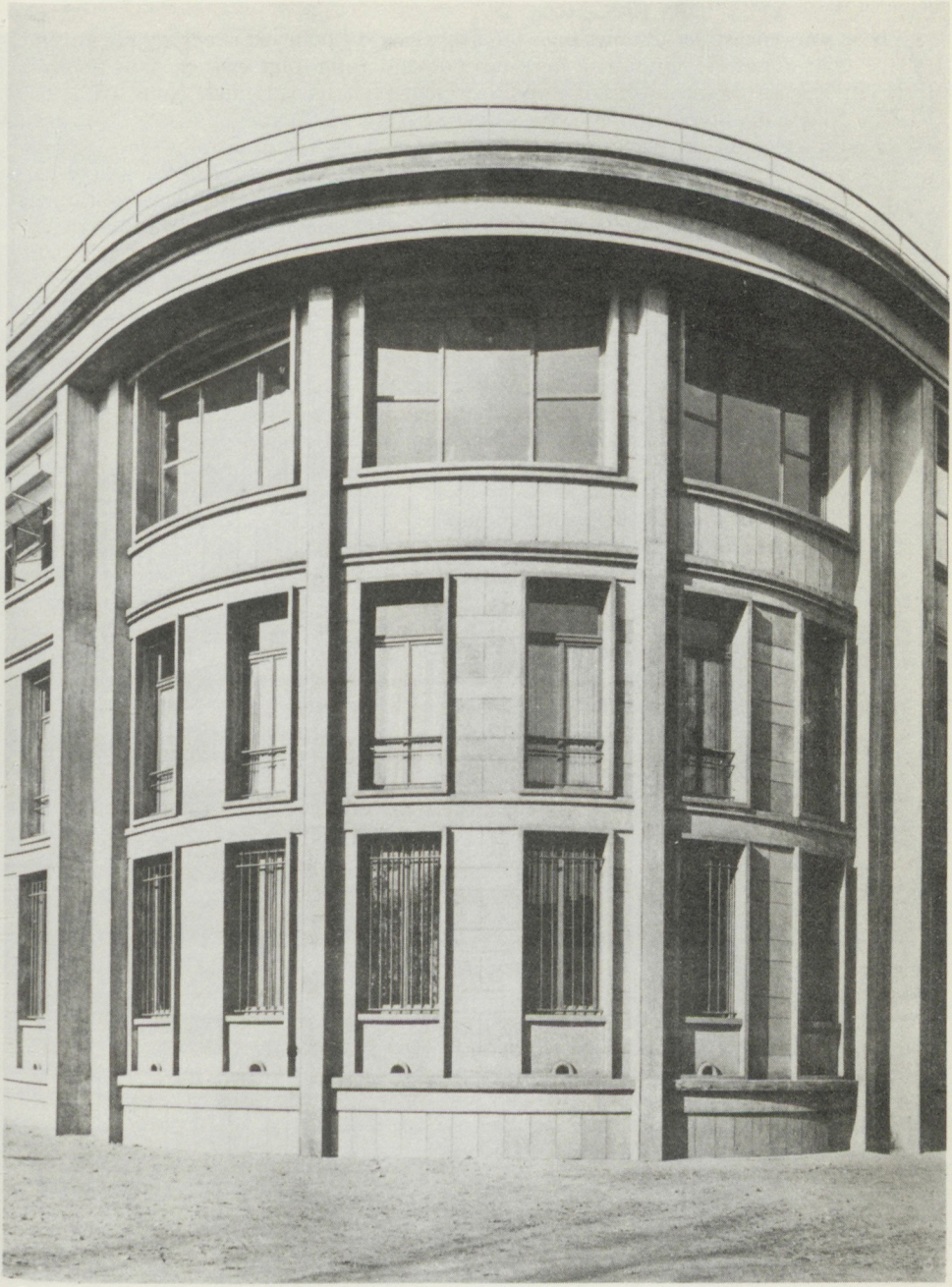
La structure "symétrique", "rythmée" en un mot composée de manière classique affirme naturellement sa logique visuelle lorsqu'elle se met à parler la langue commune et qu'elle met en oeuvre un "vocabulaire" lui même classique.

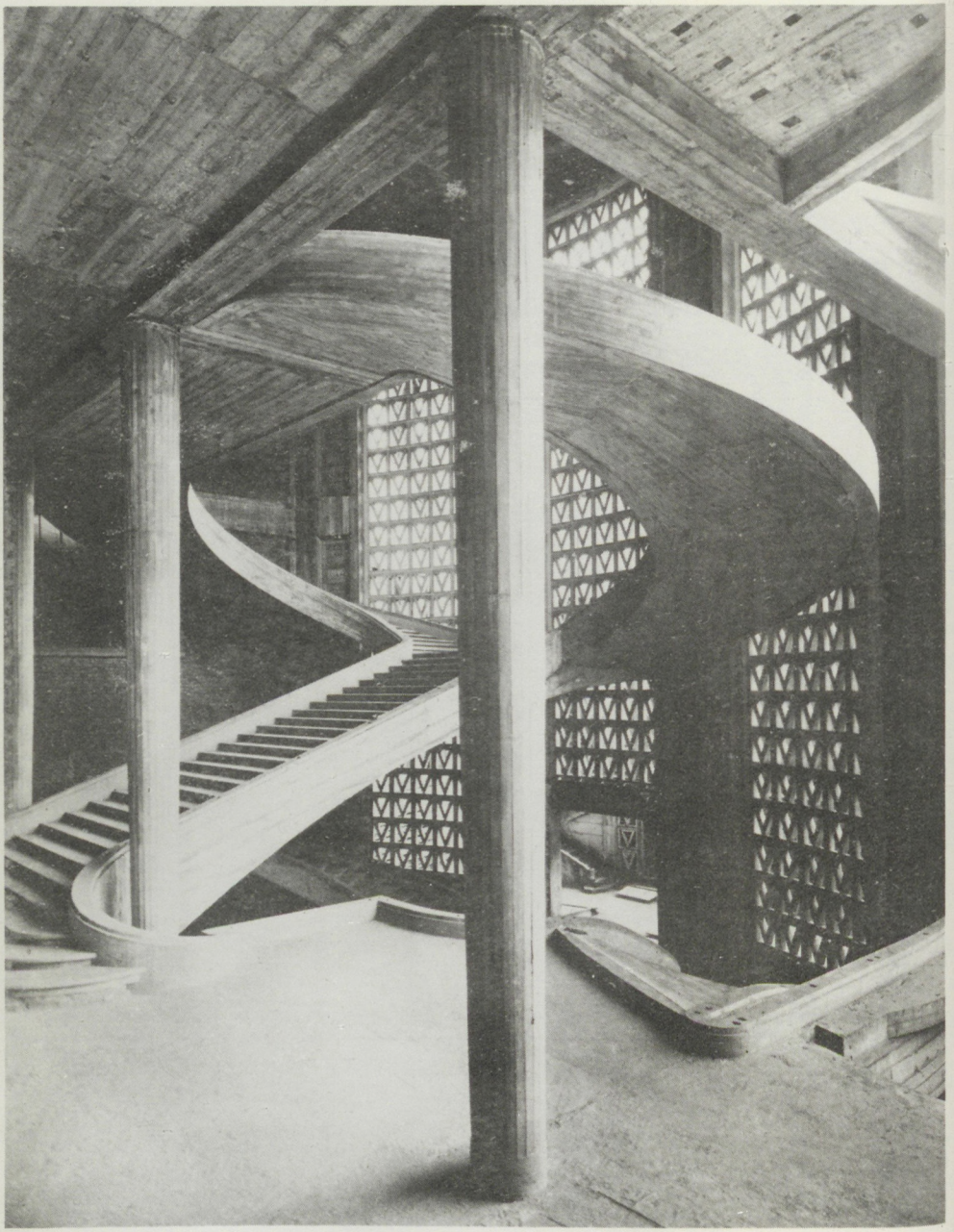
L'obsession de la "localisation" peut s'interpréter chez Perret comme un corollaire de l'exigence de clarification : Pour articuler entre elles des parties, il faut assurer leur possible identification : une colonne à facettes, évasée, limitée en haut par une sorte de chapiteau et en bas par un tore qui la relie à un soubassement a une identité infiniment plus forte qu'une simple nervure continue rencontrant passivement une poutre de rive. C'est le sens de cette "colonne individu", "personne", dont parle Perret.

C'est sa recherche de la "vérité" (au sens de Guadet) et sa volonté d'expressivité de la structure qui amène Perret à réinterpréter le langage classique. Au Musée des Travaux Publics il met en oeuvre, et la syntaxe (la structure rythmée) et le vocabulaire (colonne, cannelure, chapiteau, tore, etc...) de l'architecture antique. Jamais il n'avait poussé aussi loin la logique visuelle et la "mise en représentation" de la structure. C'est pourquoi on peut tenir cette oeuvre pour une oeuvre de maturité. Elle représente le plein épanouissement de la doctrine, son manifeste radical.

L'escalier est sans doute l'élément le plus remarquable de tout l'édifice, celui qui témoigne le mieux de l'inventivité rationnelle de Perret : la nouveauté est engendrée par l'application la plus stricte de ses principes : la première volée, centrale, étroite, accède à un repos où elle se décompose en une volée double en forme de fer à cheval. L'accès est marqué par deux colonnes cannelées, autour desquelles la première volée vient s'enrouler, mais sans la toucher. L'escalier se

pl. 7 A. et G. Perret - La Marine Nationale - 1929/1932





détache devant un claustra qui filtre délicatement la lumière. L'ensemble créé par ces éléments autonomes à très forte identité (les colonnes, le mur de lumière, la courbe aérienne de l'escalier), constitue un espace unique, un des plus beaux et des plus classiques de l'architecture moderne.

Chacun des éléments est un "type" identifiable qui vient s'articuler dans l'espace à d'autres types. La composition exclut la fusion. Sa règle est l'articulation claire des éléments et sa résultante un espace très fortement marqué.

La structure apporte le nombre, le rythme et l'échelle et se met à parler le langage classique. Elle représente hiérarchiquement l'élément premier de composition architecturale et de la perception visuelle : l'abri souverain. Cet abri qui fait de l'architecture un système autosuffisant, réglé par ses moyens propres et qui résoud d'un seul coup tout les problèmes esthétiques et fonctionnels : comme l'a déclaré Perret, le Musée des Travaux Publics est "un vaste abri à toutes fins utiles. Il contient aujourd'hui des instruments du génie civil. On y peut demain exposer des sculptures" (32).

L'édifice comporte deux ossatures complètement autonomes, l'abri enveloppant l'ossature secondaire.

Hiérarchisation des parties

Une fois définie la double ossature, Perret procède au remplissage, acte constructif et compositionnel, car la structure a segmenté des plans, des surfaces, des panneaux qu'il faut transformer en autant de lieux, marquant leurs limites et leurs articulations au système général de segmentation. A la Marine Nationale, par exemple, le mode de composition hiérarchique apparaît en clair : Dans les panneaux verticaux définis par la structure, Perret met en oeuvre un système de mouluration qui prend en compte la place de l'élément dans l'ensemble: Après la corniche, et les nervures qui montrent au grand jour la structure, l'élément qui a le plus de relief, est la moulure qui marque le rapport du panneau au sol et sépare les "étages" du soubassement. L'on perçoit ensuite les panneaux d'étages, dans lesquels prennent place les fenêtres en hauteur fortement "positionnées" grâce à leur encadrement.

Ainsi toute la composition tend à définir un ordre hiérarchique. On passe du général au particulier par une série d'articulations

pl. 8 A. et G. Perret - Musée des Travaux Publics - 1937

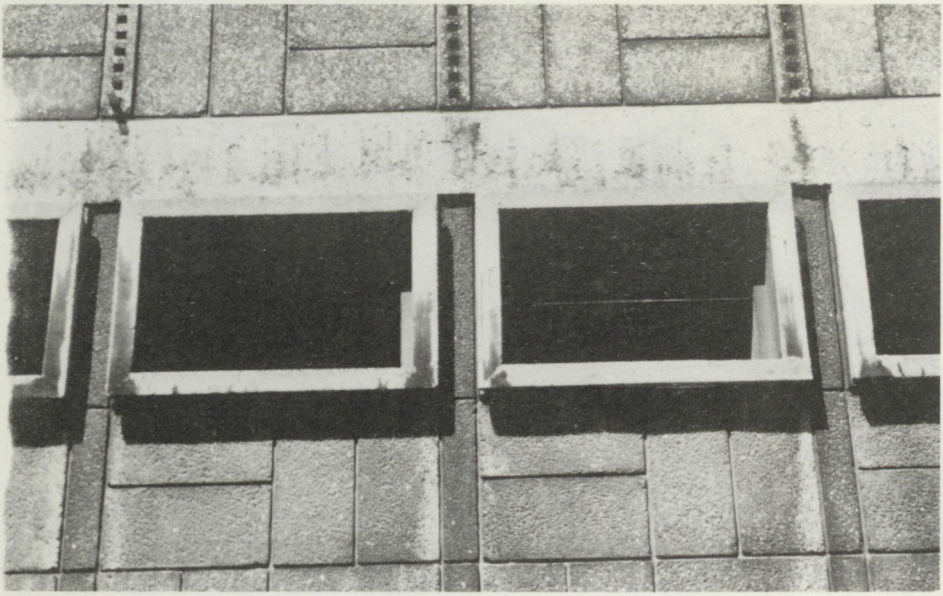
où chaque élément trouve sa place dans le système d'ensemble. C'est l'ordre qui se donne à voir lui même : la fenêtre, marquée par son encadrement s'inscrit dans le panneau d'étage qui lui même s'inscrit dans la surface d'un double panneau d'étage limité vers le sol par un soubassement, vers le haut par l'étage d'une sorte d'attique, puis c'est le panneau vertical dans son ensemble qui prend position entre les deux nervures latérales de la structure, et la corniche couronnement. Au bout du processus : le ciel et le sol.

Clarté expressive et vérité du matériau

Cette obsession hiérarchique se manifeste jusque dans le dessin et la texture des éléments de remplissage :
A propos du Mobilier National, Perret expliquait : "Je n'utilise pas les revêtements dont l'usage s'est toujours révélé précaire. Les grecs n'en ont jamais fait. A l'Erechteion, on voit des colonnes engagées à feuillures, et dans ces feuillures s'insère le remplissage. Les romains ont malheureusement introduit la médiocre pratique du placage. Le béton se suffit à lui même. Le béton, c'est de la pierre que nous fabriquons bien plus belle et plus noble la pierre naturelle. Il lui faut faire l'honneur de l'éveiller. On peut la travailler au marteau, on la boucharde, on la cisaille, on la laye avec tous les instruments qui servent à aviver la pierre. Le béton sorti de décoffrage est tout vibrant de ces sortes de cannelures que lui impriment les planches de son moule" (33).

Cet amour du matériau transparait au Mobilier National (où les dalles d'agglomérés ont incorporé des déchets de grés rose des Vosges finement broyés), mais il éclate de façon plus évidente encore au Musée des Travaux Publics : "Il n'est pas rentré ici un sac de plâtre", déclarait avec fièreté Auguste Perret. Le Musée tout entier est un hommage rendu au béton, qui a été traité ici avec tous les égards de la pierre. Les agrégats ont été choisis pour leur couleur et leur texture : porphyre vert et marbre rose entrent dans la composition du matériau. Les parpaings de remplissage, de 8 centimètres d'épaisseur ont été bouchardés avant la pose et calpinés, numérotés et mis en oeuvre avec les mêmes précautions que la pierre de taille. Le résultat en est exceptionnel. Chacun des parpaings est lui même traité comme un lieu : le bloc de matière colorée est encadré par un filet de ciment gris qui en marque les limites. Le joint entre deux parpaings devient alors une juxtaposition parfaitement lisible...

pl. 9 A. et G. Perret - Musée des Travaux Publics - 1937



38

Une obsession totalisante

Perret définit l'architecture par rapport à elle même, aux pratiques constructives, aux traditions, aux matériaux. Sa doctrine est sans doute l'un des édifices théoriques les plus cohérents de l'histoire de l'architecture moderne. Elle condense en elle une très longue tradition où s'interpénètrent harmonieusement des tendances historiquement antagonistes. Les projets dessinés, les édifices construits ont théoriquement le statut de modèle et cristallisent une pensée architecturale très complexe.

Parce que la doctrine a atteint sa maturité dans les années 1910 (avec la construction du Théâtre des Champs Elysées) elle a pu s'exprimer de façon très cohérente dans des "édifices manifestes comme le Musée des Travaux Publics et n'a fait que se renforcer au fil des années. Rarement dans l'histoire de l'architecture les liens n'ont été aussi serrés entre les édifices et la pensée qui les soustend : "Doctrine" et "Modèles" sont indéfectiblement unis dans une même obsession de la totalisation architecturale. La pensée se condense en des formules très lapidaires - les fameux aphorismes - "véritable armature" de la doctrine nous dit Zahar.

Nous pensons qu'il est nécessaire, traitant de l'Ecole qui s'est constituée autour de Perret, de reproduire ici le résultat de cette totalisation intellectuelle : la célèbre contribution, quintessence de l'oeuvre prête à sa transmission doctrinale.

"Quintessence"

La "contribution à une théorie de l'architecture" a été publiée en 1952. Elle reprend sous forme de maximes, une pensée élaborée au cours de toute l'oeuvre de Perret. En voici le texte très court :

"Mobile ou immobile, tout ce qui occupe l'espace appartient au domaine de l'architecture".
"L'architecture est l'art d'organiser l'espace, c'est par la construction qu'il s'exprime".

- "Les mathématiques ne fournissent pas de démonstrations plus absolues que celles que l'artiste tire du sentiment de son Art" (Edgar Poe).

pl. 10 Haut : J. Guilbert - Laboratoire de l'Ecole Normale Supérieure
Bas : A. et G. Perret - Immeuble de la rue Raynouard

"L'architecture s'empare de l'espace, le limite, le clôt, l'enferme. Elle a le privilège de créer des lieux magiques, tout entiers oeuvre de l'esprit".
"Architecte est le constructeur qui satisfait au passager par le permanent. Il est celui qui, par la grâce d'un complexe de science et d'intuition conçoit un portique, un vaisseau, une nef, un abri souverain capable de recevoir dans son unité la diversité des organes nécessaires à la fonction".

- "Or de tous les actes, le plus complet est celui de construire" (Valery).

"L'architecture est de toutes les expression de l'art, celle qui est la plus soumise aux conditions matérielles. Permanentes sont les conditions qu'impose la nature, passagères celles qu'impose l'homme.
Les matériaux, leurs propriétés, la stabilité, ses lois, l'optique, ses déformations, le sens éternel et universel des lignes et des formes imposent des conditions qui sont permanentes.
La fonction, les usages, les réglements, la mode, imposent des conditions qui sont passagères".

- "A la matière même un verbe est attaché. Ne la fais pas servir à quelque usage impie" (Nerval).

- "C'est par la construction que l'architecte satisfait aux conditions tant permanentes que passagères".

- "La construction est la langue maternelle de l'architecte. L'architecte est un poète qui pense et parle en construction".

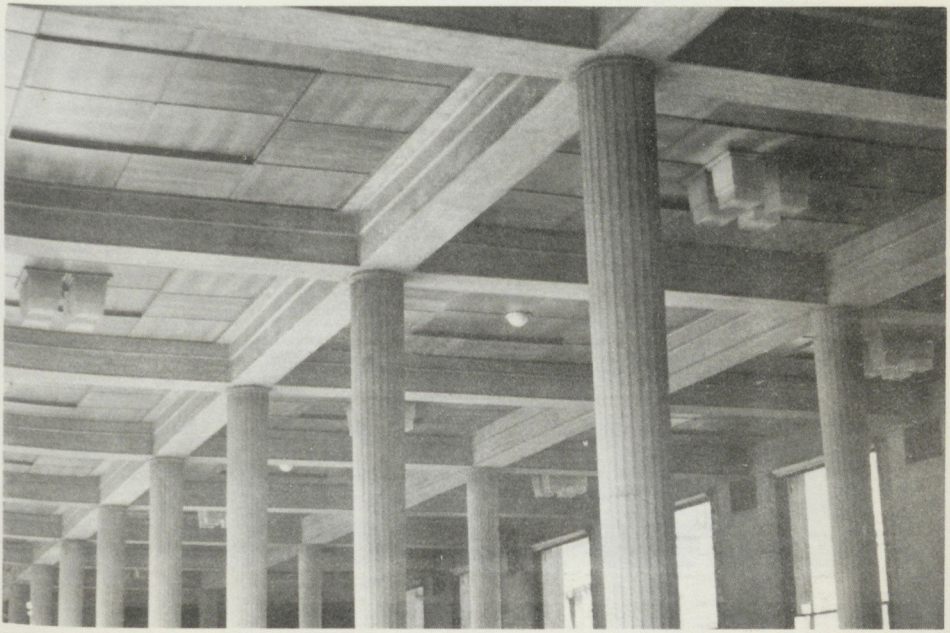
- "De l'étude approfondie de leurs monuments (des Anciens) se dégage cette vérité lumineuse que l'architecture, dans sa plus haute acception, n'est pas tant une construction que l'on décore, qu'une décoration qui se construit" (Charles Blanc).

"Technique, permanent hommage rendu à la nature, essentiel aliment de l'imagination, authentique source d'inspiration, prière de toutes la plus efficace, langue maternelle de tout créateur. Technique parlée en poète nous conduit en architecture".

Fenelon "il ne faut admettre dans un édifice aucune partie destinée au seul ornement ; mais, visant toujours aux belles proportions, on doit tourner en ornement toutes les parties nécessaires à soutenir un édifice". "Brève phrase qui contient en trente mots toutes la théorie de l'Architecture et peut être de l'Art tout entier". (Remy de Gourmont).

pl. 11 A. et G. Perret. Haut : Gare d'Amiens
Bas : Musée des Travaux Publics

CONFORAMA
DEPART
DES
TABACS



"L'édifice, c'est la charpente munie des éléments et des formes imposés par les conditions permanentes qui, le soumettant à la nature, le rattachent au passé et lui confèrent la durée".

"A l'origine, il n'est d'Architecture que de charpente en bois. Pour éviter le feu, on construit en dur. Et le prestige de la charpente en bois est tel qu'on en reproduit tous les traits jusqu'aux têtes de chevilles. A partir de ce moment, l'architecture dite classique n'est plus qu'un décor. Entre temps s'élève sur le sol de France, le Roman puis l'Ogival, nervure et arc boutant, véritable charpente de pierre qui couvre l'Europe. Enfin voici la charpente d'acier, puis née en France la charpente en béton de ciment armé, prêtre à couvrir le monde d'une authentique architecture".

"Les grands édifices d'aujourd'hui comportent une ossature, une charpente en acier ou en béton de ciment armé. L'ossature est à l'édifice ce que le squelette est à l'animal. De même que le squelette de l'animal, rythmé, équilibré, symétrique, contient et supporte les organes les plus divers et les plus diversement placés, de même la charpente de l'édifice doit être composée, rythmée, équilibrée, symétrique même. Elle doit pouvoir contenir les organismes, les services les plus divers et les plus diversement placés, exigés par la fonction et la destination".

- "Architecture, tu est toute entière sans décor. Tu te pares de ta seule vertu, tu es le chant de la raison émue". H. Pellée.

"Celui qui dissimule une partie quelconque de la charpente se prive du seul légitime, et plus bel ornement de l'architecture. Celui qui dissimule un poteau commet une faute, celui qui fait un faux poteau commet un crime".

- "Exprimer sa pensée avec le moins de mots et le plus de force qu'il est possible : voilà le style" (Marmontel).

"Les conditions passagères et les conditions permanentes satisfaites, l'édifice, ainsi soumis à l'homme et à la nature, aura du caractère ; il aura du style, il sera harmonieux. Caractère, style, harmonie, jalonnent le chemin qui, par la vérité, conduit à la beauté".

"C'est par la splendeur du vrai que l'édifice atteint à la beauté".

pl. 12 A. et G. Perret - Haut : Atelier Marinoni - 1920
Bas : Atelier Esders - 1919

"Ce vrai est dans tout ce qui a l'honneur et la peine de porter ou de protéger".

"Le vrai, c'est la proportion qui le fera resplendir, et la proportion c'est l'homme même".

- "Ce qui paraîtra bientôt le plus vieux, c'est ce qui d'abord aura paru le plus moderne". (Gide)

- "Celui qui sans trahir les matériaux, ni les programmes modernes aurait produit une oeuvre qui semblerait avoir toujours existé, qui en un mot, serait banale, je dis que celui là pourrait se tenir pour satisfait.
Car le but de l'art n'est pas de nous étonner, ni de nous émouvoir".

"L'étonnement, l'émotion sont des chocs sans durée, des sentiments contingents, anecdotiques.
L'ultime but de l'art est de nous conduire dialectiquement de satisfaction en satisfaction, par delà l'admiration, jusqu'à la sereine délectation".

NOTES

(1) Auguste et Gustave Perret. Lettre à M. Pascal Fortuny datée du 8 octobre 1913 publiée par Paul Jamot dans "Auguste Perret et l'Architecture du béton armé", Paris, 1927, p. 83.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

(4) Ibid.

(5) Ibid.

(6) Ibid.

(7) Ibid.

(8) Ibid.

(9) Julien Guadet, "Eléments et Théorie de l'Architecture", tome 1 p. 128.

(10) Ibid. p. 132

(11) Ibid. p. 132

(12) Ibid. p. 132

(13) Ibid. p. 132

(14) Ibid. p. 132

(15) Ibid. p. 132

(16) Ibid. p. 133

(17) Ibid. p. 134

(18) Frantz Jourdain, "Perret" dans "L'Architecture d'Aujourd'hui", n° octobre 1932.

(19) Auguste Perret cité par Champigneulle .

(20) Auguste Perret

(21) John Summerson, "le langage de l'architecture classique", op. cit. p. 111

(22) Marc Emery, "un siècle d'architecture moderne : 1850-1950", op. cit. pp. 120-121.

(23) Bernard Champigneulle "Perret", Paris 1959 p. 79 et 80.

(24) Auguste Perret "Architecture, Science, Poésie", La Construction Moderne, 1931.

(25) Ibidem.

(26) Ibid.

(27) Ibid.

(28) Auguste Perret, "Le Musée Moderne", Mouseion, décembre 1929.

(29) Ibidem.

(30) Ibid.

(31) Marcel Zahar, op. cit. p. 34

(32) Ibid. p. 35

(33) Ibid. p. 34 et 35.

IV - ESTHETIQUES

Esthétique intrinsèque

Perret a écrit un jour : "une grande époque ne place pas la peinture au premier rang". Cette petite phrase sous sa plume, a, dans le contexte des débats de l'architecture moderne, une très grande signification. Elle correspond à la tentative de Perret, de définir l'architecture par rapport à elle même, dans la continuité de ses traditions. Elle signifie le refus de fonder l'esthétique architecturale sur des principes issus de la révolution picturale. Or c'est là une question centrale du débat des années 1920.

Dans le numéro d'automne hiver de 1925 de "l'Architecture Vivante", Piet Mondrian publie un article consacré à l'architecture future (1), où il explique que la peinture, "oeuvre d'art libre" a fondé la nouvelle esthétique et détruit les "anciennes lois d'harmonie naturelle, de symétrie et de composition classique". C'est sur la base de l'esthétique picturale que doit être construite l'esthétique de l'architecture nouvelle. Mondrian "démontre" qu'il est impossible d'atteindre la véritable "beauté plastique" en partant des exigences de "l'utilité, des matériaux et de la construction", car l'intuition du créateur serait "troublée par l'intelligence". Sans entrer dès maintenant dans les détails de la nouvelle esthétique que Mondrian propose pour l'architecture, on peut remarquer que sa démarche est parfaitement antinomyque à celle de Perret. Cet antagonisme entre une esthétique dérivée de la peinture et une esthétique architecturale autoréférentielle mérite problématisation. N'est-il pas troublant à ce point de vue, que dans la dernière histoire de l'architecture moderne en date (2), celle de Mandredo Tafuri et Francesco Dal Co, l'architecture d'Auguste Perret soit traitée dans un chapitre intitulé : "le classicisme moderne : une architecture sans avant garde" ? Le terme "d'avant-garde" prend son sens face au problème qui nous préoccupe, dès lors que l'on sait que le chapitre suivant aborde l'apport de la peinture à l'architecture sous le titre "la contribution des avant-gardes historiques : du cubisme à la fondation du Bauhaus 1906-1923".

Tafuri et Dal Co enregistrent ainsi, de manière implicite, le décalage entre les préoccupations de Perret et celles des avant-gardes picturales. Il est clair que la doctrine de Perret pose problème par rapport au nouvel espace qui se met en place dans la peinture au début du siècle et dont sortira en grande partie l'esthétique architecturale moderne.

On peut se représenter ce problème comme celui de l'opposition de deux conceptions, l'une, celle de Perret, définissant une esthétique architecturale intrinsèque, où si l'on préfère autoréférentielle, car fondée sur la tradition de l'architecture elle même et sur les pratiques constructives, l'autre préconisant une esthétique architecturale extrinsèque, car dérivée d'une nouvelle conception de l'espace apparue pour la première fois dans la peinture. Cette seconde conception sera théorisée par Mondrian et Van Doesburg, mais, comme nous le verrons, par d'autres peintres et architectes du mouvement moderne.

C'est nous semble-t-il, en étudiant le rapport négatif de Perret à la peinture que l'on peut comprendre l'articulation ambigüe de son architecture aux idéaux de la modernité, et ce faisant sa mésaventure à l'intérieur des histoires de l'architecture, de la critique de Le Corbusier à celle de Tafuri.

Peinture/Architecture

Il est au moins trois types de situation empirique où l'historien de l'architecture moderne se doit de faire un rapport entre la discipline qu'il étudie et la peinture.

1/ Tout d'abord, celle où l'architecte est lui même un peintre. C'est par exemple le cas de Le Corbusier ou d'Aalto. Pour l'un comme pour l'autre les deux activités sont indissociables, paradoxalement complémentaires, mais intellectuellement autonomes.

On connait les belles peintures d'Aalto et ses recherches libres avec des matières comme le bois. Aalto a insisté dans un texte sur l'art abstrait, sur la complexité des relations qui existent entre son activité de peintre et son travail d'architecte. Lorsqu'il peint, Aalto ignore la signification architecturale des compositions qui prennent naissance sur sa toile. Mais il sait parfaitement que cette pratique développe chez lui une imagination poétique essentielle pour ses projets.

L'analyste peut, à postériori, faire des rapports entre les règles esthétiques de sa peinture et la composition architecturale de ses projets (l'équilibre des lignes courbes et des lignes droites, des surfaces longues et des surfaces amples, des rapports de matières, des effets de paroi).

Quant à Le Corbusier, n'affirmait-il pas que depuis son premier tableau peint à 31 ans, il n'avait jamais cessé de peindre, arrachant où il pouvait "les secrets de la forme développant l'esprit d'invention".

"Je pense, disait Le Corbusier, que si l'on accorde quelque chose à mon oeuvre d'architecte, c'est à ce labeur secret qu'il faut en attribuer la vertu profonde" (3).

2/ La seconde situation empirique que rencontre l'historien de l'architecture moderne est celle où l'architecte dit avoir pris pour référence telle ou telle oeuvre picturale. C'est par exemple le cas de Robert Venturi pour le Pop Art ou celui de Bruce Goff pour sa référence explicite aux oeuvres de l'autrichien Gustav Klimt. Et l'on peut retrouver dans les travaux de Goff, un même goût pour la matière, sa brillance, sa rutilance ou de façon plus abstraite encore, un même rapport entre la forme et la surface dans laquelle elle s'inscrit, un recours à la fois compositionnel et décoratif à l'ordre géométrique, une même destruction de la forme organisée par la sur-présence de la matière...

3/ La troisième situation concerne des peintres et des architectes qui se sont trouvés dans les mêmes courants esthétiques. C'est le cas de Piet Mondrian dont nous avons déjà évoqué les vues sur l'architecture et de Rietveld, adepte de ces thèses, et protagoniste du groupe De Stijl. Des rapports stylistiques peuvent alors facilement être établis entre peinture et architecture "néo-plasticiennes".

Mais cette troisième situation peut concerner aussi des peintres comme Klee et Kandinsky qui n'ont pas cherché à définir une esthétique architecturale, mais qui par leurs activités de professeurs ont eu contact avec des architectes. L'un et l'autre ont été "maîtres de la forme" au Bauhaus, institution prestigieuse dont sont sortis entre autres des architectes. Aucun livre d'histoire de l'architecture moderne ne peut faire abstraction du Bauhaus, de son enseignement et de ses peintres dans la mesure ou deux des architectes les plus importants du XXe siècle en ont été les directeurs : Walter Gropius et Ludwig Mies Van der Rohe (sans parler d'Hans Meyer, de Breuer, etc...).

Bien entendu, toutes ces considérations n'éclairent pas directement les rapports entre la peinture des professeurs du Bauhaus, leur enseignement et l'architecture de leur collègues architectes ou de leurs étudiants. Et d'ailleurs bien souvent les livres d'architecture mentionnent l'expérience héroïque sans en produire une réelle analyse théorique.

Ces trois situations empiriques définissent les problèmes incontournables auxquels l'historien ne peut échapper : il est manifeste, même superficiellement, que se joue quelque chose de fondamental entre la peinture et l'architecture au début du XXe siècle. Mais celà ne nous dit pas réellement quoi ...

A ces trois situations, il faut en ajouter une quatrième qui, elle, relève nécessairement d'une prise de position théorique face au matériau et tente de définir les conditions d'une interprétation :

J'en prendrai pour exemple le rapprochement que fait Siegfried Giedion entre deux oeuvres qui lui semblent avoir en commun une même conception de l'espace - Le Crystal Palace de John Paxton et la peinture de William Turner :
"La même impression abstraite et immatérielle produite par le Crystal Palace est obtenue ici, nous dit Giedion par une atmosphère vaporeuse qui dématérialise le paysage et le dissoud dans l'infini".

Le rapport établi ici n'est plus de même nature que dans les trois cas précédents. Il passe en réalité par une philosophie de l'histoire fondée, en ce qui concerne Giedion, sur la notion d'esprit du temps, "le Zeitgeist". Il relève alors d'une interprétation théorique. Dans un autre passage, Giedion nous offre un autre exemple de ce type de rapprochement. Il s'agit cette fois du rapport entre la conception cubiste de l'espace et l'architecture de la Tour Eiffel :
"Le souffle aérien qui nous saisit au sommet de la Tour en fait la soeur terrienne de l'aéroplane". C'est un même sentiment d'espace caractéristique de l'époque contemporaine que l'on va retrouver dans la peinture cubiste de Delaunay. Ce peintre révèle artistiquement, selon les mots de Giedion, le contenu émotionnel de la Tour.

Ici encore, c'est le Zeitgeist qui assure l'unité des oeuvres et de l'époque. Nul n'est besoin ici de contester cette philosophie de l'histoire. Je voudrais simplement souligner que dès que l'on tente des rapports plus théoriques entre peinture et

architecture, on ne peut faire autrement que de se placer sur le terrain de l'interprétation théorique sur lequel se situe Giedion, et ceci ne préjuge en rien des moyens théoriques employés pour cette interprétation.

Espace

La plupart des histoires de l'architecture moderne comporte un chapitre consacré à l'influence de la peinture sur l'architecture. Plus exactement, ces histoires essaient de comprendre le rôle qu'a pu jouer la révolution picturale qui se produit à la fin du XIXème siècle et au début du XXème dans la formation de l'esthétique de l'architecture moderne. C'est en général la période qui va de 1905 à 1920 qui est retenue comme la plus décisive : c'est en effet celle qui voit surgir coup sur coup le fauvisme, le cubisme, l'expressionnisme et l'art abstrait et l'on désigne comme "contribution des avants-gardes" l'apport de ces différents mouvements picturaux à l'architecture.

C'est bien souvent le cubisme qui est considéré comme la pierre angulaire des rapports entre architecture et peinture. Manfredo Tafuri parle à propos des "Demoiselles d'Avignon" et des autres tableaux de cette période de Picasso et Braque, d'une tentative de fixer dans la toile "à la fois la variété ininterrompue des apparences et des signes d'un monde disloqué et la prise de conscience qui reconnait pour sienne cette dislocation". Manifestation d'un monde éclaté et tentative symbolique d'apprivoisement de cet éclatement, le cubisme occuperait une position privilégiée dans la construction d'un monde nouveau, dont l'architecture serait elle même moteur et symptôme. Il est possible de vérifier, même très empiriquement, l'importance du cubisme face à l'architecture: La revue française "L'Esprit Nouveau" dont Le Corbusier est l'un des directeurs ne s'inscrit-elle pas dans le droit fil de la peinture cubiste ? Et ne peut on en dire autant du mouvement "De Stijl" en Hollande et du constructivisme russe. Mais on aurait tort de limiter l'investigation des rapports entre l'avant-garde picturale et l'architecture moderne au cubisme et à sa descendance, car ce courant est lui même le produit d'un long processus de rupture qui commence avec l'impressionnisme.

C'est sans doute Kasimir Malevitch qui le premier a eu une conscience claire des enjeux de ce processus de rupture et a tenté d'en forger une théorie cohérente. Là où la revue l'Esprit Nouveau, par exemple, ne voit qu'un cahos de mouvements

hétéroclites et préconise le purisme pour sortir du "désordre" où la peinture est entrée, Malevitch lit au contraire un ordre et une nécessité. Son regard n'est pas un regard immédiatement doctrinal, mais épistémologique. Il tente de saisir, à travers le tumulte des innovations picturales une certaine logique historique, ce qui suppose une nouvelle attitude théorique face à l'activité du peintre. Dans le travail des peintres, saisi par Malevitch comme un processus collectif se jouent des enjeux objectifs qui renvoient à l'histoire de la culture et dépassent les volontés individuelles. L'objet théorique sur lequel se penche Malevitch est bien en fait le processus de transformation de l'espace de la peinture qui s'engage avec l'impressionnisme pour aboutir au suprématisme.

Mais ce dernier mouvement n'est pas considéré comme sa seule doctrine, émise de manière cohérente par un sujet historique "fort", transparent à sa propre conscience. Bien au contraire Malevitch pose son travail comme un objet théorique à construire par l'analyse : "le peintre, nous dit-il, doit savoir à présent ce qui se passe dans ses tableaux et pourquoi".

Tout le mouvement qui part de l'impressionnisme correspond à un long travail de désintégration de l'objet pour libérer la peinture et lui permettre de parler sa propre langue. Monet, Van Gogh, Gauguin, Cézanne ont tous contribué, chacun à leur manière, à arracher le "pictural" de "l'identité figurative". Mais c'est le cubisme et le futurisme qui ont porté le coup fatal à "l'intégrité de l'objet" en le faisant littéralement éclater. Ils ont ouvert ainsi la voie à l'anéantissement du figuratif et au "suprématisme".

L'art abstrait a pour Malevitch un sens très précis : il enregistre un changement de statut de la toile et instaure un nouvel espace, que Malevitch finit par définir par homologie avec l'espace infini de l'univers : la toile a cessé d'être cette fenêtre ouverte sur le monde dont parlait Alberti pour devenir une sorte de telescope braqué au hasard dans l'espace infini. Une fois atteint ce "degré zéro" d'une nouvelle culture, la modernité et son espace blanc, (dont il serait trop long ici de développer la signification) va se répandre dans l'univers pour la très longue période. L'architecture elle aussi devra accomplir sa tâche culturelle et rendre visible le nouvel espace. Aussi les architectones de Malevitch apparaissent-ils comme des anticipations expérimentales à destination du nouvel espace architectural : (volumétrie blanche, hiérarchisation des volumes à partir d'un parallépipède dominant, marquage de l'horizontale, symétrie/dissymétrie, effet de distance par blocage des extrémités et répétition d'un élément ou d'une mesure, etc...)

Suivant une démarche analogue, mais sans recul épistémologique, Mondrian et Van Doesburg vont eux aussi définir les règles de la nouvelle architecture.

Esthétique extrinsèque

Dans l'article de "l'Architecture Vivante" précédemment cité, Mondrian défend l'idée selon laquelle il faut prendre l'esthétique comme point de départ pour repenser l'architecture (4). Il engage une critique de l'architecture contemporaine qui "tâtonne dans toutes les directions" : "Au point de vue de la plastique pure, tantôt on avance, tantôt on recule. Aujourd'hui, on voit l'architecture déjà s'épurer et se simplifier, mais l'expression plastique pure est rarement réalisée. C'est l'équilibre des rapports des lignes et des plans orthogonaux qui crée la beauté nouvelle. Si les lignes horizontales ou bien les plans verticaux dominent, le tragique reprend le dessus dans l'expression. Le néoplasticisme né du cubisme et des idées futuristes se base dans la peinture sur la grande loi qu'il a révélée des rapports équilibrés purs.

L'architecture future n'aura aucune difficulté à suivre les mêmes directives. Quelques architectes l'ont déjà démontré. D'autant plus que la couleur dans l'architecture nouvelle ne sera plus exclue ou considérée comme "accessoire", mais sera partie intégrante de l'architecture elle même" (5).

Mais, au delà de ces quelques règles d'équilibre plastique, l'esthétique extrinsèque que propose Mondrian pour l'architecture, entre en conflit avec l'harmonie traditionnelle, et apparaît "aux yeux du passé comme une discordance" (6).
C'est ce qui explique, pour notre théoricien, la résistance à l'application de l'esthétique néoplasticienne en architecture, qui va à l'encontre de l'idée fortement enracinée, que l'architecture doit toujours tenir compte du système à trois dimensions: "C'est la vision perspective du passé. Celle ci n'existe plus dans l'idée néoplasticienne. La vision nouvelle (abstraite) ne part pas d'un point de vue déterminé ; elle établit le point de vue partout sans nulle détermination fixe. Elle suppose l'indépendance du temps et du lieu. Pratiquement elle fait passer le point de vue toujours avant le plan : l'ultime possibilité de l'approfondissement plastique. Ainsi l'oeuvre architecturale lui apparait comme une pluralité de plans et non pas de prismes, comme on le voit en construction bloc" (7).

Ainsi, pour remettre en cause la vision perspective du passé, le néoplasticisme imagine pour l'architecture une stratégie du plan.

Nul danger, nous dit Mondrian de retomber dans le façadisme ("la construction façade"), erreur dont la nouvelle vision est "défendue par l'omniprésence du point de vue" : "exclusivement abstraite, cette pluralité de plans devient une image plane".

Quant au possible excès de l'usage de la couleur, il n'y a pas non plus de grand risque, car comme l'a déjà montré la nouvelle peinture, il suffit souvent "d'une surface de couleur minime" pour obtenir "un rapport équilibré avec la non couleur", la difficulté toutefois étant de trouver l'équilibre esthétique véritable.

Il est à noter que pour Mondrian, "l'architecture néoplasticienne appelle invinciblement la couleur", car sans elle "le plan n'est pas une réalité vivante". "La couleur est également nécessaire pour annihiler l'aspect naturel de la matière employée", les couleurs néoplasticiennes étant "pures", "planes", "déterminées", "primaires" et "fondamentales" (rouge, jaune, bleu) et s'opposant aux non couleurs (blanc, noir, gris) (8).

On voit ici toute la distance qui peut séparer la nouvelle esthétique extrinsèque, issue de la peinture, à celle classique, traditionnelle intrinsèque développée par Perret.

Principes

Les choses apparaissent encore plus évidentes dans la démonstration de Van Doesburg, dans l'article qui suit celui de Mondrian, dans le même numéro de l'Architecture Vivante.

Van Doesburg, plus systématique que Mondrian, paraît encore plus fondamentaliste. Il définit dix sept principes pour la nouvelle architecture, que l'on peut résumer ainsi :

1/ - Bannir l'illusion d'une forme a priori

2/ - Procéder à partir des éléments de la bâtisse : fonction, masse, lumière, matériaux, plans, temps, espace, couleur...

3/ - utiliser les moyens les plus essentiels (économie)

4/ - se fonder sur la synthèse des exigences pratiques (fonction).

5/ - éliminer tous types fondamentaux et laisser se développer l'architecture de façon informelle dans l'espace infini

6/ - réaliser le monumental au delà des notions d'échelle

7/ vaincre le trou de la fenêtre et activer toutes les surfaces

8/ - supprimer la dualité entre l'intérieur et l'extérieur

9/ - ouvrir l'architecture sur l'espace général et la subdiviser.

10/ - "l'unification de l'espace et du temps donne à la vision architecturale un aspect plus complet"

11/ - "l'aspect plastique est obtenu par la 4e dimension de l'espace temps"

12/ - "la nouvelle architecture est anticubique, c'est-à-dire que les différents espaces ne sont pas comprimés dans un cube fermé"

13/ - la symétrie est remplacée par le rapport équilibré des parties inégales (en position, mesure, proportion, etc...)

14/ - le frontalisme, "né d'une conception statique de la vie", cède la place à un "développement plastique polyédrique dans l'espace temps"

15/ - l'illusionnisme de la peinture (tableau) situé dans l'architecture est éliminé au profit d'une "expression plus directe par des plans colorés"

16/ - la nouvelle architecture est antidécorative

17/ - l'architecture devient la synthèse de la construction plastique (9).

Système de points

La nouvelle esthétique définie par les peintres se heurte de front à l'idéal classique défendu par Perret : C'est, nous semble-t-il, dans l'argumentation des principes 5 et 15 que l'on peut trouver les raisons théoriques fondamentales de cette oppositon :
Dans l'argumentaire de son 5e principe, concernant la caractère informel de la nouvelle architecture, Van Doesburg nous explique que celle-ci doit être "informe" : "Elle ne connaît pas un schéma a priori, un moule où elle verserait les espaces fonctionnels.

Contrairement à tous les styles du passé, la nouvelle architecture ne connait pas de types fondamentaux. Les divisions et subdivisions des espaces de l'intérieur et de l'extérieur se déterminent d'une manière rigide par des plans rectangulaires, c'est-à-dire par des plans qui n'ont pas de forme individuelle. Par cette détermination des plans on peut les étendre à l'infini de tous côtés et sans arrêt. Il en résulte un système coordonné dont les différents points correspondent à une même quantité de points dans l'espace universel..." (10).

On peut saisir ainsi le cheminement des peintres dans leur tentative de rendre l'architecture témoin du nouvel espace épistémologique.

L'espace universel, révélé par la peinture, qui a su modifier le statut perspectif de la toile comme fenêtre ouverte sur le monde, doit être rendu manifeste dans l'architecture. Celle ci doit renoncer à se mouler dans les types fondamentaux légués par la tradition, qui reproduisent la conception perspective de l'ancien espace.

C'est tout le système de lieux de l'architecture classique qui se voit ainsi remis en cause : comme l'annonce Van Doesburg dans son principe n° 12, "la maison moderne donnera l'impression d'être planée, suspendue dans l'air de s'opposer à la gravitation naturelle" (11). Ainsi au principe de dramatisation du rapport au sol de l'architecture classique s'oppose celui de suspension dans l'espace de l'architecture moderne.

Au lieu classique perspectif centré, se substitue le système de points dans l'espace universel infini. Mais l'architecture conserve sa fonction expressive car la dramatisation de la gravitation est remplacée par une autre dramatisation, celle de l'expansion des éléments dans l'espace.

Dans son principe n°15, relatif à la couleur, Van Doesburg confirme cette fonction expressive de l'architecture lorsqu'il nous dit :
"C'est par la couleur que l'architecture devient l'achèvement de toutes les recherches plastiques aussi bien dans l'espace que dans le temps. Dans une architecture neutre, achromatique, l'équilibre des rapports entre les éléments architecturaux est invisible. C'est pourquoi l'on a cherché une note d'achèvement: un tableau sur un mur ou une sculpture dans l'espace. Mais c'était un dualisme qui se rapportait à l'époque où la vie esthétique et la vie réelle étaient séparées. Au moment où

l'architecture moderne est née, le peintre constructeur a trouvé son vrai champ d'action créatrice. Il organise esthétiquement la couleur dans l'espace temps et il rend visible plastiquement une nouvelle dimension..."

Système plastique

Van Doesburg ajoute, dans ce même texte, que dans un stade ultérieur de l'architecture, les matériaux seront dénaturalisés.

Cette dernière remarque achève d'enregistrer la dérive du continent moderne par rapport au passé. Perret ne poussait-il pas l'obsession de la naturalité jusque dans la coloration des bétons par intégration de granulats obtenus par concassage, de porphyre vert, de marbre rose, de grès des Vosges. La couleur néo-plasticienne est anti-naturelle, elle abstractise les plans.

On peut noter au passage que la couleur élémentaire, libérée du tableau, entre dans le système plastique de l'architecture au même titre que l'oeuvre d'art elle même. La nouvelle architecture a supprimé les lieux conventionnels d'insertion de la sculpture et de la peinture, qui doivent désormais rivaliser avec les autres composantes élémentaires de la plastique.

Il nous semble intéressant à ce niveau d'approfondir l'analyse du rapport de l'oeuvre d'art à l'espace en prenant un des exemples les plus significatifs, celui de Mies Van der Rohe. Il faut préciser, que partant d'une esthétique très proche de celle de De Stijl, Mies est allé beaucoup plus loin dans la "révélation" de "l'espace moderne", en réintroduisant la naturalité de la matière et la culturalité de l'oeuvre d'art dans l'espace isotrope abstrait.

Se référant comme Perret à une esthétique intrinsèque de la technique constructive et du matériau, Mies tire cependant la leçon du nouvel espace pictural et développe une plastique très éloignée du système de lieux d'Auguste Perret.

Abstraction/matière

Lorsqu'en 1919 Mies Van der Rohe ouvre son agence à Berlin, il commence à dessiner ses fameux grattes-ciel de verre, dans

un style très personnel, qu'il développera toute sa vie. D'emblée, par ses projets théoriques, Mies affirme un radicalisme esthétique qui le conduira aux confins de l'art abstrait :
En 1923, avec son projet de villa en briques, Mies révèle la convergence de ses recherches avec "De Stijl". Sa maison est conçue comme un tableau de Mondrian à partir de trois longs murs qui divisent le terrain, comme des lignes sur la surface abstraite d'une toile. Le dedans et le dehors ne sont séparés que par une limite transparente, quasi inexistante, pour bien montrer qu'intérieur et extérieur ne sont que fraction d'un même espace continu, homogène.

Toutes les obsessions de Mies sont présentes dans les deux projets que nous venons de citer : abstraction, minimalisme, fluidité, transparence... mais aussi structure et matériaux.

C'est en 1929 que Mies va pouvoir réaliser son oeuvre la plus manifeste, le pavillon de Barcelone : La structure métallique, clairement exprimée, libère l'espace interne qui coule entre des plans géométriques de matériaux précieux : onyx couleur de miel, marbre vert de Tynos... Disposés dans l'espace , des sièges en acier chromé et cuir blanc, des tables en pâte de verre noire. Et voilà le paradoxe de Mies : l'espace dématérialisé laisse le champ libre aux matières. A l'intérieur d'un des patios du pavillon se dresse une sculpture de George Kolbe. Celle ci semble irradier par sa forme, sa masse, sa matérialité, dans l'espace abstrait qui l'entoure.

Le rapport à l'espace

Dans son essai sur Michel Ange et le Mouvement Néoplatonicien (13), Erwin Panofsky se livre à une série de comparaisons fort instructives sur le rapport de la sculpture à l'espace: "Pour la sensibilité esthétique, nous dit-il, une statue de la Renaissance ressemble plutôt à un haut relief qu'à un objet en plein volume". Et rappelant la définition de Léonard de Vinci qui voyait dans une statue la combinaison de deux hauts reliefs, l'un de face, l'autre de dos, Panofsky nous explique que le sculpteur de la Renaissance débarassait le relief de tout ce qui en lui fait violence pour ne privilégier en fait qu'un seul point de vue.

Tout au contraire, la "figura serpentina" des maniéristes use des raccourcis et des contorsions pour obliger le spectateur à tourner autour de la statue, qui doit selon l'expression de Benvenuto Cellini, un des meilleurs représentants du style, ne pas offrir un seul point de vue "mais cent ou davantage".

Ce n'est pas un hasard commente Panofsky que la période maniériste ait produit une telle abondance de sculpture qui se dressent librement sur des places, alors que les statues de la Renaissance étaient "placées de préférence dans des niches, ou se détachaient sur un mur" (14).

Par contraste avec le principe maniériste des vues tournantes, l'art baroque remet en honneur le point de vue unique, mais sur une base très différente de celle de la Renaissance, car les statues ne ressemblent plus à des hauts reliefs mais sont fondues dans l'espace environnant en un tableau cohérent qui évoque la scène d'un théâtre. Même les monuments qui se dressent librement, comme la Fontaine des Quatre Fleuves du Bernin sur la Piazza Navona, offrent une "pluralité d'aspects à point de vue unique" plutôt qu'une infinité "à vue tournante" comme pour les sculptures maniéristes.

On pourrait poursuivre l'analyse de Panofsky en portant le même regard sur la situation de la "danseuse" de Kolbe dans l'espace abstrait du Pavillon de Barcelone.

On s'éloigne ici tout à la fois de la frontalisation et du rapport au mur de la Renaissance, des vues tournantes et de l'idée de mouvement du maniérisme, de la théâtralité picturale et de la multiplicité des tableaux uniques de la sculpture baroque.

Cette fois la statue affirme sa présence dans un espace isotrope, infini, "objectif", qu'elle qualifie "objectivement". S'il subsiste une promenade, un parcours, celui-ci ne tourne pas autour d'un objet et ne multiplie pas réellement les tableaux, il ne fait qu'enregistrer le déplacement du regard dans l'espace, et relativise la notion même de point de vue. La perte de centralité de l'objet et la dissolution du lieu s'accompagnent d'une affirmation de la "présence" objective de la sculpture dans l'espace. Il s'ensuit une remise en cause radicale du regard qui supposait lui même la centralité du sujet.

Toutes les recherches de Mies semblent se réduire à cet unique problème de rendre compte de la nouvelle "consistance" de l'espace par une sorte d'esthétisation du vide. Rarement un architecte n'a, à ce point, limité le champ de ses préoccupations. Une fois élaborée, son esthétique ne se modifiera jamais. Elle continuera dans la même voie, à la recherche d'une perfection absolue : Pourtant, Mies n'atteindra plus jamais la perfection du Pavillon de Barcelone, qui reste, à mon sens, son testament épistémologique. Car il y a autre chose : la sculpture de Kolbe,

par sa matière dialogue avec le marbre, l'onyx dans l'espace abstrait vide. Elle propose au regard sa forme comme différence. Comment ne pas saisir alors la commune mesure entre la nature disciplinée en plaques géométriques et la matière "spiritualisée" de la statue de Kolbe, entre les productions intellectuelles de l'homme et les matériaux qu'il transforme : Il y a très certainement dans ce pavillon de Barcelone une totalisation des expérimentations des années 1920 sur l'espace moderne.

On peut faire ici un rapprochement avec les recherches de Tatline, dont les reliefs et contrereliefs font entrer dans l'espace conventionnel abstrait du tableau des matières "brutes" issues de l'industrie : plaques de tôle, grillages, tiges de fer, etc... La matière prend sa place élémentaire dans la panoplie des variables à mettre en oeuvre dans l'espace vide, tout comme dans l'architecture de Mies Van der Rohe.

On mesure ici toute la distance qui sépare la logique structurelle de Perret et les spéculations modernes sur l'espace vide. Ceci apparaît de façon éclatante lorsqu'on compare le Musée des Travaux Publics de Perret au Pavillon de Barcelone de Mies Van der Rohe et la comparaison est d'autant plus parlante que l'on a affaire à deux oeuvres classiques au sens général du terme, où le style atteint la perfection de la conformité à ses propres règles. Les deux oeuvres peuvent être considérées, l'une et l'autre, comme les manifestes les plus radicaux des doctrines qui les soustendent.

Organicité

Dans l'entretien qu'il nous a accordé, Oscar Nitzchké rapporte une discussion qu'il a eue un jour avec Perret à propos de la peinture de Picasso. Il ressort de ce témoignage que Perret ne comprenait pas très bien l'enjeu de la peinture cubiste et qu'il ne l'appréciait pas.

Au delà de l'anecdote, (que nous relatons dans le compte-rendu de cet entretien), on peut voir dans cette incompréhension de la peinture cubiste et de l'espace pictural qui en est sorti, une explication du rapport conflictuel de Perret à Le Corbusier.

Le Corbusier n'était pas loin de penser que sa peinture était le fondement de sa créativité architecturale. Et il s'agissait pour lui d'une activité intellectuelle très noble : "j'ai pensé que la peinture était une chose sacrée. A cette époque (1919-1920) j'ai admis que la peinture trouvait bel et bien sa place dans un cadre parce que la cadre l'enfermait et que la peinture devenait un peu comme un livre. Un livre ne parle que quand on l'aime, que quand on lui adresse la parole, qu'on le prie de parler..." (15).

Le Corbusier accordait autant d'importance à sa peinture qu'à son architecture et vivait le dilemme de ses deux deux activités complémentaires très autonomes :
"Suis-je architecte, suis-je peintre ?", hésite-t-il dans un état de demi conscience lors de sa mésaventure d'Alger (16).

Contrairement à Auguste Perret, Le Corbusier inscrit son esthétique dans la lignée de la révolution cubiste. Pourtant lorsqu'on regarde ses tableaux on découvre des différences notoires avec ceux de Braque et de Picasso : les objets représentés ne sont pas chez Le Corbusier des objets éclatés, réfractés en une infinité de facettes, mais au contraire des objets frontalisés, clairement lisibles, dont les contours se lient entre eux, de façon indéfectible, organique. Cette organicité que laisse voir la peinture puriste est, à mon sens, une dimension fondamentale de l'esthétique et de la pensée corbuséenne. Présente dans les premiers tableaux, on la retrouve dans les derniers, mais aussi dans l'architecture de la villa Laroche, comme dans celle des unités d'habitation. Cette esthétique organique sous-tendue par une philosophie humaniste de l'art et de son histoire ne fait-elle pas l'unité des écrits de Le Corbusier, des articles de l'Esprit Nouveau aux spéculations du Modulor ?

C'est peut être cette organicité qui explique la différence profonde entre les recherches de Le Corbusier et celles des autres avant-gardistes des années 1920. Jamais il ne franchira le cap de l'art abstrait. Sa peinture a besoin de l'objet, car sans lui, elle reconcerait au "type". Elle ne vise pas à révéler l'espace, comme celle de Malevitch ou de Mondrian, mais à rendre manifeste l'articulation des "types" : L'espace lui même se construit par l'articulation des éléments entre eux, mais l'imbrication est si forte que les objets cessent en réalité d'être eux mêmes : ils sont modifiés par les relations dans lesquelles ils entrent avec les autres objets, si bien que l'on assiste à une sorte de solidification de l'ensemble qui prime sur l'objet élémentaire.

Le "style" de Le Corbusier évoluera d'une représentation frontale des objets où s'affirme la planéïté de la toile, vers une reconquête sculpturale de la profondeur ; mais le principe de solidification organique sera maintenu jusque dans les dernières oeuvres. Il serait intéressant de mettre en parallèle cette évolution de la peinture avec celle de l'architecture qui va de la géométrisation blanche des années 1920 à une prise en compte de plus en plus tactile de la matière (- autre expression de la profondeur ?).

C'est ce principe de solidifcation organique qui explique pourquoi il n'y a pas chez Le Corbusier de primat de l'espace sur les formes représentées, et ceci est aussi vrai de la peinture que de l'architecture, où les espace s'interpénètrent au point qu'il est difficile d'envisager le moindre déplacement compositionnel. C'est l'idéal d'une sculpturalité interne de l'espace architectural. Contrairement à la villa Schroeder de Rietveld, la villa Laroche de Le Corbusier (l'un des édifices les plus liés à la peinture puriste), ne cherche pas à écarter des plans pour faire circuler l'espace, mais à définir des lieux pour rendre manifeste leur articulation : L'espace de l'entrée de la villa Laroche est comme le centre d'un tableau puriste, le lieu le plus fort de l'articulation. Au fur et à mesure que l'on parcourt le système des relations, ce "lieu" change de sens : entrée monumentale, cours intérieure, espace central... Tout dépend de l'endroit d'où on le considère, selon qu'on le découvre du balcon du 1er étage, de la coursive mezzanine longeant le pan de verre, du "toit terrasse" symbolique au ras du plafond, du côté de la galerie, ou de celui des chambres...

C'est le principe de solidification organique que l'on retrouve ici en architecture : une surarticulation des espaces qui en modifie le sens selon le système de relations que l'on considère.

Un classicisme d'avant-garde

Les recherches de Le Corbusier diffèrent profondément de celles de Mies Van der Rohe, des néoplasticiens ou des constructivistes, par le principe d'organicité qui relativise l'expérimentation sur l'espace vide. Mais toutes ont en commun une esthétique qui dramatise le "système plastique" en une totalité tendue, et qui s'oppose radicalement à l'idéal classique de constitution du lieu par une poétisation du rapport au sol. La totalité

plastique tendue, bouleverse de fond en comble le système conventionnel de distribution des lieux auquel Perret revendiquait son attachement. Perret n'a-t-il pas précisément mis en oeuvre toutes les ressources de la technique moderne, pour expérimenter grâce à la cohérence du béton armé, une poétisation du rapport au sol inenvisageable aux périodes historiques précédentes. C'est dire qu'il définit alors un classicisme d'avant-garde et que son architecture ne vaut paradoxalement que parce qu'elle met en oeuvre un langage, que rien n'associe a priori à la logique du béton armé. Perret n'accomplit-il pas à la lettre le schème rejeté par Théo Van Doesburg qui consiste à couler l'architecture dans le moule d'une forme préétablie. Conscient de toutes les libertés qu'offre la technique moderne, il adopte une attitude de réserve et proclame sa fidélité à ces mêmes "types fondamentaux" que dénigre l'architecture néoplasticienne.

Notre problème n'est pas ici de juger de la validité doctrinale d'une telle attitude, mais d'en montrer la force et le caractère délibéré. Il serait trop facile de réduire l'attachement de Perret à la culture classique, à un quelconque "anachronisme", en oubliant le caractère conscient de son travail sur le langage architectural. Bien sûr l'esthétique qu'il propose entre objectivement en conflit avec celle, issue de la peinture, qui influence la majorité des courants de l'architecture moderne, mais on ne peut, en aucun cas, considérer sa doctrine comme un archaïsme. Il s'agit d'un "édifice" parfaitement cohérent qui fait du classicisme un courant d'avant-garde.

NOTES

(1) Piet Mondrian - "L'architecture future néoplasticienne", dans L'architecture Vivante - Automne-hiver 1925.

(2) Manfredo Tafuri, Francesco Dalco - "Architecture contemporaine", Paris, Berger-Levrault, 1982.

(3)"Le Corbusier par lui-même", p. 52

(4) Piet Mondrian, op. cit. p. 11
"A présent l'esthétique, fondée et trouvée par l'art, doit être au premier plan. Par la seule obéissance aux exigences de l'utilité, des matériaux, de la construction, etc... On ne saurait atteindre à la vraie beauté plastique...
L'essentiel est de prendre l'esthétique comme point de départ. Non pas l'esthétique traditionnelle, car celle-ci a causé la décadence de l'architecture, mais l'esthétique nouvelle, résultante de l'évolution de l'art. Celle-ci détruit les anciennes lois d'harmonie naturelle, de symétrie, de composition classique. Elle établit la plastique pure".

(5) Mondrian, op. cit. p.12

(6) Ibid. page 12

(7) Ibid. page 12

(8) Ibid. page 13

(9) Ibid. page 13

(10) Theo Van Doesburg - "L'évolution de l'architecture moderne en Hollande", dans "L'architecture Vivante", automne/hiver 1925, pp. 14 et suivantes.

(11) Ibid.

(12) Ibid.

(13) Erwin Panofsky... "Le mouvement platonicien et Michel Ange" dans "Essais d'Iconologie", Paris 1969, p. 255 et suivantes.

(14) Ibidem...

(15) "Le Corbusier par lui-même", op. cité p. 52

(16) Le Corbusier, cité par Jean Petit dans "Le Corbusier par lui-même" : p. 78
A Alger, Le Corbusier est attaqué, en plein nuit dans la Casbah et laissé pour mort au milieu de la rue :
"Je suis à Alger ; je m'ennuie à l'hôtel ; je monte à la Casbah y dessiner quelque part sous la lampe. Il est plus de minuit quand je rentre chez moi déambulant par ces rues absolument désertes et dont la largeur ne dépasse pas 1m50. Subitement je suis assailli, foudroyé par une manoeuvre savante : "le coup du père François" qui tue s'il est mal fait, qui peut n'être pas mortel s'il est réussi. Trois quarts d'heure plus tard, étendu sur le dos, sur le dallage de la rue, je me surprends livré à débat torturant : "Suis-je architecte, suis-je peintre ?" L'ambiance - au fond de mon inconscience - m'apparaît comme une flaque d'or mouvante. Les savants disent que tout cet or et toute cette lumière sont la caractéristique des instants de passage de la vie à la mort..."

V - L'ESPACE DOCTRINAL

La doctrine comme objet théorique

Nous avons, dans un travail déjà ancien (1976) sur les rapports entre théorie et histoire de l'architecture, tenté de théoriser la notion de doctrine comme un objet spécifique, dans sa forme, à la discipline architecturale.

Expression par le langage de différentes manières de faire l'architecture, les doctrines architecturales seraient des idéologies théoriques à double versant : l'un "technique", au sens althusserien du terme, comme prolongement de la réflexion critique, esthétique, du travail de l'architecte sur sa planche à dessin ; l'autre "historique" en raison de l'implication inéluctable de toute pratique dans les contradictions de la pratique sociale. Il va de soi que les deux versants sont pénétrés de part en part par l'historicité, et que leur distinction ne correspond en fait qu'à l'exigence de "déploiement" de toute analyse théorique.

Considérer la doctrine comme un objet théorique signifie d'une part explorer sa cohérence interne et ses articulations ou contradictions avec d'autres formations architecturales, mais d'autre part tenter de comprendre les processus de sa cristallisation en "modèles" et la circulation de ces modèles dans l'histoire.

Le matériau exceptionnel qu'offre la doctrine de Perret et les oeuvres des dizaines de disciples qui l'ont pratiquée devraient, à terme, permettre d'explorer l'espace du "classicisme structurel" et d'éclairer ses relations avec les autres tendances de l'architecture moderne.

Les projets dessinés, les édifices construits de Perret ont théoriquement le statut de modèle, et cristallisent une pensée architecturale dont ils contribuent à la transmission. Analyser l'extension proselytique de la doctrine, c'est mettre au jour à travers les oeuvres et les discours différentes attitudes face à un corps de principes architecturaux, esthétiques et constructifs.

On peut se représenter la production de l'école du "classicisme structurel" sous une métaphore topologique comme une structure complexe ayant un noyau fort et une périphérie :

- Le noyau fort serait alors constitué des édifices, des projets, des discours, qui tentent d'établir l'équilibre entre la structure et le langage classique,

- Et la périphérie correspondrait à toutes les attitudes qui articulent des éléments doctrinaux du "classicisme structurel" à ceux issus d'autres formations architecturales.

L'espace de classicisme structurel

- Théo Sardnal nous semble, par exemple, avoir été un bon représentant du "noyau fort", en ce qu'il cherche dans toutes ses oeuvres, à maintenir l'équilibre entre l'élégance de la structure, rythmée, équilibrée, et un langage classique discret et raffiné.

- Pierre Forestier, quant à lui, mêle incontestablement des éléments de la doctrine structuriste à d'autres apports issus du langage de l'architecture internationale, et correspond bien à ce que nous avons appelé la périphérie de la doctrine.

Précisément, parce qu'elle est, comme nous l'avons montré, le produit de deux systèmes conceptuels extrêmement élaborés, le néoclassicisme et le rationalisme néogothique, qui ont eu chacun leur autonomie dans l'histoire, la doctrine de Perret permet un travail d'approfondissement interne selon des problématiques très diversifiées : du "structurisme constructif" au "néoclassicisme architectural" le spectre d'intervention est extrêmement large.

A côté du travail "typologique" dont nous avons déjà parlé, on peut observer chez certains disciples de Perret la volonté de développer un rationalisme constructif en puisant aux mêmes sources que leur maître, mais en s'autorisant une interprétation très libre de son "classicisme structurel". C'est par exemple le cas de Luyckx dans ses travaux menés en Algérie.
D'une toute autre manière, des architectes comme Denis Honegger développeront avec une souplesse typiquement maniériste le

langage néoclassique revivifié par Perret. C'est ce qui apparaît dans des oeuvres remarquables comme l'Institut de Physique de Genève et l'Eglise de Fribourg.

Mais, entre l'interprétation libre de la philosophie constructive, et le maniérisme néoclassique, il existe de très nombreuses façons d'assimiler et de développer la doctrine de Perret. C'est l'ensemble de ces attitudes face à un corps de principes doctrinaux que nous avons cherché à analyser dans ce travail.

Nous avons pu, ainsi, en étudiant les disciples de la première génération (celle de l'Atelier du Palais de Bois), discerner les attitudes suivantes :

- la fidèlité à l'équilibre structuro-classique par dérivation des modèles élaborés par Perret lui-même : exemple Lambert.

- Le maintien de cet équilibre, sans reproduction des modèles: Théo Sardnal.

- Le développement maniériste du langage néoclassique de Perret sur des structures nouvelles : Denis Honegger.

- Le respect du classicisme dans une syntaxe moderne, parfois même constructiviste : Ernö Goldfinger.

- La reproduction de l'attitude typologique sans référence à des modèles : André Le Donné.

- La combinaison du structurisme et du langage de l'architecture internationale : Pierre Forestier.

- L'interprétation libre de la philosophie constructive : Michel Luyckx.

- La réévaluation avant-gardiste de la doctrine de Perret : Oscar Nitzchké, Paul Nelson.

Disciples/Ecole

Auguste Perret a mené trois actions d'enseignement :
- La première de 1923 à 1930 sous forme d'atelier libre, c'est la fameuse expérience de l'atelier du "Palais de Bois",
- la seconde de 1930 à 1952 comme chef d'atelier à l'Ecole Spéciale d'Architecture du Boulevard Raspail,
- la troisième de 1942 à 1954 en tant que professeur à l'Ecole Nationale Spérieure des Beaux-Arts.

Ces expériences, plus ou moins longues ont contribué à la formation de trois vagues d'architectes. C'est à partir de ces trois vagues que l'on peut porter un éclairage nouveau sur la doctrine de Perret :

- d'une part par leur témoignage sur la pratique de l'enseignement de Perret,
- et, d'autre part, par l'analyse de leurs oeuvres qui constituent une contribution active à la doctrine.

Tous les élèves de Perret n'ont pas été nécessairement ses "disciples" et inversement. Il convient donc de discerner, parmi les architectes qui se sont formés au contact de la doctrine, quels sont ceux qui appartiennent à l'école structuroclassique, étant entendu bien sûr que toute l'oeuvre d'un même architecte ne se rapporte pas obligatoirement à cette école.

Cependant, précisons que certaines oeuvres, qui manifestement ne relèvent pas du classicisme structurel, peuvent avoir pour nous un grand intérêt. Notre objectif étant à la fois historique, en ce que nous cherchons à comprendre le "destin architectural" d'une des branches les plus radicales de la tradition française, mais aussi théorique puisqu'il s'agit d'approfondir le concept même de doctrine architecturale.

C'est pourquoi nous considérons la production des disciples et élèves comme un ensemble, en tentant de saisir d'une part les contours historiques de l'école structuroclassique, et d'autre part les différentes attitudes internes ou externes à cette école comme révélations de processus doctrinaux.

Bien que ceci ne touche pas encore notre travail, il faut préciser pour le long terme qu'aux trois actions d'enseignement, précédemment citées, nous ajoutons la "Reconstruction de la Ville du Havre" parce qu'elle constitue la manifestation en vraie grandeur de l'Ecole "Structuro-Classique".

L'Atelier du Havre regroupe autour de Perret des anciens élèves du Palais de Bois, mais aussi de l'Ecole Spéciale et du second atelier de l'Ecole des Beaux-Arts :
La reconstruction du Havre, ainsi que le précise Pierre Dalloz "n'est pas une oeuvre de Perret au sens étroit du terme", mais une "oeuvre collective marquée et dirigée par Perret". L'Atelier du Havre est en effet essentiellement composé des disciples de Perret, qui vouent à leur maître un véritable culte, rassemblés qu'ils sont par la "communauté de pensée" et par "un même classicisme de tendance". A une période où le travail

collectif est loin d'être considéré comme une habitude chez les architectes (comme en témoigne par l'exemple l'article de Michel Roux Spitz dans l'"Architecture Française" sur "l'illusion des équipes"), le chantier du Havre apparaît comme le révélateur d'un groupe qui prend conscience qu'il forme une "école". Le "classicisme de tendance" dont parlent les protagonistes de l'expérience mérite une analyse minutieuse, non seulement à partir des débats et des réflexions théoriques des membres de l'équipe dans la revue "Technique et Architecture", mais également par l'analyse du travail concret effectué dans le cadre de l'atelier (esquisses alternatives pour le plan masse du Havre, définition d'espaces urbains, élaboration des projets d'édifices...).

Nous considérerons la reconstruction du Havre comme une oeuvre charnière, préfigurée comme le souligne B. Champigneulle par les projets antérieurs d'Auguste Perret, mais aussi travail collectif, terrain privilégié pour la transmission active d'un enseignement et d'une doctrine à un moment où s'ouvre une des phases les plus critiques de l'histoire de l'architecture moderne. Nous nous intéresserons en particulier aux architectes membres de l'équipe du Havre (A. Le Donné, J. Guilbert, T. Sardnal, P. Branche, P. Dubouillon, P. Feuillebois, A. Heaume, A. Hermant, J. Imbert, K. Kaeppelin, G. Lagneau, P.E. Lambert, P. Lotte, A. Persitz, J. Poirrier, H. Tougard, J. Tournant...) en suivant leur itinéraire dans les années 1950-1960, non seulement à travers les oeuvres construites, mais aussi à travers les débats autour de "l'ossaturisme", "la morale constructive" et la "vérité des matériaux" qui s'expriment alors dans les revues de l'époque.

DEUXIEME PARTIE

L'ECOLE DU CLASSICISME STRUCTUREL

VI- ENSEIGNEMENT

(Les Trois Ateliers Perret)

Dissidences

La formation du premier Atelier Perret, en 1923, a pour origine la dissidence de deux groupes d'étudiants mécontents de l'enseignement de l'Ecole des Beaux-Arts :

1/ Le groupe de l'Atelier Pontremoli : André Le Donné et Adrien Brelet.

2/ Le groupe de l'Atelier Laloux Lemaresquier : Oscar Nitzchké, Michel Luyckx, Théo Sardnal, Guilbert et Bourdet.

Ces sept étudiants sont les fondateurs de l'Atelier du Palais de Bois.

- C'est à l'Ecole des Beaux-Arts de Nantes qu'André Le Donné et Adrien Brelet firent connaissance et se lièrent d'amitié : Déjà à cette époque, comme en témoigne un texte d'André Ledonné, évoquant sa rencontre avec Brelet, les deux étudiants étaient attirés par l'architecture de Perret qu'ils connaissaient par diverses publications :
"Pendant nos années d'école nantaise, nous nous étions déjà orientés - à travers des revues - vers cette conception de l'architecture qu'incarnait Perret. Puis nous sommes venus à Paris et nous sommes entrés à l'Atelier Pontrémoli. Mais à Paris, nous avons alors connu dans leur réalité les oeuvres si caractéristiques de Perret : le garage de la rue Ponthieu et le théâtre des Champs-Elysées - et nous avons décidé de le prendre pour maître". C'est par l'intermédiaire de Frantz Jourdain que les deux étudiants entrèrent en relation avec Perret : André Ledonné rapporte ainsi cette première rencontre dont est né l'Atelier du Palais de Bois : "Aussi nous sommes allés, Adrien Brelet et moi, trouver Perret pour lui demander de guider nos travaux. C'était en l'année 1922. Il accepta aussitôt, nous accueillant même - alors qu'il ne nous connaissait pas - par cette phrase : "je vous attendais". N'ayant pas encore de local pour exercer son enseignement, Perret venait corriger les projets dans leurs chambres d'étudiants, rue de Brey, dans le 17e arrondissement.

"Vers la même époque, poursuit André Le Donné, une scission se produisait aussi à l'Atelier Laloux-Lemaresquier dont quel-

ques uns vinrent se joindre à nous : Guilbert, Sardnal, Luyckx, Nitzchké et Bourdet. Ces camarades étaient comme nous rebutés par l'enseignement académique et avaient le désir d'une architecture véritable".(1)

- Le second groupe d'étudiants, celui issu de l'Atelier Laloux-Lemaresquier fit une sortie plus fracassante. Nous connaissons l'histoire de cette dissidence par les témoignages que nous avons recueillis de trois des membres survivants : Oscar Nitzchké, Michel Luyckx et Théo Sardnal (décédé en février 1984).

C'est, nous le savons maintenant, le fameux livre manifeste de Le Corbusier "Vers une Architecture" qui est à l'origine du scandale. Oscar Nitzchké raconte qu'à cette période, il travaillait avec son ami Guilbert comme dessinateurs bénévoles chez Le Corbusier et Pierre Jeanneret à leur agence du 35, rue de Sèvres. Admirateurs enthousiastes de l'esthétique et des théories du jeune directeur de l'Esprit Nouveau, nos deux étudiants apportèrent un jour à l'Atelier l'ouvrage de Le Corbusier, alors inconnu de leurs camarades : il s'ensuivit une belle rigolade, car les élèves n'en comprenaient pas même les illustrations (voir le compte-rendu de notre entretien avec Oscar Nitzchké).

Lemaresquier, informé par son fils Lionnel, alors étudiant à l'Atelier, qu'un vent de contestation commençait à souffler dans les rangs de ses élèves, décida, pour neutraliser les "trublions" , d'obliger tout le monde à se réinscrire. C'est ce que firent la grande majorité des étudiants : les cinq qui refusèrent de s'incliner, Guilbert, Nitzchké, Luyckx, Sardnal et Bourdet se retrouvèrent sans professeur.

La première idée fut d'aller raconter toute l'affaire à Le Corbusier et de le placer devant ses responsabilités en lui demandant d'ouvrir un atelier : c'est ce que firent Guilbert et Nitzchké. La réaction de Le Corbusier semble avoir été particulièrment brutale : "Il s'est mis dans une rage folle et a même été grossier, tant il maudissait l'enseignement des Beaux-Arts. Puis il s'est ravisé et nous a dit avec une certaine perfidie... Allez donc voir Perret, c'est un grand constructeur; d'ailleurs il sera très heureux d'être votre professeur, cela fait longtemps qu'il veut entrer à l'Institut ..." (2)

Enseignement/Institution

Il y aurait beaucoup à dire sur la signification de cette phrase de Le Corbusier d'une part quant à son rapport à Auguste Perret, dès le début des années 1920, mais d'autre part, et surtout, sur les relations de Le Corbusier à l'enseignement et à l'institution des Beaux-Arts. Nous connaissons par un passage d'un ouvrage plus tardif, la représentation que se faisait Le Corbusier de son rôle d'éducateur des jeunes générations :
"J'ai toujours refusé d'enseigner, ma participation en 1911-1912 à une école d'avant-garde m'ayant montré que j'y suis mal disposé. Pourtant, depuis quinze années, près de deux cents jeunes gens sont passés dans notre atelier de la rue de Sèvres, apportant à nos études et à nos travaux l'appui inestimable de leur enthousiasme et de leur soif d'apprendre. Pas une fois, je n'ai voulu tenir un propos pédagogique ; pas une seule fois je n'ai eu à m'occuper de leurs idées petites ou grandes. J'ai réfléchi : la jeunesse est obscure, complexe, incertaine, peureuse et inconsciente, intuitive... qu'un poète ait vingt ans, qu'un virtuose ait quinze ans, soit, mais l'architecture et plus encore l'urbanisme sont des fleurs tardives.

Que font les écoles ? Elles proposent des thèmes : plans pour un temple, plan pour une cité hospitalière, plans pour la maison d'un collectionneur, plan pour un monument commémorant une bataille... un maître passe, tous les jours ou tous les huit ou quinze jours, selon la conception qu'il a des responsabilités. Vingt propositions sous les yeux, venues du fond sincère et obscur de la jeunesse, ou du fond insincère et obscur. Car il y aura toujours les "vrais" et les épigones, les francs et les dissimulateurs. Si l'on est malin, on copiera "le style du patron", surtout si le diplôme au bout de la route est fait de l'addition de bonnes notes.

Le maître corrige. Comment peut-il sans cruauté tailler à vif dans cet aveu plein de confusion qui est au fond d'un projet de jeunes, sans meurtrir et gravement blesser ? il lui reste la ressource de tenir "des propos immortels". Le gouffre n'est pas loin : les bobards, les "mots", indignes de cette chose sérieuse qu'est l'architecture...".

Le Corbusier explique ensuite ses rapports avec les jeunes stagiaires et théorise une curieuse conception de l'école et des rapports du maître à ses élèves :
"Mes jeunes m'ont aidé à réaliser mes idées ; je suis leur aîné. S'ils sont venus chez moi apporter leur force de travail, c'est que l'une dans l'autre, ces idées leur paraissent valables. Je dégage mon idée à travers leurs épures. Je me défends contre leurs chemins de traverse ; je cherche à les soulever. Les affres de l'accouchement je les endure avec eux ayant dans ma main leur crayon, leur gomme ; ils assistent à la naissance d'une oeuvre d'architecture, qui ne les conduira pas à Rome, à la Villa Médicis, mais à la porte de mon client qui m'attend avec son budget précis...".

C'est dans les conditions réelles de la production que Le Corbusier imagine l'apprentissage. Il n'y a plus d'école au sens institutionnel du mot :
"L'école est alors toute désignée : l'Atelier des maîtres que la jeunesse se désigne".
"Les maîtres donc seront en ville et non dans une école, et ils n'accepteront que les collaborateurs qui leur conviendront... Un maître déchoira ? son atelier se videra. Il est au contraire envahi ? Cela permettra la sélection. Ainsi désignée à l'attention publique, il serait normal que le maître fut chargé de commandes.

Avec sa cohorte de collaborateurs bénévoles et enthousiastes, le voici armé pour vaincre les frais généraux qui, dans la pratique, coupent court aux recherches approfondies : avec ses jeunes, il pourra aller au plus profond de sa recherche. C'est lui qui créera les prototypes...". (3)

Il est prématuré à ce stade de notre recherche d'analyser le rapport au maître et l'apprentissage quasi corporatif que propose Le Corbusier , mais il nous semble important de remarquer que Perret, à qui il pouvait reprocher ses "propos immortels" sur l'architecture, était en mesure d'offrir aux étudiants de son atelier une formation très complète : En effet, nombreux sont ses élèves qui, en plus de l'Atelier du Palais de Bois où ils étaient en contact avec la pensée de Perret, pouvaient se former pratiquement à son agence où ils étaient payés. Est-il besoin de rappeler la structure particulière de cette agence,

où le travail de l'entreprise se mêlait à celui du projet, de telle sorte qu'était maîtrisé tout le processus de production de l'architecture, de l'esquisse au détail le plus humble du chantier. C'est cette structure qui explique la qualité constructive du Musée des Travaux Publics, mais aussi l'excellente formation des disciples : Un étudiant pouvait ainsi, ce qui était exceptionnel dans les années 20, suivre sur le chantier la réalisation d'un ouvrage en béton armé dont il avait assisté à la conception, participé à l'étude et dont il connaissait par l'enseignement de Perret le soubassement doctrinal.

Nous analyserons dans la suite de cette recherche les relations de l'Atelier Perret et de ses étudiants à la structure spécifique de son Agence.

La rupture de 1923

L'Atelier du Palais de Bois est donc, comme nous l'avons dit, le produit d'une double dissidence, dont l'une avait pour origine l'admiration de l'architecture de Perret lui même, l'autre le "bouillonnement" de thèses corbuséennes. Il faut signaler, pour être précis, que l'influence de Le Corbusier, dont le livre a déclenché le scandale de l'Atelier Laloux Lemaresquier, ne concernait pas, à part égale, les cinq membres du 2ème groupe. Sardnal nous a en effet confié qu'il avait immédiatement pensé à Perret, dont il venait de découvrir l'église du Raincy. Remarquons toutefois la richesse et l'ouverture dont était porteuse l'expérience dès ses balbutiements : - certains des étudiants venaient à Perret après avoir été en contact avec des idées résolument avant-gardistes (Nitzchké par exemple gardera toujours dans on oeuvre une sensibilité artistique ouverte à l'art moderne). D'autres, comme Le Donné, cherchaient auprès de Perret "les principes de la véritable tradition" : "plutôt qu'un enseignement, c'est une méthode que nous sommes venus lui demander, une "initiation" au sens antique et religieux.

Cet Atelier ne prendra réellement corps qu'en 1924 au moment où Auguste Perret proposera à ces étudiants de les installer dans quelques unes des travées du grand bâtiment qu'il construisait alors à la Porte Maillot pour la "Société du Salon des Tuileries". Il s'agissait, rappelons-le, d'un édifice provisoire en bois, destiné à des expositions de peinture et de sculpture. Perret à qui l'on avait demandé un simple abris à moindre frais élèvera une sorte de musée temporaire, n'utilisant pour des raisons d'économie que des sections standard du commerce :

pl. 13 A. et G. Perret - Le Palais de Bois - 1924

"Pas une entaille, pas un coup de scie ne fut donné sur le chantier. Tout était récupérable..." "Une travée carrée de 5 mètres laissant libre la distribution. Tous les éléments sont standardisés, démontables. Les poteaux très fins ont été raidis par des fourrures qui donnent une forme à ces appuis et qui reçoivent les poutres transversales moisées. L'éclairage horizontal et zénithal diffusé par des rideaux et des velums est uniformément réparti. Pas d'autre décor que la découpe harmonieuse des poutraisons apparentes" (4).

Cette construction provisoire, véritable leçon d'architecture fut surnommée le "Palais de Bois", d'où le nom du premier atelier Perret.

Très vite, au noyau des sept fondateurs se joignirent d'autres étudiants parmi lesquels : Nelson, Goldfinger, Lubetkin, Forestier, Honegger, Sive, Coupel, Boquien, Blaise jeanneret, Zaytzeff, Trezzini, Aubour, Sauvage, Pellée-Hirne, Fillon, Outzille, Buffa, Rucker, etc... Ces nouveaux arrivants venaient d'autres ateliers de l'Ecole des Beaux-Arts (Jaussely, Gromort...) mais également de l'Ecole Spéciale d'Architecture et de l'Ecole des Arts Décoratifs.

"L'Atelier du Palais de Bois était né et c'est là que nous tînmes la gageure de poursuivre nos études d'architecture dans un esprit opposé à celui de l'Ecole : je dois dire que nous avons été souvent les victimes de notre foi ". (5)

C'est semble-t-il la pénétration des idées de l'architecture moderne qui est à l'origine de cette rupture dans l'enseignement de l'architecture en ce début des années 1920.

L'admiration des oeuvres des frères Perret dont "l'aura critique" commence à se former à travers les revues et la sensibilité croissante aux thèses corbuséennes puissamment répandues par les "machines de guerre" de "l'Esprit Nouveau" et "Vers une architecture" sont les principaux éléments de cette pénétration. Le climat est en train de changer autour de l'Ecole et ceci se traduira, pour une fraction des étudiants, par le refus d'un enseignement jugé anachronique et par le rejet des maîtres "pompiers":

"Nous ne voulions pas être les élèves de Félix Potin !" nous déclarait, en 1983, Théo Sardnal pour expliquer la dissidence, qui soixante ans plus tôt, avait conduit à la formation du premier atelier Perret.

pl. 14 P. Nelson - Une salle des fêtes, projet à l'Atelier Perret vers 1926

"Félix Potin", c'était tout simplement Lemaresquier que Laloux venait de prendre pour assistant et que quelques élèves contestaient parce qu'il était l'auteur des magasins Félix Potin du Boulevard Sébastopol. Cette architecture leur paraissait décadente, en grande partie pour sa décoration "1900" qui leur semblait trop "boursoufflée". Quelque temps avant ces évènement de 1923, Théo Sardnal était allé visiter l'église du Raincy et l'architecture de Perret révélait pour lui un autre idéal, de mesure, de rythme, de dépouillement... Son cheminement est tout à fait comparable à celui d'André Le Donné et d'Adrien Brelet qui, avant même d'entrer à l'Atelier Pontremoli, étaient attirés par l'architecture de Perret. Des oeuvres comme le garage de la rue Ponthieu et le Théâtre des Champs Elysées exprimaient pour eux les valeurs morales vers lesquelles devait tendre l'architecture moderne : loyauté, vérité, tradition...

Mêlés par la confrontation directe avec les oeuvres au débat doctrinal, des étudiants comme Sardnal,Le Donné et Brelet avaient choisi d'autres référents doctrinaux que ceux de leurs professeurs.

Oscar Nitzchké, quant à lui, fulminait contre une école qui, vivant en vase clos, tenait les étudiants dans l'ignorance des grands mouvements de l'art contemporain. Passant un jour devant la galerie jeanne Bucher il aperçoit, en vitrine, une composition étrange. Interloqué, il reste planté devant la toile près d'un quart d'heure, fasciné, mais sans comprendre. Finalement il se décide à entrer pour demander le nom du peintre. - Mais c'est un Georges Braque, Monsieur ! fut la réponse. Nitzchké n'avait jamais entendu ce nom. S'informant peu après cette découverte des développements de l'art contemporain, il trouvera particulièrement inadmissible que plus de dix ans après l'émergence du cubisme, les étudiants-architectes de l'Ecole des Beaux-Arts n'en aient jamais entendu parler, sans que cela perturbe le moins du monde leurs professeurs. Sa passion pour l'art moderne, il est vrai, lui fera sentir les limites de Perret lui-même. Par la suite il deviendra l'ami de Georges Braque, de Derain, de Picasso, de Arp, de Laurens et de bien d'autres artistes d'avant-garde. Mais, dès 1923, travaillant avec Jacques Guilbert à l'agence de Le Corbusier il était entré en contact avec une autre manière de penser l'architecture, très éloignée de celle qui règnait aux Beaux-Arts. C'est Le Corbusier lui-même que Nitzchké et Guilbert auraient voulu avoir pour professeur.

Les autres étudiants qui se joignirent à ce premier groupe de dissidents nourrissaient contre l'Ecole des rancoeurs analogues:

Ernö Goldfinger, qui était entré à l'Atelier Jaussely et qui avait été, lui aussi, très influencé par les idées de l'Esprit Nouveau, s'emportait contre une institution qui prétendait imposer aux admissionnistes des programmes tout à fait anachroniques: "A l'admission, on nous proposait une entrée des catacombes avec un ordre dorique grec. Personne que je sache n'avait jamais fait un ordre dorique grec...". La seule solution était de recopier le "Vignole", qui était, à l'école, le véritable "catéchisme"..

Goldfinger admirait Adolf Loos et considérait Perret comme le dernier architecte classique. Aller vers Perret, c'était pour lui, s'orienter vers un vrai constructeur, capable de développer des conceptions claires et de donner les bases solides d'un métier. C'était en fin de compte puiser aux sources mêmes où le jeune Charles Edouart Jeanneret était allé, en 1908, apprendre son métier...

On retrouve cette attitude de Goldfinger chez d'autres étudiants de l'Atelier du Palais de Bois qui voyaient en Perret un architecte rationaliste, capable d'enseigner avant tout une méthode face au cahos de l'Ecole des Beaux-Arts.

Paul Nelson, dans un texte publié en 1954, évoque "la lutte d'une équipe d'élèves qui avaient quitté les ateliers académiques des Beaux-Arts, révoltés contre l'imagerie inconséquente qui dominait l'enseignement" (6). Auguste Perret représentait pour les jeunes étudiants une discipline qui contrastait avec le flou artistique des "rendus" de l'école : "c'était l'époque glorieuse de l'église du Raincy et du Palais de Bois, cette vraie merveille d'architecture, basée sur la construction provisoire en bois de charpente, exécutée par des coffreurs de ciment armé" (7). Perret, qui à l'époque était "attaqué comme révolutionnaire" c'était pour Nelson, "le progrès de l'Art"...

Scissions

Le rejet des professeurs et la condamnation d'un enseignement marque en réalité une situation de crise dont l'enjeu se situe en grande partie à l'extérieur de l'école, mais dont l'enseignement constitue cependant un des moments clés.

Dans son article introduction à l'exposition sur le "Premiers Elèves de Perret" que nous avons récemment organisée à l'Institut Français d'Architecture, Jean-Pierre Epron tente de dégager

la signification des scissions dans l'histoire spécifique de l'enseignement de l'architecture :

"Toute rupture avec la tradition et toute exposition d'une problématique nouvelle s'annonce et s'approfondit dans l'enseignement. Les nouvelles stratégies de certains architectes s'inscrivent dans l'institution par le projet d'enseigner, et la nouvelle génération prend conscience d'elle-même par son aspiration à recevoir un enseignement différent de celui des maîtres consacrés. Par la solidarité qui se crée entre les nouveaux maîtres et leurs étudiants prend forme une tendance, un groupe, une école..." (8).

"Tout commence toujours par une scission..." Aussi n'est-il pas surprenant que certaines filiations internes à l'institution d'enseignement, soient aussi signifiantes au plan de l'histoire de l'architecture. Ainsi cette suite de scissions qui conduit de Labrouste à Perret :

"- En 1830 huit étudiants de l'atelier Lebas demandent à Labrouste de devenir leur professeur.

- En 1856 Guadet qui achève sa deuxième classe dans cet atelier, demande à Jules André de prendre la suite de Labrouste, tandis qu'un autre groupe animé par De Baudot fonde un atelier éphémère sous la direction de Viollet-le-Duc.

- En 1890 à la mort de Jules André devenu chef d'un des trois ateliers officiels créés par la réforme de 1863, un groupe d'élèves refuse son successeur Moyaux et fait scission pour créer l'atelier Laloux.

- En 1923 c'est précisément de cet atelier que font scission Nitzchké, Luyckx, Sardnal, Guilbert et Bourdet qui rejoignent Brelet et Le Donné élèves de Pontremoli, autour de Perret" (9).

"Ainsi, ajoute Jean-Pierre Epron, Labrouste conduit à Perret. Il est remarquable que cette suite de professeurs fasse apparaître toutes les positions doctrinales qui ont été évoquées par les historiens de l'architecture pour expliquer l'enseignement et l'oeuvre de Perret... Labrouste... Viollet-le-Duc... De Baudot... Guadet, sans qu'ils aient jamais mis en évidence la directe filiation qui les lie par cette suite de scissions dans l'institution d'enseignement..." (10).

Ces observations sont d'autant plus intéressantes que le mécanisme même de la scission fait partie intégrante de l'Institution

de l'Ecole des Beaux-Arts. Liée à la notion d'Atelier libre, la scission pourrait même apparaître comme l'un des fondements de l'Ecole, la garantie de ce "libéralisme institutionnel" revendiqué par Julien Guadet.

Ateliers officiels et ateliers libres

Il faut lever ici une ambiguité, qui bien souvent, plane dans les histoires de l'architecture. Loin de représenter une quelconque anomalie dans le système, un accident de parcours dans l'histoire de l'institution, l'atelier libre en serait plutôt une des pierres angulaires : c'est par le jeu des ateliers libres et des scissions que l'institution de l'école peut gérer les tendances et contrôler en son sein le renouvellement des idées et des pratiques, qui constitue en fin de compte une condition de sa pérennité.

La scission permet à l'école d'intégrer la nouveauté sans remise en cause radicale de ses fondements. Elle peut ainsi traverser les crises en s'adaptant. C'est ce qu'avait parfaitement compris Guadet, grand professeur de l'Ecole des Beaux-Arts, qui fut aussi l'un des meilleurs théoriciens de son institution. Guadet a marqué, à plusieurs reprises, son attachement au système des ateliers libres et au droit des étudiants à choisir eux-mêmes leurs professeurs. Lorsqu'il était lui-même élève des Beaux-Arts, Guadet avait été l'un des plus actifs opposants à la réforme de 1863, qui, entre autres mesures, supprimait le système des ateliers libres au profit d'ateliers officiels. Avant cette réforme, tous les ateliers de l'école étaient des ateliers libres. Le décret de 1863 modifiait profondément le régime des études d'architecture. Il créait un poste de directeur, remplaçait le conseil des professeurs par un conseil d'administration nommé par le Ministre, les concours mensuels cèdaient la place à de simples exercices, la limite d'âge pour l'inscription à l'école et pour concourir au Grand Prix de Rome était abaissé de 30 à 25 ans (11), un cours obligatoire d'esthétique était mis en place (avec pour professeur Viollet-le-Duc), etc...

Toutes ces dispositions, jointes à l'instauration des ateliers officiels qui mettaient fin au droit des élèves de choisir librement leurs professeurs, déclenchèrent la révolte des étudiants qui culmina avec les fameux chahuts organisés contre Viollet-le-Duc. Au bout du sixième cours, le professeur d'esthétique dût renoncer à enseigner à l'école des Beaux-Arts. Finalement, après toute une série de péripéties, les étudiants obtinrent un retour

partiel à l'organisation antérieure : les ateliers libres furent à nouveau autorisés, mais les trois ateliers "officiels" créés par le décret de 1863 furent maintenus ; ce qui fit dire à un esprit critique :

"Il y a depuis cette époque deux catégories d'élèves : les uns qui sont logés et chauffés aux frais de l'Etat dans les locaux de l'école, et les autres qui logent au dehors de l'école et qui paient leur maître et le droit de choisir ce maître" (12).

Vers la fin de sa vie, 45 ans après ces journées de révolte, Guadet revint sur l'enjeu de ce décret de 1863. Voici en quels termes il commente la "victoire" des étudiants et le retour du système des ateliers libres :

"L'école reprit sa place nécessaire dans le patrimoine commun de la France. Un désastre avait été évité ; n'importe, je souhaite à notre école de ne pas repasser par ces anxiétés. Je ne crois pas, d'ailleurs, au moins tant que l'école restera fidèle à sa belle et noble mission, qui n'est pas d'enseigner les arts, qui est plutôt de s'en interdire l'enseignement, tout en professant ce qui dans nos études représente un caractère certain et en quelque sorte scientifique. Sa mission plus haute et plus généreuse est, en offrant aux élèves tous les moyens de travail, de rapprocher, de mettre en contact et en concurrence féconde, les enseignements absolument libres des maîtres les plus divers et parfois les plus opposés. C'est pour avoir méconnu, pour avoir voulu briser au profit d'une confiscation personnelle et cynique, cette large et libérale institution, que malgré l'omnipotence impériale, malgré les complicités officielles, malgré la police et malgré l'inertie de trop d'artistes autorisés, embrigadés parmi les autruches, le guet-apens de 1863 a échoué et devait échouer misérablement, comme échouerait encore, n'en doutons pas, toute tentative du même genre si elle venait à se reproduire" (13).

Le choix du professeur

C'est dans la leçon d'ouverture du cours de théorie de l'architecture qu'il prononce à l'école des Beaux-Arts le 28 novembre 1894, que Guadet développe sa conception de l'atelier libre, comme base de l'institution. Succèdant comme professeur de théorie à Guillaume, il quitte lui même l'enseignement d'atelier qu'il a pratiqué pendant près de 25 ans. (14)

"L'enseignement d'atelier c'est l'enseignement artistique nécessaire : tous les cours pourraient disparaître et l'école des Beaux-Arts serait encore l'école des Beaux-Arts ; tandis que sans l'enseignement d'atelier on ne saurait concevoir cette école. L'enseignement d'atelier, c'est l'enseignement artistique séculaire..." (15).

L'atelier est un des lieux où s'exprime la tendance doctrinale, l'esthétique, le parti pris que Guadet sait nécessaire au projet: "Dans l'atelier, le professeur est maître absolu de sa doctrine, maître de son esthétique, maître des leçons qu'il donnera, maître de ses audaces et de ses utopies même, car il y a, en cas d'erreur de sa part ou simplement en cas d'incompatibilité, un correctif nécessaire : si son enseignement ne plaît pas, s'il ne convient pas à la nature de tel ou tel de ses élèves, l'atelier d'à côté est ouvert et vous avez le choix entre les professeurs" (16).

L'école des Beaux-Arts a son mode d'enseignement spécifique que Guadet nomme "l'enseignement amical". Le professeur guide les étudiants, les conseille, "étudie avec eux, tâtonne avec eux, hésite avec eux..." il montre "comment on cherche, comment on trouve et même comment on ne trouve pas"... (17).

Fondée sur l'implication totale du maître dans l'enseignement d'atelier, l'école des Beaux-Arts doit faire preuve d'un libéralisme absolu en matière de doctine architecturale et d'esthétique. Les élèves doivent pouvoir choisir librement leur professeur, car cette liberté est la condition même de l'implication dans la pratique de projet la plus orientée :

"L'originalité de notre école peut se définir d'un mot : elle est la plus libérale qu'il y ait au monde. Cette qualité, quelques Français lui la dénient, faute sans doute d'avoir usé eux-mêmes de leur droit à l'enseignement. Les étrangers qui viennent la fréquenter ou se souviennent d'avoir été assis sur ses bancs la lui proclament..." (18).

Guadet cite alors le témoignage d'un architecte américain : "ce qui distingue votre école... c'est son libéralisme absolu, c'est la façon dont chez vous l'élève est traité en homme, en homme qui a le droit de choisir son maître, de choisir sa voie artistique" (19).

Ce libéralisme absolu est bien une caractéristique de l'institution et cette liberté qu'il laisse à l'étudiant de choisir son maître est exactement celle dont ont usé Le Donné, Sardnal, Nitzchké et tous les étudiants scissionnistes de 1923 en demandant à Perret de devenir leur professeur. C'est cette caractéristique de l'école des Beaux-Arts qui explique d'une part l'attitude négative de Le Corbusier face au groupe dissident qui lui demandait d'ouvrir un atelier et d'autre part sa réponse ambigüe concernant Perret vers lequel il oriente effectivement les étudiants.

En effet, quelque soit le caractère "révolutionnaire" d'une tendance architecturale, celle ci se trouve objectivement intégrée au système de l'école, dès lors, que par l'intermédiaire d'un groupe d'étudiants scissionnistes, elle s'inscrit dans le jeu des ateliers libres. C'est ce qu'avait clairement théorisé Guadet et qu'avait parfaitement compris Le Corbusier. Ce dernier, qui d'ailleurs s'en est expliqué plus tard, n'avait aucun goût pour l'enseignement, et concevant sa pratique comme un recherche ouverte craignait tout rapport avec l'institution qu'il combattait. Architecte "expérimentant", peintre, polémiste, le jeune directeur de "l'Esprit Nouveau" jouait alors une stratégie de type avant-gardiste et n'avait rien à attendre de l'ouverture d'un atelier libre qui aurait plutôt représenté pour lui une charge et l'aurait freiné dans son activité.

C'est également ce mécanisme implicite d'intégration à l'Institution qui explique la réponse ambigüe de Le Corbusier aux étudiants dissidents : "Allez donc voir Perret, c'est un grand constructeur... D'ailleurs il sera très heureux d'être votre professeur, celà fait longtemps qu'il veut entrer à l'Institut" (20). Dire à un groupe d'étudiants qui vient de rompre avec l'école, ou plus exactement, qui croit avoir rompu avec l'école, que le professeur qu'il vont choisir aspire à une reconnaissance officielle et que leur choix, en lui-même, ouvre à ce professeur la voie de l'Institut, n'a rien d'un paradoxe.

Cette phrase prouve simplement la parfaite connaissance qu'à Le Corbusier d'un système d'enseignement qui intègre à sa logique la révolte des étudiants contre les maîtres officiels, même si cette révolte est vécue subjectivement comme un acte quasi "révolutionnaire" contre l'institution. Le Corbusier maîtrise lucidement cette dialectique de l'avant-garde et de l'Académie... D'ailleurs il ne s'est pas beaucoup trompé dans sa prédiction: Perret sera, à la fin de sa carrière, couvert d'honneurs et entrera à l'Institut.

Carrière académique

En 1923, la situation de Perret face à l'ouverture d'un atelier était tout à fait différente de celle de Le Corbusier face à la même question : Approchant la cinquantaine, Perret avait déjà derrière lui quelques oeuvres marquantes, l'immeuble de la rue Franklin, le Théâtre des Champs Elysées, plusieurs constructions industrielles remarquables et surtout l'Eglise du Raincy qu'il venait d'achever et qui s'affirmait comme une "pièce" maîtresse de la construction en béton armé.

Ces oeuvres rencontraient dans la presse un écho favorable, parfois même enthousiaste, et commençaient à lui attirer les sympathies de la jeune génération qui voyait en lui un "révolutionnaire" et un "constructeur" compétent. Ouvrir un atelier libre représentait pour Perret une première marche vers la consécration et il le savait. Tel est le sens du "je vous attendais" par lequel le futur professeur accueille ses premiers étudiants : André Le Donné et Adrien Brelet.

N'oublions pas que Perret avait une sorte de revanche à prendre par rapport à l'Institution : Brillant élève de l'Ecole des Beaux-Arts, où il était entré en 1891, Perret y avait accumulé en trois ans toutes les récompenses. Il avait obtenu 60 valeurs et 7 médailles (21), remporté le Prix de Reconnaissance des Architectes Américains et avait été admis au deuxième essai du Grand Prix de Rome. Sa grande maîtrise du dessin, sa précision, avaient étonné ses professeurs : on inventa même pour lui une récompense puisque ses fameux "Eléments Analytiques" de janvier 1892 furent exceptionnellement exposés dans sa salle de l'horloge. Ce cursus honorum particulièrement prestigieux lui ouvrait à coup sûr une carrière académique. Mais, trop absorbé par les chantiers de l'entreprise de son père, qui le confrontaient à cette pratique constructive tant vantée par les doctrines rationalistes, Perret n'eut plus le temps de préparer son diplôme... Ce départ n'était pas une rupture car Perret n'avait aucune raison, à l'époque, de rejeter une Ecole qui le valorisait comme un élève hors pairs...

Aussi, lorsque près de trente ans plus tard un groupe d'étudiants lui offre l'occasion de fonder un atelier libre, Perret peut entrevoir la possibilité de regagner le sillon que lui avaient préparé ses études en se rapprochant à nouveau d'une institution qu'il n'avait jamais réellement quittée. Sa trajectoire professionnelle, qui a tant gêné les historiens et les critiques

modernes n'est pas en soi un itinéraire décadent, mesurable au plan du contenu des oeuvres, mais un lent retour à l'institution, tout à fait indépendant d'un destin doctrinal particulièrement stable. On peut se représenter cette trajectoire étonnante comme une longue courbe que Perret achève d'accomplir lorsqu'à la fin de sa vie il entre à l'Institut. La présentation par Perret de ses dessins d'étudiant comme "morceau de réception" à l'Académie prend alors tout son sens. Hormis cette fidèlité au classicisme que nous avions signalée, elle marque le point final d'une carrière académique qui avait commencé avec l'exposition de ces mêmes dessins dans la salle de l'Horloge en 1892...

Pourtant en 1923 les choses paraissent plus intriquées, car à peine fondé, l'atelier Perret rencontre une réelle hostilité de la part des professeurs officiels de l'Ecole des Beaux-Arts. Cet atelier, que rien sur le plan institutionnel ne distinguait des autres ateliers de l'école, va acquérir, dans les faits, un statut particulier qui le fera échapper au jeu traditionnel des tendances au sein de l'institution.

Un atelier dissident

Par les locaux mêmes qui l'abritaient, l'atelier Perret se distinguait des autres ateliers de l'Ecole des Beaux-Arts :

"Nous y étions parfaitement installés, raconte un des élèves, et cela contrastait avec les conditions minables des ateliers de l'école, crasseux et sans lumière (où chacun devait apporter sa lampe..). L'Atelier du Palais de Bois était très propre, il y avait au sol un tapis de jute et une table très longue, bien éclairée par une série de fenêtres horizontales qui donnaient sur le bois de Boulogne..." (22).

Contrairement aux autres ateliers extérieurs de l'Ecole des Beaux-Arts, les étudiants ne payaient pas de location pour les locaux. Il y avait toutefois une "masse" pour le chauffage, l'électricité et les livres.

L'enseignement de Perret ne différait pas dans sa forme de l'enseignement traditionnel de l'Ecole : Perret passait de table en table et corrigeait les projets. Il engageait avec les étudiants des discussions libres qui lui permettaient de développer ses principes doctrinaux : fenêtres en hauteur, corniches, expression de la structure, vérité du point d'appui... Tous les éléments qu'il rassemblera plus tard dans sa "Contribution à une Théorie de l'Architecture".

Perret exigeait des étudiants une très grande précision dans le dessin et refusait de commenter les esquisses qui lui semblaient trop floues.

Il n'enseignait pas la technique du béton armé, mais il cherchait à communiquer aux étudiants sa passion du matériau. "C'était en architecte qu'il nous parlait du béton armé... C'était très passionnel. Il nous expliquait tous les effets qu'on pouvait tirer du béton. C'était son côté "Beaux-Arts", cette sensibilité extrême du détail..." (23).

"Il était très fier des projets qu'il avait faits à l'Ecole et nous envoyait à la bibliothèque admirer les premiers grands prix de Rome, comme Labrouste... Il se considérait un peu lui même comme le successeur de Labrouste et il nous disait d'aller voir Sainte Geneviève et la salle de lecture de la Bibliothèque Nationale..." (24).

Perret enmenait aussi les étudiants sur ses chantiers et pour ceux qui le voulaient son enseignement se prolongeait par une pratique "en vraie grandeur" en travaillant dans cette structure exceptionnelle qu'était l'agence-entreprise des Frères Perret.

C'est semble-t-il ici qu'il faut chercher l'explication du "statut" particulier de l'Atelier Perret dans ses rapports à l'institution de l'Ecole des Beaux-Arts : Les élèves de l'Atelier du Palais de Bois se sont souvent plaints de l'ostracisme pratiqué à leur égard : "Nous ne faisions que des fours"... Rien de ce qui sortait de l'atelier n'était accepté. Devant le sabotage exercé par les jury, Perret dût mettre fin lui même à l'expérience, conseillant aux étudiants qui voulaient être diplômés de se réinscrire dans des ateliers moins "marqués" (25). Il est difficile aujourd'hui de comprendre les raisons d'une telle hostilité : l'Atelier Perret n'était pas le premier à résulter d'une scission. La "vengance" de Lemaresquier (26), parfois invoquée par les élèves de l'Atelier du Palais de Bois ne saurait rendre compte des échecs répétés de tous leurs projets".

Les raisons doctrinales souvent avancées ne peuvent davantage nous satisfaire. Elles paraissent pour le moins insuffisantes en égard au contenu réel de l'enseignement de Perret : Brillant élève de l'Ecole des Beaux-Arts, ayant eu lui-même pour professeur Julien Guadet, un des maîtres les plus renommés de l'Institution, Perret maintenait à travers son enseignement une tradition classique, prolongeant parfaitement l'héritage de son maître.

C'est, à notre sens, l'image de Perret lui même qui est ici en cause. Architecte non diplômé, impliqué dans une structure d'"Agence-entreprise" qui avait fait du béton sa spécialité, Perret n'était-il pas perçu par l'establishment comme une sorte de sous-architecte et peut être même avant tout comme un entrepreneur ?

Nous savons que le matériau même dont il prétendait explorer l'esthétique n'avait pas très bonne presse dans les amphithéâtres de l'Ecole. On connaît l'anecdote de l'ingénieur en chef du métro parisien, Bienvenü, qui venu un jour remplacer M. Monduit, professeur de construction à l'Ecole des Beaux-Arts, fut accueilli par un chahut épouvantable pour avoir annoncé son intention de parler du béton armé :
"Tu nous prends pour des entrepreneurs !" lui lançaient depuis les gradins les étudiants offusqués par un tel manque de convenance. Bienvenü trouva plus sage de changer son programme (27). C'était en 1908, mais on se représente fort bien, à travers cette réaction des étudiants, quelle pouvait encore être l'image d'un homme tel que Perret à l'Ecole des Beaux-Arts, au moment de la scission de l'Atelier Laloux Lemaresquier.

L'image négative d'un "Perret-entrepreneur" n'avait pu qu'être renforcée, dans ces milieux, par la polémique du Théâtre des Champs Elysées, où Perret appelé comme entrepreneur par Van de Velde s'était en fait affirmé, par une reprise en main rationaliste du projet, comme le véritable auteur de l'édifice. S'il fallait prouver la réalité de cette perception négative de l'architecte, on pourrait encore citer cette déclaration méprisante de Roger Henri Expert aux étudiants de son Atelier lorsqu'il apprit l'élection de Perret à l'Institut:

"Ca y est... l'entrepreneur est entré sous la Coupole" (28). Cette "étiquette" d'entrepreneur attachée à Perret a certainement joué un grand rôle dans les rapports conflictuels de l'Atelier du Palais de Bois à l'Institution. Plus qu'un atelier libre cet atelier apparaît alors comme un atelier dissident. Mais il y a un autre enjeu car il s'agit aussi d'un atelier de tendance.

Un atelier de tendance

"Les anciens élèves de Perret, écrit Marcel Zahar, ont gardé de l'enseignement du Maître un souvenir reconnaissant et ému. Ce qui le distinguait des autres patrons, c'était, disent-ils, son affirmation de l'acte essentiel : construire.

Toutes les études, tous les propos convergeaient vers la primauté de la construction. En même temps il leur inculquait la passion de la vérité, assurant qu'ils devaient voir et faire vrai, et pour cela mettre surtout en évidence la charpente. "Le peintre imite une charpente pour faire un décor. Pourquoi ne pas faire directement la charpente ?" (...)

"Il grognait lorsqu'il n'approuvait pas un projet. Il voyait immédiatement ce que cherchait l'élève et en quelques mots, remettait l'affaire sur un terrain solide. Il appuyait des initiatives intéressantes en lançant son fameux "pourquoi pas ?" assurait aussitôt que lorsqu'on possède une conviction il faut aller jusqu'au bout, mais toujours en visant au vrai. "Pas de faux cols !", criait-il "quand vous faites un mur, que ce soit un vrai mur !"..."Il leur disait que l'on doit hardiment prendre un parti, et le suivre, l'élaborer, l'exécuter scrupuleusement en respectant les délais. "Aboutir" était son mot d'ordre. Et puis, lorsque la construction est bien étudiée, que tout est mis au point. Oh ! alors ! "il faut faire chanter la façade" (29).

Cette description que fait Zahar de la pratique d'enseignement de Perret correspond assez bien aux témoignages que nous avons pu recueillir auprès des survivants de l'expérience du Palais de Bois. Elle est confirmée aussi par les anciens étudiants du second atelier Perret, celui de l'Ecole Spéciale d'Architecture: Max Blumenthal écrit par exemple, dans son court article paru dans "Architectes" à l'occasion du centenaire de la naissance de Perret :

"L'enseignement d'Auguste Perret n'était pas fait de conférences, de grands discours, de vagues paroles. Il ne consistait pas non plus en de longues démonstrations, au crayon de couleur, sur la planche à dessiner. Perret arrivait - une démarche lente, le port noble, l'attitude majestueuse, une élégance soignée et très personnelle - très droit, très réservé, un peu lointain même, mais ce n'était qu'une impression. Nous lui tendions nos plans, nos dessins. Quelques instants lui suffisaient pour en saisir les défauts et les qualités, pour emettre son jugement et donner son conseil, en une phrase lapidaire : "faites chanter le poteau !". Plus d'un d'entre nous restait parfois interdit devant son plan, cherchant l'application pratique d'une phrase hermétique mais toutefois pleine de signification, signification qui se révèlait être la clé du problème devant lequel nous trébuchions.

Ceux qui choisissaient le voie de la facilité, qui croyaient que l'architecture était une affaire de joli dessin, de rendu habile ou d'imitation superficielle n'intéressaient pas beaucoup Perret et son silence était sévère. Il fallait chercher le problème, comprendre la complexité des données et leur interdépendance logique, voir la solution dans l'espace, harmonieuse et "composée", la construire honnêtement, sans mensonge. Alors on était sûr d'entendre ce pourquoi pas ? ou mieux, ce "faites ça" que nous comblait de joie et qui signifiait aussi la certitude que le projet serait suivi attentivement dans toutes ses phases, suivi et critiqué de cette façon concise et positive, riche en leçons précieuses.

Auguste Perret nous apprenait à avoir le "sens du matériau": "parlez béton ou parlez pierre, mais pour parler béton, il faut penser béton ; pour parler pierre, il faut penser pierre. Chaque matériau à son langage propre, son expression particulière". Il n'aimait pas les projets factices, "l'architecture de papier..." (30).

Ce témoignage de Max Blumenthal laisse transparaître, ainsi que le passage que nous avons cité du livre de Zahar les accents moralisateurs de la doctrine. Depuis le dix neuvième siècle, le rationalisme dont la doctrine de Perret est l'héritière, s'exprime en langage moral. Son éthique draine dans on sillage des notions de vérité, d'authenticité, de sobriété s'opposant à la facticité, au mensonge, à la superficialité. La construction est pensée comme une morale de l'architecture, pratique elle même vécue en sacerdoce... (31). Cet aspect de la doctrine semble avoir lassé certains étudiants de l'Atelier du Palais de Bois, peu enclins à accepter sans discuter les assertions de leur professeur : Oscar Nitzchké, par exemple, avoue ne pas avoir aimé le personnage de Perret, la "raideur" de son architecture et de sa pensée - tout celà lui paraissait trop "emprunté". Pierre Forestier, admiratif du Perret constructeur, cet homme né dans l'atmosphère de l'entreprise, reconnait que les dissertations de son professeur sur "les méfaits de la fenêtre en longueur" l'ont parfois agacé.

"On cherche aujourd'hui à étonner, disait Perret ; le mot "nouveau" devient synonyme "d'excentrique". La mode est aux fenêtres plus larges que hautes, grâce à ce système une pièce est divisée en trois zones d'air. Les gaz lourds et les gaz légers ne se renouvellent guère. En outre, les allèges trop hautes limitent le faisceau des rayons solaires de façon que toute partie de la chambre, sous la fenêtre, ne reçoit jamais la lumière vivifiante.

La personne qui a le triste privilège d'occuper cette pièce ne pourra voir le spectacle de la rue mais en revanche sera condamnée à la contemplation perpétuelle de l'horizon..." (32).

Il est vrai que cette question de la fenêtre, qui opposait Perret à Le Corbusier, trahissait mieux que toute autre le "moralisme" du professeur. Derrière les justifications de type rationaliste se cachait une philosophie de l'architecture fondée sur une symbolique formelle que Perret développait parfois devant ses étudiants et qui ne les convainquait pas toujours :

"L'horizontale c'est la mort", "la verticale c'est la vie", "la fenêtre c'est l'oeil", "la verticale, c'est l'homme debout"...(33). Pierre Vago, à l'Atelier de l'Ecole Spéciale, n'était pas très sensible à ce genre d'argumentation et n'hésitait pas à afficher franchement son désaccord avec les thèses de Perret... D'une manière générale, c'est ce caractère "moralisant" de la doctrine qui heurtait les étudiants les plus attentifs aux autres courants de l'architecture moderne.

L'enseignement de Perret était un enseignement de type doctrinal qui s'inscrivait parfaitement dans la logique de l'atelier libre telle qu'elle avait été définie par J. Guadet. Perret était totalement impliqué comme architecte dans son activité de professeur. C'est dire qu'à l'Atelier du Palais de Bois "l'Architecture à faire" prenait le pas sur la pédagogie de l'architecture. C'était un atelier de tendance.

Les projets qui sortaient de l'"Atelier Perret" étaient reconnaissables car ils étaient marqués du sceau de la doctrine :
"Nous faisions nous mêmes du Perret, confie Oscar Nitzchké. Ceci était d'ailleurs une caractéristique de l'Atelier Perret, car lorsque nous étions chez Laloux-Lemaresquier, il n'y avait pas de ligne particulière à ces professeurs, et nous faisions ce qui était à la mode : on copiait, en général, ce qui venait de Munich" (34).

Il est vrai que lorsqu'on regarde les projets des étudiants de l'Atelier du Palais de Bois, on est frappé par leurs ressemblances : qu'il s'agisse des projets de Goldfinger (le réservoir, le club d'aviation ou le champ de tir...), de ceux de Forestier (le stade, le château d'eau, les laboratoires pour produits céramiques, le club nautique...) de ceux de Nitzchké (le théâtre, l'école), ou de ceux de Nelson (la salle des fêtes ou le centre homéopathique), tous ces projets s'inscrivent manifestement dans une ligne unique et sont bien les produits d'un enseignement de tendance.

Pourtant ces architectes, dont les projets d'étudiants offrent de si bons exemples de cette "ligne Perret" développeront très tôt une esthétique et une démarche personnelles.

Nitzchké par exemple dans le projet des maisons métalliques qu'il conçoit et réalise avec Brelet et Le Donné dès 1928, Nelson dans ses différents projets d'hôpitaux, Goldfinger dans ses aménagements d'appartements parisiens, Forestier dans son ensemble pour Clairvivre...

Certains étudiants, dans le temps même de leurs études concevront, en dehors de l'Atelier, des édifices modernes très éloignés de Perret. C'est le cas de Nitzchké, qui en 1925 projette pour l'Exposition des Arts Décoratifs de Paris un petit pavillon de la Musique, dont l'esprit se situe aux antipodes de la doctrine de son maître...

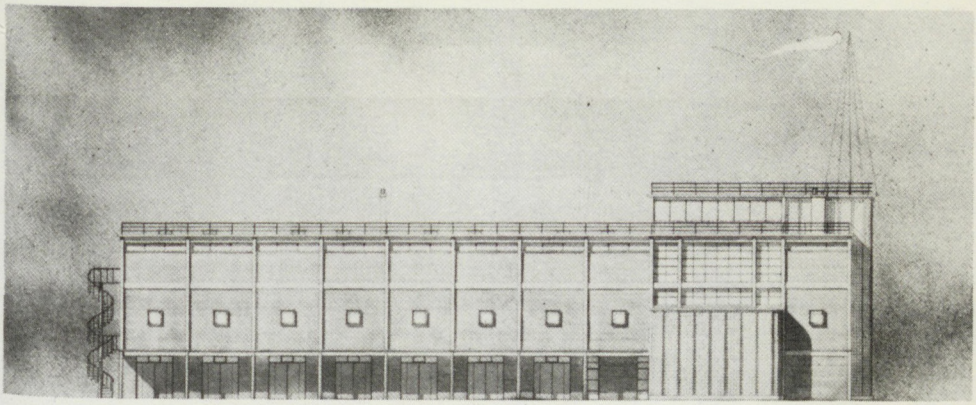
Nous reviendrons dans les chapitres qui suivent sur ces différents projets en accordant autant d'attention à ceux qui relèvent de la ligne "Perret" et de l'Ecole du classicisme structurel, qu'à ceux qui s'en écartent ou y échappent. Ces derniers pouvant être révélateurs, par leurs différences mêmes du contenu réel de l'enseignement de Perret. Mais il nous faut au préalable continuer d'analyser les relations ambigües de l'Atelier du Palais de Bois et de l'Ecole des Beaux-Arts.

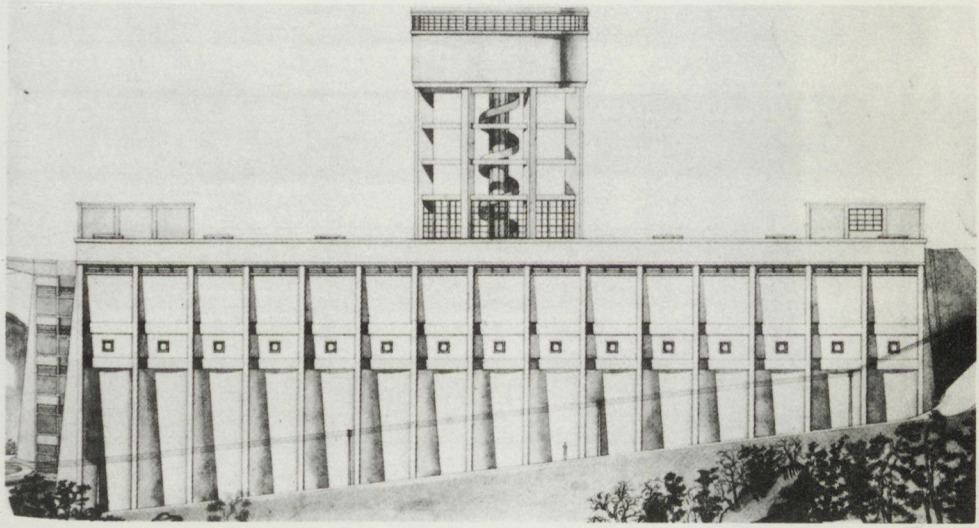
Les étudiants devant l'échec

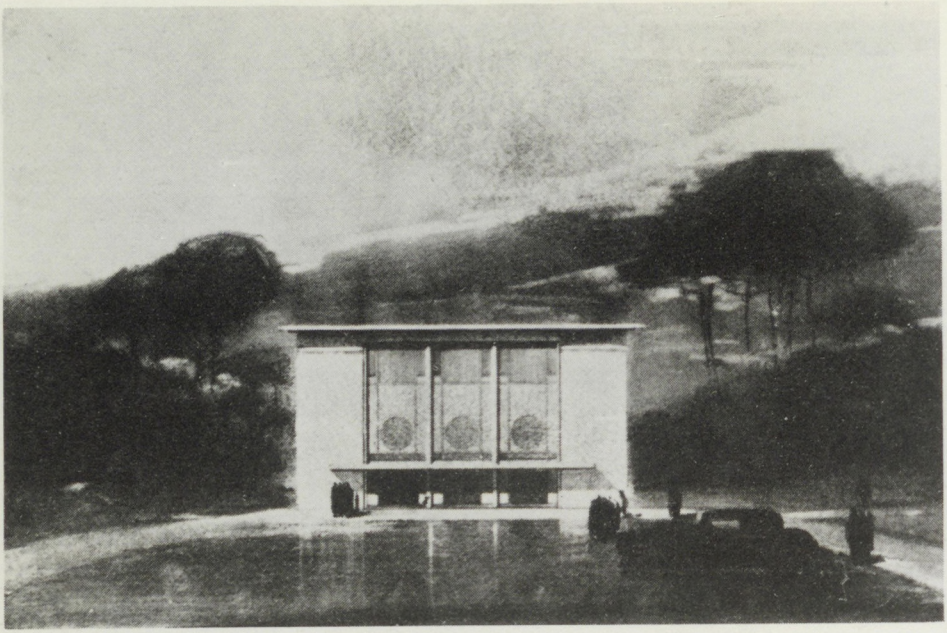
"Atelier dissident" et "Atelier de tendance", l'Atelier Perret fut mis, malgré lui, en marge du système de l'Ecole et les étudiants qui le constituaient furent victimes d'un réel ostracisme. Certains ont gardé un fort mauvais souvenir de cette période qui a, de fait, lourdement pesé sur leur carrière : Théo Sardnal vers la fin de sa vie portait un regard désabusé sur son itinéraire et regrettait, en fin de compte, d'avoir choisi de telles difficultés : S'il était resté à l'Atelier Laloux-Lemaresquier, il aurait pu briguer le Grand Prix de Rome et espérer, un jour, entrer à l'Institut : "A la place de celà, on nous a mis dans l'ombre de Perret...".

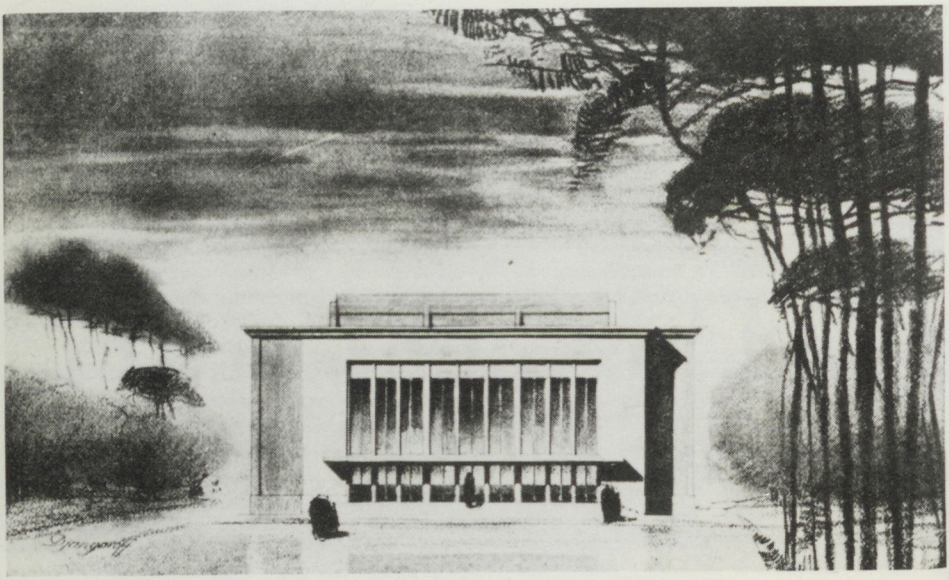
Un texte daté de 1944 (35), recemment retrouvé dans les archives de Théo Sardnal, confirme à sa manière ce sentiment d'échec face au "barrage" systématique pratiqué par l'Institution : les étudiants du Palais de Bois y sont présentés comme des

pl. 15 E. Goldfinger. Haut : Un club d'aviation - 1930
Bas : Un réservoir, projet à l'Atelier Perret - 1926









"héros" ayant renoncé aux avantages qu'ils pouvaient espérer obtenir en continuant leurs études auprès de Maîtres "puissants et considérés"... Choisir pour professeur Auguste Perret, alors très "dénigré" et "combattu" c'était en 1923, se battre pour une idée et prendre de sérieux risques vis à vis de sa future carrière... (36). D'ailleurs plusieurs des étudiants de l'Atelier Perret renoncèrent tout simplement à passer leur diplôme. C'est le cas d'Oscar Nitzchké et de Denis Honegger. Ceci ne les empêche pas, il est vrai, de faire une carrière d'architecte tout à fait honorable. Denis Honegger ouvrit une agence très active et Nitzchké fut employé aux Etats-Unis chez Harrison et Abramovitz, les architectes du Rochefeller Center.

Rares sont ceux qui, comme Paul Nelson, termineront leurs études en tant qu'élèves de Perret : Nelson, dont Perret dira plus tard qu'il fut l'un de ses meilleurs élèves (37), fut en 1927, le premier diplômé de l'Atelier du Palais de Bois.

La plupart des étudiants durent cependant changer de professeur et regagner des ateliers plus officiels. Ceci se passa sans difficultés : Ernö Goldfinger finira ses études chez Defrasse, Michel Luyckx chez Pontrémoli, Pierre Forestier chez Gromort... Certains obtinrent même quelques honneurs, tel Jacques Guilbert qui reçut en 1930 le prix du meilleur diplôme. L'expérience du Palais de Bois était donc terminée, mais la carrière de professeur d'Auguste Perret ne faisait que commencer.

Il nous reste de cette période "héroïque" quelques souvenirs en forme de plaisanterie, comme par exemple ces "grands vertébrés" d'Adrien Brelet et d'Oscar Nitzchké : Il s'agit d'un projet ironique, sorte de vengeance symbolique contre le jury. Las de leurs échecs répétés, nos deux étudiants décidèrent un jour d'envoyer au jury un projet peu orthodoxe : un zoo avec, en élévation, barrant la page, une longue grille dont dépassait à une extrémité une tête de girafe : A l'avant plan ou pouvait voir une tortue qui passait à côté d'un pont avec un écriteau sur lequel était inscrit "je vais à Rome" : "Le projet a fait un scandale terrible et des étudiants furieux l'ont lacéré en représailles. Il n'était pas bon à l'époque de plaisanter avec la dignité du Grand Prix de Rome..." (38).

Une lettre de Gromort

Malgré cet "ostracisme" généralisé qui semble avoir été de mise face à l'Atelier Perret, certains professeurs "officiels"

pl. 16 Haut : Gravière - Une salle des fêtes - Atelier Perret - ESA 1932
Bas : Djangosoff - Une salle des fêtes - Atelier Perret - ESA 1932

firent preuve d'un réel libéralisme face à l'expérience. C'est ce qu'atteste du moins un document que Pierre Forestier a conservé dans ses archives : Il s'agit d'une lettre d'introduction que Gromort avait rédigée, pour lui, à l'attention d'Auguste Perret : Ce document que nous publions en annexe montre que tous les professeurs de l'Ecole ne vouaient pas au "constructeur" le même mépris que Roger Henri Expert et qu'il y avait, pour le moins, quelques failles dans le "boycott" organisé autour de l'Atelier du Palais de Bois. Gromort, qui rappelle à Perret l'estime qu'il porte à son oeuvre lui recommande Pierre Forestier comme un élève qui "par temperamment et par goût a toujours orienté ses recherches dans un sens franchement moderne..." Et il est manifeste, lorsqu'on regarde les projets dessinés par Pierre Forestier du temps où il se trouvait encore à l'Atelier Gromort que l'on a affaire à des projets "modernes" : fenêtres en longueur, jeux de surfaces, horizontalité marquée, etc... Et l'on pourrait même être tenté, mimant la taxinomie classique des historiens de l'architecture du XXème siècle d'y voir des projets plus "modernes" que ceux réalisés plus tard par le même étudiant à l'Atelier Perret... Ces recherches évoquent en fait les premiers travaux de Mallet Stevens sous influences viennoises (Olbrich, Hoffmann...) et confirment ce que dit O. Nitzchké sur l'éclectisme relatif de certains ateliers...

Naturellement attaché au libéralisme de l'Ecole des Beaux-Arts, Georges Gromort a pris la décision avec son élève de l'orienter vers l'Atelier Perret.

"L'enseignement n'est pas une plaisanterie et il est de toute importance qu'un élève - quelque soit son attachement à ses camarades où à son patron - soit corrigé en toutes circonstances dans le sens de ses aspirations et de son tempérament" (39).

Gromort admet parfaitement que des "jeunes gens qui se passionnent pour une esthétique nouvelle" cherchent auprès de Perret, ce que "lui seul" peut leur apporter : "Je suis convaincu qu'il n'y a pas qu'une seule méthode, mais bien, que l'important est d'en avoir une, et de s'y conformer..." (40).

Gromort se situe ici parfaitement dans le cadre de l'école pluraliste que voulait Guadet et sa démarche auprès de Perret est significative de l'état d'esprit que l'institution aurait dû, normalement, manifester à l'égard de l'Atelier du Palais de Bois.

Lorsque l'Atelier Perret sera dissout, Pierre Forestier retournera naturellement vers son premier maître pour préparer son diplôme et Gromort l'accueillera avec cette même ouverture dont il avait fait preuve en 1926...

Enseignement - Modernité

Il serait certainement erroné de se représenter l'Atelier Perret comme le seul lieu où des étudiants pouvaient selon l'expression consacrée "faire du moderne". Tous les professeurs n'avaient pas, à l'égard de leurs élèves, la même fermeture que Lemaresquier et certains toléraient, comme Gromort, des incursions dans un langage contemporain. Mais il ne s'agissait là que "d'écarts" et même si l'Ecole des Beaux-Arts n'était pas aussi imperméable qu'on a bien voulu le dire aux idées extérieures, l'Atelier Perret restait le seul à être complètement structuré en atelier moderne, car centré sur la doctrine et l'oeuvre de Perret lui-même.

En l'absence d'un atelier Le Corbusier, cet atelier était, de fait, l'unique lieu au sein de l'institution, où pouvaient être accueillis des étudiants qui refusaient de limiter à quelques "écarts" leur contact avec l'architecture contemporaine. Qu'ils aient partagé ou non les idées de Perret, ces étudiants se trouvaient confrontés à une doctrine très forte, qui pouvait jouer un rôle de catalyseur face à leurs aspirations confuses à être de leur temps...

On se tromperait toutefois à vouloir considérer à tout prix l'Atelier Perret comme une structure d'avant garde, au sens plein du terme, comparable par exemple au Bauhaus allemand ou aux Vkuthemas russes. Car cet atelier, hormis son contenu doctrinal propre, ne révolutionnait en rien les méthodes traditionnelles d'apprentissage du projet. Un témoignage d'André Le Donné pourrait, à ce point de vue prêter à confusion :

- L'Atelier du Palais de Bois, nous dit-il, était visité par des personnalités qui s'intéressaient au mouvement comme Tony Garnier et l'Ingénieur Freyssinet. Des artistes d'avant garde comme Braque, Foujita, Laurens venaient également s'entretenir avec les étudiants (41).

Pour significatives qu'elles aient été, ces visites d'artistes ne donnaient pas lieu à des interventions structurées, intégrées à proprement parler à un enseignement. Elles tenaient, pour

la plupart, aux relations nouées par les étudiants, eux mêmes, avec les milieux d'avant garde : Ernö Goldfinger qui connaissait dès le début des années 1920 bon nombre de peintres de Montparnasse les invitait au Palais de Bois à rencontrer ses condisciples. Ces rencontres seraient plutôt révélatrices d'un état d'esprit progressiste du groupe des élèves de l'Atelier Perret que d'une nouvelle conception de l'enseignement qui serait allé chercher dans d'autres pratiques d'avant garde certains de ses fondements. La présence de Braque à l'Atelier Perret n'a rien à voir avec celle de kandinsky au Bauhaus...

Il existait à Paris, à cette période, un autre lieu, extérieur à l'Ecole des Beaux-Arts, où l'on formait des architectes au contact des idées modernes : c'était l'Atelier Mallet-Stevens à l'Ecole Spéciale d'Architecture. Il s'agissait là d'une expérience très différente, qui nous est aujourd'hui connue par quelques documents (les archives de l'E.S.A. ayant été dispersées en 1968) ; en particulier par un article que la revue l'"Esprit Nouveau" consacre en 1923 à l'exposition annuelle des travaux des élèves de cette école : Cette exposition avait été renforcée cette année là par des oeuvres de peintres cubistes, par des meubles de Francis Jourdain, de Pierre Chareau, et par la présence du groupe De Stijl...

"Cet établissement obscur et inaperçu en ces dernières années, nous dit Le Corbusier, auteur de l'article, s'est attaché depuis peu M. Robert Mallet-Stevens qui y répand auprès de jeunes gens pleins de vitalité, la foi qu'il a en un art moderne et les enseignements qui lui sont venus de l'époque qu'il comprend et qu'il aime. Donc, dans cet établissement jusqu'ici obscur, l'exposition fait un éclat. Brusquement on se trouve transporté en raccourci dans l'aspect des choses de demain. De nombreuses maquettes de plâtre et à bonne échelle, traduisent avec suffisance l'esprit qui en a dicté la réalisation ; une candeur juvénile rayonne, ose tout..." "Il s'agit exclusivement ici de constructions à réaliser en béton armé, on conçoit donc des formes procèdant de la droite, de l'angle droit, de la verticale, de l'horizontale, art eminemment orthogonal. Le toit, bien entendu n'existe plus, on l'a jeté par dessus bord sans regret. Les façades s'ouvrent de baies largement distribuées. Les murs comptent pour leur surface seule, engendrant des volumes. Ces volumes s'agencent les uns avec les autres, se pénètrent, se recoupent, s'alignent. Il n'y a plus de corniches ni de moulures, il n'y a plus d'arcades ni de colonnes, le deblayage est fait avec le fol enjouement d'un âge sans pitié..." (42).

L'article laisse percer une certaine amertume, tous les jeunes étudiants se meuvent avec aisance dans le langage formé à grand peine par Le combat des "pionniers" : "les aînés ont tellement combattu pour le nouveau, que s'en est devenu, chez eux, une fonction naturelle. Les années ont passé, la neige du premier hiver est tombée, et toujours ils prétendent à faire du nouveau : mais le tragique de l'aventure : leur nouveau est le nouveau de leur époque héroïque. Enfin, ils ont réussi et ils sont en droit et en mesure d'affirmer. Pénible aventure : de jeunes lièvres s'élancent sous leurs pas et s'ébrouent devant eux avec toute l'inconscience de leur âge ; n'appréciant pas exactement ce qu'ils doivent à leurs aînés, ils mettent les pieds dessus, s'arcboutent et de là sautent en avant. C'est toute l'amertume de la vie. Mais il ne faut pas être amer, au contraire il faut se réjouir car si l'on a lutté c'est pour que l'idée avance et se développe, si l'on a semé c'est pour que l'arbre s'élève dans l'azur. Or aujourd'hui les branches semblent bien décidées à pousser haut. Ainsi n'oublions pas les aînés tels que Tony Garnier, tels qu'Auguste Perret qui ont eu cette même violence et cette même foi et y ont joint la tenacité. Tony Garnier, Grand Prix de Rome, démêlait au sein de la confusion l'esthétique d'une ville moderne, Auguste Perret dans la paresse des usages routiniers, poursuivait dans l'expérience personnelle et les risques de la réalisation, une codification architecturale du ciment armé..." (43).

Cette expostion de l'Ecole Spéciale d'Architecture rélève toute une génération de jeunes architectes qui formés par Mallet-Stevens s'expriment avec la même générosité que leur professeur, une générosité que Le Corbusier juge pour sa part excessive, mais sans sous estimer le talent de son confrère en modernité : "il faut être heureux que ce soit M. Mallet Stevens qui en conduise les destinées, car son style est net, clair, dépouillé et il n'a pas de ces façons de faire du moderne en faisant naître de belles petites moulures croisées sur des corbeilles de fruits et de fleurs. Il est vraiment architecte ne comptant que sur les ressources et les moyens de l'architecture : lumière sur prismes. Les aînés, chagrins, l'accuseront d'être un "faiseur de formes". On peut certes affirmer qu'il a l'amour des formes, et, si l'on voulait quelque peu chicaner, on dirait même qu'il les aime tant qu'il en met trop...". Et Le Corbusier prédit le temps où après cette première floraison de formes "multiples, pressées les unes à côté des autres, de silhouettes accidentées et tourmentées, créant la richesse première de la sensation architecturale, viendra le temps où l'on se rendra compte que

la lumière est plus généreuse sur un prisme simple, et cette complexité, cette richesse abusive, cette exubérance de formes viendront se discipliner sous l'égide de la forme pure !!...(44).

Il se prend à imaginer aussi ce que serait la banlieue de Paris construite avec tous ces pavillons de l'exposition de l'Ecole Spéciale - l'on pourrait comprendre alors ce que signifie "le mouvement d'une époque", anticiper et "voir déjà s'énoncer l'architecture de demain".

C'est dire l'intérêt que porte Le Corbusier à la production de cet Atelier Mallet-Stevens qu'il n'hésite pas à comparer avec cet autre lieu où se développe un enseignement d'avant garde : Le Bauhaus ; et il donne même sa préférence à l'Atelier de l'Ecole Spéciale, car on y enseigne l'architecture, qui est un "art contrôlé" alors que la pédagogie de Weimar est encore selon lui, engluée dans les contradictions de "l'art décoratif". "Dans cette exposition de jeunes gens, nous avons retrouvé les mêmes richesses que dans le "Bauhaus" de Weimar (...) Mais là-bas se débattait la question de l'art décoratif. L'art décoratif chatouille la fantaisie, et la fantaisie, lorsqu'elle dépasse le fait divers et devient noble, dépasse l'art décoratif. Dans le domaine de la petite fantaisie, il n'y a pas le contrôle qui devient la condition même du grand art. L'art décoratif n'a pas de contrôle. Et c'est pour celà que nous avions, au sujet de Weimar (art décoratif) exprimé nos doutes avec un regret sincère. Mais l'architecture trouve son contrôle à l'instant même où l'on songe à bâtir : la solidité, le prix de revient, l'élégance de l'agencement entrent en symphonie fuguée ; il n'est d'architecture que lorsque tout marche ensemble ; il y a donc en architecture un contrôle immanent et c'est pour celà que nous disions l'autre jour à Walter Gropius : Faites des architectes, on peut enseigner l'architecture" (45).

Ce court article de Le Corbusier nous est précieux car il pointe en l'espace de quelques lignes les contradictions inhérentes à une institution d'avant garde en matière d'enseignement de l'architecture : le "faites des architectes" lancé à Gropius pose certainement problème en ce début des années 1920, où l'architecture moderne se refuse à se définir comme un style, mais se veut le résultat d'un long processus d'élaboration...

Le Bauhaus qui, on le sait, procédait de la fusion de deux Ecoles, l'une des Beaux-Arts, l'autre des Arts Décoratifs, prétendait englober toutes les activités artistiques liées à la production de l'environnement, et retrouver l'unité de ces pratiques au

delà du clivage artistes/artisans précisément sous l'égide de l'architecture. Gropius, qui dès 1911 avec les Usines Fagus, s'était affirmé comme l'un des architectes les plus novateurs de sa génération, cherchait en employant des professeurs comme Klee, Kandinsky, Moholy Nagy, etc... les moyens d'assurer la reconstruction de ces pratiques artistiques en puisant en quelque sorte aux sources de la révolution picturale... Ce détour par la peinture marque une différence radicale entre l'enseignement du Bauhaus, même lorsqu'il débouche sur l'architecture (à Dessau) et celui dispensé dans des structures traditionnelles intégrées à des institutions comme l'Ecole des Beaux-Arts et l'Ecole Spéciale d'Architecture : C'est précisément ici que se situe le point commun entre des Ateliers comme celui de Perret et celui de Mallet-Stevens, qui fonctionnant dans le cadre d'institutions dont ils ne peuvent prétendre remettre en cause la "théorie", se réduisent inévitablement à des structures de tendance où l'on fabrique et corrige des projets avec pour unique référence la doctrine, l'esthétique, le style ou les croyances du maître....

C'est un des paradoxes de l'architecture moderne. Celle-ci après avoir proclamé partout ne rien avoir à faire avec la notion de style n'a pu s'exprimer dans l'enseignement que par recours massif à des modèles fondateurs de "style". Les projets de l'Atelier de l'Ecole Spéciale que publie l'Esprit Nouveau ont tous des airs de parenté ; l'hôtellerie de Gabriel Guevrekian, le restaurant de Dufour, la mairie de Philippe Jourdain, la boutique de Lemaire sont autant de variations sur les thèmes architecturaux de Mallet-Stevens lui même. Ceci ne saurait nous étonner aujourd'hui car malgré sa phraséologie l'architecture moderne a effectivement forgé un langage, des règles de composition qui représentent historiquement des contributions stylistiques repérables et analysables comme telles.

L'Atelier Mallet-Stevens et le langage qu'il manipule avec maestria ne pouvaient que séduire Le Corbusier qui trouvait aussi dans la production des étudiants les autres ingrédients d'une "bonne architecture". Il ne se faisait toutefois que peu d'illusions sur la longévité de l'expérience :

"Le Directeur de l'Ecole Spéciale d'Architecture ne doit pas être effaré ; il doit se réjouir. A côté de cette branche vivace de la plastique architecturale qui est, en vérité, l'objet de l'architecture, il aura la joie de pousser aussi notoirement et fermement que possible les moyens de l'architecture, que

sont le plan, et puis l'agencement, et puis la conformité du plan à des besoins nouveaux, et puis la science complète de construire" (46). Mais tout celà ne pouvait durer bien longtemps : l'article de Le Corbusier se termine par deux "postcriptum", la premier consacré à l'Ecole Spéciale d'Architecture, le second au Bauhaus de Weimar. Il s'agit, dans les deux cas du constat d'échec des tentatives pédagogiques face à "l'institution obscure"...

"PS - Et voilà ce qui est arrivé ! Ce qui devait arriver ! Un Monsieur qui est architecte et père de l'un des élèves de Mallet-Stevens a surgi devant M. Trélat, le Directeur de l'Ecole jusqu'ici si obscure. L'architecte a brandi son parapluie, il a hurlé : "vous vous f... de moi ; vous voulez tuer mon fils. Vous l'empoisonnez, vous l'encanaillez ! Il n'aura jamais de commandes, voyons avec ces histoires là ! etc...". M. le Directeur de l'Ecole qui n'était déjà pas trop fixé et tremblait par anticipation, s'est mis à trembler pour de bon. Il a attrapé Mallet-Stevens, lui a dit que ça ne pouvait plus durer, qu'il fallait changer ça, revenir aux traditions de son honorable école. Crédieu ! M. Trélat, lui, il y avait fait une carrière (et de modestie encore). Mallet-Stevens qui est propre et un peu fier s'en est allé. Les jeunes gens enthousiastes finiront leurs études dans Vignole et le Grand Palais..."

"2e PS la même semaine à Weimar, même évènement : Des élections nouvelles ont mis à la place des socialistes, des gens de droite. Conséquence : le Bauhaus dirigé par Walter Gropius et déjà connu universellement pour la richesse de son enseignement, ne convient plus aux nouvelles gens de droite : "Toute cette direction là ne nous convient plus" disent-ils - Et Weimar décide de faire à Gropius le sort que Paris fait à Mallet-Stevens" (47).

Ainsi en 1923, au moment où prend forme l'Atelier du Palais de Bois, deux autres expériences d'enseignement de l'architecture portées par le Mouvement Moderne, échouent face aux idées reçues et ce dans des contextes très différents. Le Corbusier analysant ces échecs se doutait-il que quelques années plus tard l'Atelier Perret subirait le même sort que l'Atelier Mallet-Stevens et que c'est à l'Ecole Spéciale d'Architecture, "institution obscure" que Perret pourrait poursuivre son expérience d'enseignement. Il est vrai qu'entre temps l'Ecole Spéciale aura changé de directeur...

L'Atelier de l'Ecole Spéciale d'Architecture

Après l'échec de l'Atelier du Palais de Bois, Auguste Perret fut sollicité une seconde fois par des étudiants de l'Ecole des Beaux-Arts : Les élèves de l'ancien atelier Redon l'invitèrent à prendre la succession de Tournaire à la tête d'un des ateliers libres de l'Ecole (48). Mais, craignant, à tort ou à raison, de rencontrer les mêmes difficultés qu'au Palais de Bois, dont l'échec était encore trop récent, Auguste Perret préféra décliner l'offre.

Deux ans plus tard, Henri Prost qui venait de prendre la direction de l'Ecole Spéciale d'Architecture proposa à Perret la responsabilité d'un des trois ateliers de projet. Cette fois Perret accepta. Il avait, en vérité, de bonnes raisons d'envisager avec un peu plus d'optimisme cette nouvelle expérience d'enseignement :

Tout d'abord l'Ecole Spéciale d'Architecture avait depuis sa fondation la réputation d'être une école plus "technique" que l'Ecole des Beaux-Arts. Créée en 1864 par Emile trélat, ancien élève de l'Ecole Centrale des Arts et des Manufactures, l'institution nouvelle visait, juste une année après le fiasco de la réforme de l'Ecole des Beaux-Arts inspirée par Viollet-le-Duc, à constituer sur des bases scientifiques l'enseignement architectural.

"L'architecte s'est aliéné le pouvoir de servir les exigences d'une époque qui, en retour, lui conteste le droit de se dire son interprète au nom de l'art. Cette situation grave paraît connexe d'un fait singulier et non moins grave : l'architecture n'a pas d'enseignement constitué.

Comment l'architecte qui a devant lui la nécessité permanente et difficile d'utiliser la matière dans ses états et sous ses aspects les plus divers pour la modeler aux destinations les plus variées, les plus compliquées et les plus imprévues, resterait-il étranger à la connaissance intime des matériaux, au traitement raisonné et scientifique de leurs propriétés ? Pourquoi se condamnerait-il ainsi à l'impuissance ou à l'infériorité relative, que lui peuvent créer des professions spéciales devenues habiles dans le maniement des matériaux ? Pourquoi, resté comptable de tous les problèmes de l'architecture, tomberait-il sous la suprématie conquise par l'ingénieur ? C'est

pourtant la condition qu'il s'est faite au détriment de l'art, par la nullité de son éducation technique" (49).

"L'Ecole Centrale d'Architecture" imaginée par Trelat sur le modèle de l'Ecole Centrale où il avait fait ses études, était portée par tout un courant de pensée rationaliste où se retrouvaient architectes, ingénieurs, hommes de science et artistes. Parmi les 140 personnalités qui avaient apporté leur concours pour la constitution du capital social de cette "entreprise privée" on remarque les noms de Viollet-le-Duc, De Baudot, Flachat, De Dion, Pereire, Janssen, Alcan, Ferdinand de Lesseps... (Napoleon III, lui-même avait soutenu l'entreprise).

Pour Trélat l'enseignement de l'architecture relevait des trois ordres d'idées suivants :

"1°) - Il comporte une suite de connaissances positives qui constituent la science technique de l'architecte, conquête toute moderne. De compliqué, d'incertain, de lent qu'il était, le procédé de construction est devenu simple, sûr, expéditif ; d'empirique et approximatif il s'est fait positif et rationnel, c'est-à-dire susceptible d'exposition méthodique et raisonnée".

"2°) - Il conduit et élève l'intelligence de l'artiste jusqu'à l'appréciation du but que poursuit l'art, jusqu'à la mesure du cadre qui appartient à l'architecture, jusqu'à la fixation du problème architectural, jusqu'au développement de son mode d'expression. C'est la doctrine directrice de l'art qui s'expose ainsi en découvrant les légitimes horizons où doit se mouvoir la passion convaincue de l'artiste".

"3°) - Enfin il procède à son assimilation par l'exercice des applications. De ces trois branches de l'enseignement, la dernière tient le premier rang par le temps qu'elle exige. La composition et le dessin qui en sont le moyen constituent cet exercice ; ils se concentrent à l'atelier, qui reste ainsi le pivot autour duquel rayonnent les études". (50)

C'est dans cette ligne que se constitue l'enseignement de l'Ecole Spéciale : sont alors ouverts :
- Deux ateliers d'architecture,
- une salle de dessins,
- et dix huit chaires : économie politique, histoire des civilisations, physique et chimie générales, physique et chimie appliquées, histoire naturelle, géologie, hygiène, perspective, ombres, construction, stéréotomie, stabilité, comptabilité des constructions, machinerie des constructions, législation appliquée, histoire comparée de l'architecture et théorie de l'architecture.

Malgré l'importance du nombre des enseignements formalisés, le rôle de l'Atelier reste prépondérant dans cette institution qui se veut à mi chemin entre l'Ecole des Beaux-Arts et l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures.
Emile Trelat en restera le directeur jusqu'à sa mort, en 1907, date à laquelle lui succèdera son fils, Gaston Trelat.

Sous ce nouveau directeur (celui là même que critique Le Corbusier en 1923), l'Ecole se maintiendra plus ou moins dans sa ligne renforçant l'enseignement dans les domaines en progrès:
En 1913, l'année où Auguste Perret achève la construction du Théâtre des Champs Elysées, s'ouvre une chaire nouvelle de béton armé.

La "rénovation" d'Henri Prost

A la mort de Gaston Trélat, en 1929, le conseil d'administration de l'Ecole se tourne vers un de ses plus brillants anciens élèves, Henri Prost, pour assurer la direction de l'établissement . Henri Prost, diplômé de l'E.S.A. en 1892 avait poursuivi ses études à l'Ecole des Beaux-Arts où il avait remporté le Grand Prix de Rome en 1902. En 1929, il a déjà derrière lui une belle carrière d'architecte et d'urbaniste qui l'a mené du Maroc au littoral varois et au plan d'aménagement de la région parisienne, auquel il travaille alors. Absorbé par cette tâche, Prost hésite... Il accepte finalement de prendre la direction de l'Ecole à condition de pouvoir y apporter les réformes qu'il juge nécessaires. Il veut mettre l'accent sur l'enseignement du projet en confiant la responsabilité des ateliers à des personnalités indiscutables et largement reconnues : c'est dans ce cadre qu'il fait appel à Auguste Perret. Les deux autres ateliers sont confiés à François le Coeur (peu après remplacé par Henri Gautruche) et à Pierre Le Bourgeois.

Prost crée de nouveaux cours : organisation des chantiers, organisation des affaires, urbanisme et aménagement des jardins (51).

C'est donc au moment d'un véritable tournant dans l'histoire de l'Ecole Spéciale d'Architecture que l'on fait appel à Perret. Sa présence marquera d'ailleurs très fortement l'établissement qui, au dire d'un ancien élève, d'"Ecole Trélat" était devenue "Ecole Perret".

C'est bien en 1930, sous la direction de Prost, et non en 1928 que débute ce second Atelier Perret.

Cette dernière date que mentionne Bernard Champigneulle est suggérée par une erreur de Pierre Vago dans son article du numéro spécial de l'Architecture d'Aujourd'hui consacré à Perret. Dans ce numéro d'octobre 1932 Pierre Vago parle d'un atelier Perret fonctionnant depuis quatre ans. La date de 1935 indiquée par Peter Collins est également erronnée (52).

En 1930, donc, Auguste Perret alors âgé de 54 ans, construit les Services Techniques des Constructions Navales et la Salle de l'Ecole Normale de Musique de la rue Cortot, deux oeuvres remarquables. Il était, souligne Jacques Tournant, "dans la plénitude de son génie" :

"Quand Perret fut appelé par Prost, nous, élèves de l'Ecole, nous connaissions les étapes de sa carrière et n'ignorions pas aussi les principes de son enseignement et de sa doctrine, mais pour la plupart nous ne savions que peu de choses sur l'homme. Son aspect nous apparut conforme à la légende qui déjà le précédait. Mais ce que nous ne connaissions pas encore c'était l'expression à la fois intelligente, perspicace, bonne et un tantinet ironique et rieuse du regard. Bientôt s'ajoutèrent à celà l'indulgence et la compréhension de ce qui était bon dans nos projets même si celà n'était pas exactement conforme à sa doctrine. Cette doctrine s'exprimait alors dans ses oeuvres et dans quelques formules lapidaires, longuement mûries, dont chacune contenait un des éléments majeurs de l'architecture de structure et de l'architecture tout court. Il n'avait pas encore publié la "Contribution à une théorie de l'architecture" dans laquelle il rassemblera ces phrases condensées que nous écrivions déjà sur les murs :

- "Construire d'abord"
- "L'architecte est un poète qui pense et parle en construction"
- "Association de l'esprit et de la matière"
- "Le beau est la splendeur du vrai"

et bien d'autres que tout architecte devrait méditer" (53).

Un maître incontesté dans une "base avancée"

La situation de Perret à l'Ecole Spéciale d'Architecture est très différente de celle qu'il a connu quelques années plus tôt à l'Atelier du Palais de Bois. Appelé au moment où

l'établissement se réforme, il apparaît comme un maître incontesté qui ouvre à l'enseignement les perspectives d'une phase nouvelle. Son atelier n'est pas ici un "atelier de combat", mais un atelier reconnu par l'institution qui l'intègre comme l'un des éléments les plus caractéristiques d'un recentrement sur sa propre tradition : "L'Ecole Spéciale d'Architecture, écrit Jacques Tournant, a eu la chance de compter Viollet-le-Duc parmi ses inspirateurs, un créateur qui était Emile Trélat et un chef d'atelier prestigieux, Auguste Perret. A travers les doctrines de ces trois hommes se trouve le fil conducteur, non seulement de l'architecture de structure, mais de l'architecture tout court" (54).

Si la reconnaissance "interne" de l'Atelier Perret ne semble pas poser problème, sa reconnaissance "externe" n'est pas plus assurée qu'auparavant : "Je crois, nous expliquait récemment Pierre Vago, que ce n'était pas tellement l'atelier Perret qui était mal perçu, mais l'école elle même. C'était "l'Ecole du Boulevard Raspail", "l'Ecole Trélat"... mais nous ne cherchions pas à nous faire admettre. Ceux qui faisaient du sous Beaux-Arts étaient très mal vus à l'E.S.A."

"Avec Jacques Tournant et tout un groupe nous voulions au contraire affirmer notre différence et créer un esprit propre à l'Ecole Spéciale. Les rendus Beaux-Arts étaient exclus et nous cherchions à introduire la présentation sur bristol avec tracé à l'encre de chine, perspective linéaire ou axonométrique à la Le Corbusier. Nous voulions un dessin réaliste et honnête sans "verdures" pour cacher les défauts... Certains suivaient plutôt la voie Le Corbusier. Hermant, lorsqu'il était à l'E.S.A. était plus proche de Le Corbusier que de Perret. Il y avait aussi toute une ligne Mallet-Stevens, Ginsberg, etc... Il est vrai que Perret, même s'il commençait à être admis, inspirait toujours le même mépris à l'Ecole des Beaux-Arts..." (55).

La rivalité entre les deux écoles qui se manifestait jusque dans la recherche des moyens de représentation des projets, faisait de l'Atelier Perret une sorte de base extérieure de lutte contre l'influence jugée néfaste du Quai Malaquais... Ceci apparaît très nettement dans l'article d'octobre 1932 de Pierre Vago qui est tout à la fois un hommage rendu à Perret et une attaque en règle contre l'Ecole des Beaux-Arts.

Après avoir rappelé l'échec de l'Atelier du Palais de Bois et le refus de Perret d'accepter la succession de Tournaire, Pierre Vago conclut ainsi : "il a un atelier à l'Ecole Spéciale d'Architecture, d'où chaque année des dizaines de disciples

vont répandre son enseignement dans toutes les parties du monde" (56). Autrement dit, malgré l'obstruction sournoise de l'institution rétrograde, et son refus de permettre aux idées nouvelles de toucher les jeunes générations, Perret, qui a trouvé asile dans une école plus progressiste peut enfin passer outre et répandre librement son enseignement. C'était d'une certaine manière de la part de Pierre Vago exprimer le dédain des vrais maîtres pour l'Ecole des Beaux-Arts et prédire à l'institution, qui prétendait faire barrage, un écroulement prochain...

"Construire d'abord"

L'enjeu de cet Atelier Perret de l'Ecole Spéciale d'Architecture est avant tout un enjeu extérieur et le point de mire reste le Quai Malaquais...

Mais cette base nouvelle sur laquelle peut s'appuyer Perret prendra très vite une importance capitale dans le débat architectural national avec la formation de "l'Architecture d'Aujourd'hui", revue à laquelle participent plusieurs de ses étudiants de l'Ecole Spéciale dont Pierre Vago et Jacques Tournant :

"A l'époque, rappelle Pierre Vago, j'étais rédacteur en chef de la revue l'Architecture d'Aujourd'hui, que je considérais comme une arme dans un combat d'idées. J'avais fait de l'A.A. un fief de camarades "perrétistes", mais pour moi, une revue devait avant tout permettre le débat et s'ouvrir à toutes les tendances vives..." (57).

Le numéro Spécial "Perret" de 1932 illustre parfaitement cette conception de Pierre Vago et marque une étape importante dans le rayonnement de la doctrine de Perret, c'est aussi un contribution "théorique" importante dans l'approche de son oeuvre, un premier bilan qui mêle les points de vue les plus divers de Frantz Jourdain à Le Corbusier en passant par Ludwig Hilbersheimmer et Margherita Sarfatti...

L'Architecture d'Aujourd'hui avait une petite revue soeur, publication émanant de l'Ecole Spéciale d'Architecture, que rédigeaient les étudiants des trois ateliers : Le numéro 1 paraît en janvier 1932 sous le titre "bâtir", le numéro 2 et les suivants sous un titre plus offensif proposé par Auguste Perret lui même : "Construire d'abord" (58). Ce bulletin mensuel de la masse de l'Ecole Spéciale d'Architecture avait comme le rapporte Pierre Vago, "la prétention d'être une vraie revue",

contenant des articles de fond et publiant aussi les meilleurs projets de l'Ecole.

Elle était éditée par "l'Architecture d'Aujourd'hui" et était présentée d'une façon très proche de son aînée, mais en demi format : mêmes caractères, sobres et géométriques, justification "en pavé" selon un axe de symétrie, présentation claire des projets...

Son comité était composé d'Henri Prost, des trois chefs d'atelier, Auguste Perret, Pierre Le Bourgeois, Henri Gautruche, et d'anciens élèves de l'E.S.A., Robert Mallet-Stevens, Djo Bourgeois et Georges Guet. Pierre Vago en était le Directeur et José Ferrer un autre élève de l'Atelier Perret, le Secrétaire.

"Bâtir" prenait le relais du "Maître d'oeuvre", modeste bulletin de l'Ecole, qui était devenu, au fil des ans, un véritable organe d'informations architecturales puis urbanistiques. Profondément remanié, le "Maître d'oeuvre" avait changé de titre et avait atteint le niveau d'une revue internationale d'urbanisme à l'image de celles qui existaient déjà en Allemagne, en Angleterre et aux Etats-Unis. Ce succès laissait à l'E.S.A. une place vide qu'il fallait combler : "Si une revue d'urbanisme venait de naître, une revue de l'Ecole, une revue à nous, élèves, anciens élèves et amis de l'E.S.A. venait de disparaître" (59).

La nouvelle publication, qui succède au "Maître d'oeuvre", revendique la spécificité de l'Ecole Spéciale et reflète manifestement la réforme que vient d'entreprendre Henri Prost en affirmant la solidarité des étudiants autour de la nouvelle équipe de professeurs : le nom d'Auguste Perret apparaît comme un étendart aux côtés de ceux d'Emile Trelat, Viollet-le-Duc, François Le Coeur... Tous ont défendu "les grands principes reconnus comme la base de l'architecture moderne, de l'architecture même".

L'article programme par lequel s'ouvre le numéro 1 de la revue, sous la signature de Ch. Maillard, est une profession de foi "perretiste" :
"Bâtir des oeuvres durables, en exprimant leur idéal et leur époque, fut dans toutes les grandes civilisations, la préoccupation des architectes et des classes dirigeantes.

Tous ceux qui ont laissé des oeuvres dignes d'admiration s'étaient inspirés de principes d'esthétique qui seront toujours le fondement de toute oeuvre d'art.

Si nous voulons également laisser à nos descendants un témoignage de notre époque, il convient de suivre le fil d'Ariane, qui doit nous préserver d'écueils de plus en plus nombreux ; les progrès réalisés dans la connaissance de la stabilité des matériaux, en permettant beaucoup de fantaisies et de mensonges architecturaux, peuvent en effet conduire à bien des laideurs l'architecte moderne qui manquerait de discernement..." (60).

L'esthétique de l'ossature et la vérité des matériaux sont affirmés comme des notions sûres, autour desquelles doivent se construire les projets, parce qu'elles expriment fondamentalement les lois de la nature :

"En architecture la nature s'impose, en premier lieu, par les lois de la stabilité ; toute la conception de l'oeuvre doit s'accorder avec elles.
L'ossature de soutien doit se manifester aussi nettement que possible. Cela, c'est la vie même de l'édifice qui s'affirme, ce sont ses qualités de durée, ses espoirs d'avenir ; toutes choses qu'inconsciemment nous cherchons à découvrir du premier coup d'oeil et que nous trouvons toujours avec satisfaction.

Les principales divisions étant aussi apparentes que possible, nous devrons trouver, en même temps, l'expression de la destination, du lieu, du milieu et de l'époque...".

"Cette toute puissante intervention des lois de la nature, les constructeurs de la période gothique l'ont admirablement comprise et exprimée.
L'oeuvre entière, depuis l'ossature jusqu'au moindres détails décoratifs est issue des lois de la stabilité, desquelles toute l'oeuvre découle, en s'adaptant parfaitement à la demande...".

"L'ossature, le mode de stabilité, la destination et les divisions de l'édifice étant exprimés, nous continuerons de montrer notre mode constructif et répudierons tout mensonge, ce sera le meilleur moyen d'arriver à une décoration logique et harmonieuse.
Nous laisserons, dans la plus large mesure possible franchement apparaître les matériaux de remplissage. Tout en nous donnant souvent la ressource de la décoration polychrome ; ils remplaceront avantageusement les enduits plats, mornes, salissants, fragiles, sujets aux fissures et aux décollements, fréquemment pollués de traces d'humidité ou de grandes traînées accusatrices des saillies insuffisantes ; plus fréquemment encore tachés, par suite de mauvaise exécution provenant de mélanges de ciments. Souvent, de plus, les remplissages auront l'avantage

d'évoquer le lieu, si nous appliquons le matériau dans son pays d'origine. En général, nous prohiberons les plaquages, qui sont un mensonge et deviennent ridicules quand on y figure, comme celà peut se voir, des joints qui ne sont pas en rapport avec les hauteurs de lits de carrière des matériaux simulés..." (61).

Comme le montre cet article programme, en ce début d'année 1932, les élèves de l'Ecole Spéciale d'Architecture ont fait leurs les thèses de Perret, et c'est dans leur cadre qu'ils envisagent l'économie du travail de projet et l'idéal de leurs édifices futurs.

Pourtant cette petite publication, d'après les quelques numéros que nous avons pu consulter jusqu'à présent, n'était pas un organe fermé sur lui même, expression monocorde d'une chapelle. Si elle dépassait, comme le voulait Pierre Vago, le simple journal d'école, c'était précisément par son ouverture, qui lui permettait d'être en phase avec les grands débats d'actualité :

Le numéro 1, par exemple, relate avec vivacité la soirée tumultueuse organisée par l'Architecture d'Aujourd'hui à la Salle Pleyel, "grande réunion de propagande" pour la défense de l'architecture moderne à laquelle participaient quelques ténors des années 1930 : Le Corbusier, Raymond Fischer, Henri Sauvage, etc... Pierre Vago, signataire du compte-rendu, termine avec une certaine perplexité sur le constat suivant : "Nous sommes tous d'accord sur la nécessité d'un renouvellement de l'architecture ; mais nous sommes très divisés quant aux formes, et même quant à l'esprit de cette nouvelle Renaissance de l'Art. Le problème nous intéresse (trois mille personnes dans la salle, deux mille personnes sont restées à la porte !), nous préoccupe, nous passionne...".

Dans ce même numéro, Jacques Tournant présente les Grands Magasins Decré à Nantes d'Henri Sauvage, et Suzanne Kozma les Grands Magasins Breuninger à Stuttgart, deux constructions à ossature métallique offrant de bons exemples du nouveau style international, et valorisés l'un et l'autre pour leur rationalisme constructif.

La revue publie également quatre projets répondant au concours pour l'aménagement de la Porte Maillot : ceux de Perret, Le Corbusier, Henri Sauvage et Mallet-Stevens. Le court commentaire de Jacques Tournant est très critique. Il reproche aux différents projets, celui de Perret inclus, d'avoir opposé les masses verticales de quelques gratte-ciel à des immeubles uniformément bas,

comptant sur le constraste pour donner à l'entrée de Paris l'aspect monumental qui lui convient : Tous ces projets tombent selon Jacques Tournant dans le "colossal" : "la simple logique commandait de respecter intégralement la perspective de l'Avenue de l'Arc de Triomphe ; or, de toute évidence, un élément encadré de masse plus grande voit son importance diminuée..." (62).

Ces quelques exemples nous donnent une idée de l'ouverture et de l'indépendance d'esprit de la petite revue et des questions d'actualité qui agitaient les étudiants de l'E.S.A.

Projets d'Ecole

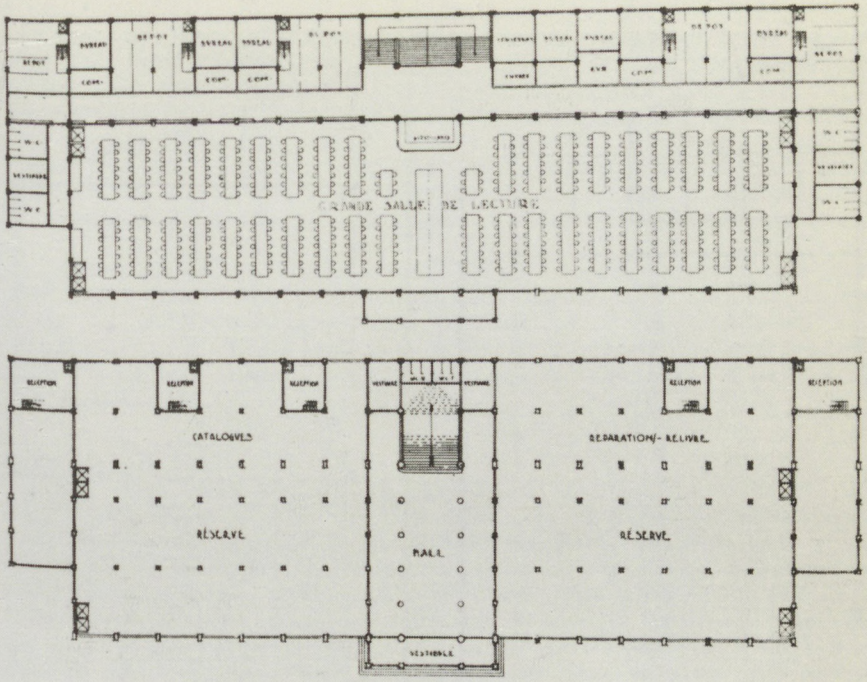
La publication des projets réalisés dans le cadre des ateliers de l'Ecole présente aussi pour nous un grand intérêt. La notion de structure apparaît dans la plupart des projets, mais ce sont ceux de l'Atelier Perret qui l'expriment avec le plus de clarté; leurs plans sont souvent les plus simples et la structure organise simultanément l'espace intérieur et la façade (voir par exemple la bibliothèque de Baillet - Atelier Perret - Projet de 1ère classe où la salle des fêtes de Pavlowski - Atelier Perret - Projet de 3ème classe) (63). Il est intéressant, à ce point de vue, de comparer les projets pour une salle de cinéma des étudiants des différents ateliers :

- Le projet de Caro (élève de Gautruche),
- Le projet d'Hermant (élève de Le Bourgeois)
- Le projet de Ferrer (élève de Perret) (64).

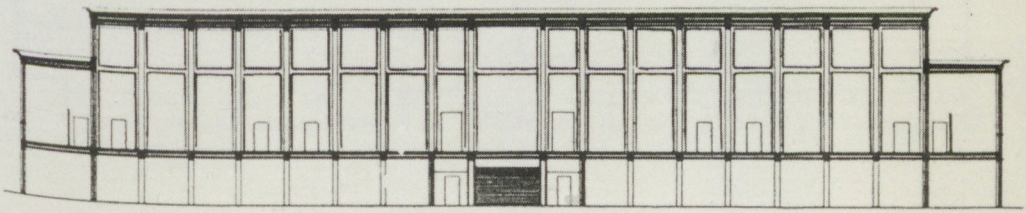
Les trois projets présentent une ossature :
Celle du projet de Caro se déforme pour s'adapter au volume à base "triangulaire" de la salle. Celle du projet d'Hermant régulière, s'efface cependant en plusieurs points lorsqu'elle devient gênante pour l'espace en secteur de disque réservé aux spectateurs, ou pour celui des circulations. L'ossature du projet de Ferrer (Atelier Perret) est lisible dans la salle dont elle discipline le plan. Ce projet est de loin le plus simple, car le plus transparent.

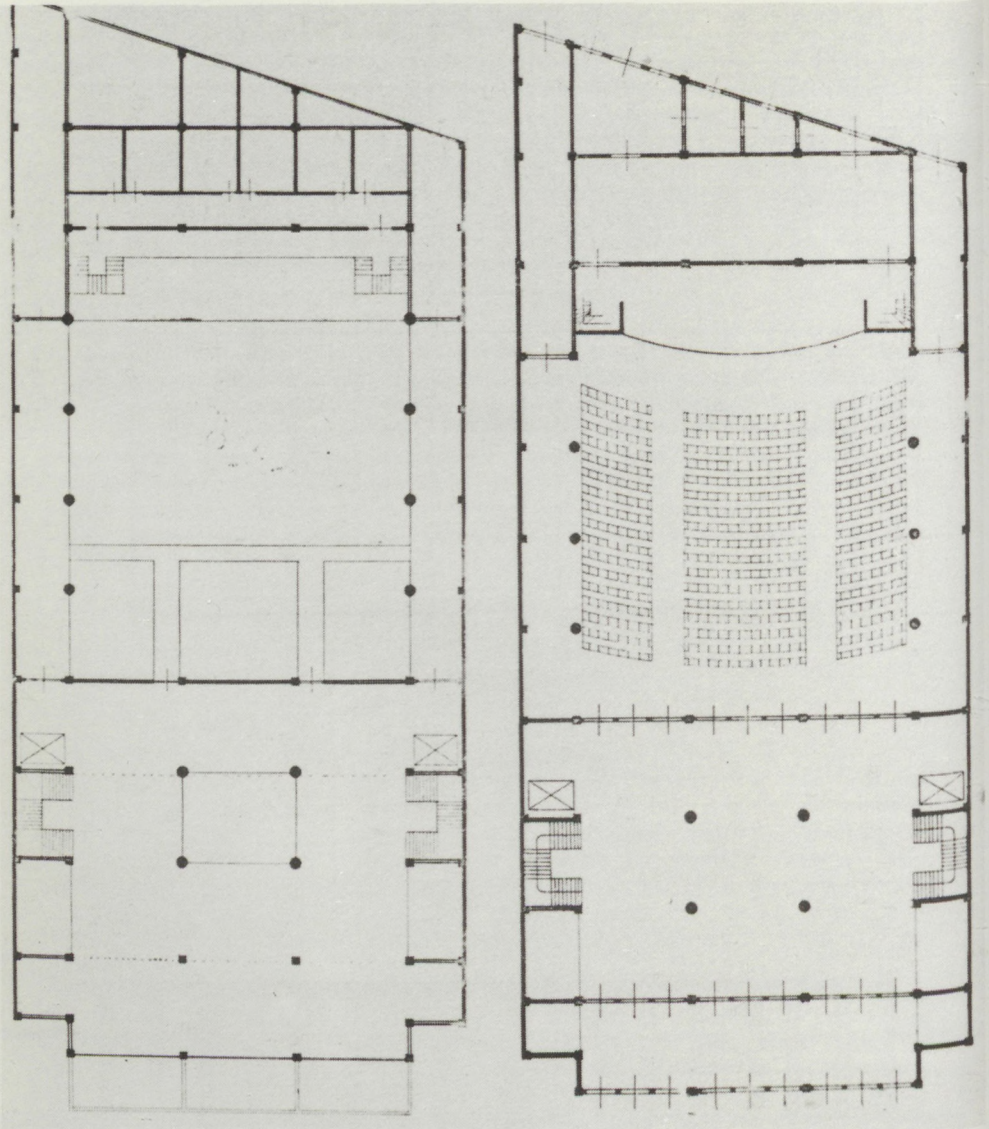
Il est à noter qu'au delà des frontières d'ateliers, certains projets développent une esthétique de type expressioniste ou constructiviste à l'image des recherches soviétiques et allemandes (Cf. le magasin d'alimentation de Ponge - Atelier Gautruche, et le magasin de Djangossof - Atelier Perret) (65).

pl. 17 P. Baillet - Une bibliothèque - Atelier Perret - ESA 1932



REZ - DE - CHAUSSEE





D'une manière générale, ainsi que le suggèrent les projets publiés dans "Construire d'abord", les idées de Perret semblent avoir fait des adeptes, au-delà des rangs des étudiants de son propre atelier. Et c'est celà qui paraît significatif de l'ambiance qui règne autour de lui à l'Ecole Spéciale. Pourtant, même s'il rencontre un écho favorable, son enseignement demeure un enseignement de tendance : cette tendance s'exprime simplement dans un contexte plus ouvert que celui de l'Ecole des Beaux-Arts.

Ce qui marque, à notre sens, la différence fondamentale entre les deux premières expériences pédagogiques d'Auguste Perret, c'est la différence même des institutions dans lesquelles elles s'inscrivent : l'Ecole Spéciale d'Architecture ayant une tradition tout à fait spécifique, difficilement comparable à celle de l'Ecole des Beaux-Arts.

Le troisième atelier

Bien qu'intégré à l'Ecole des Beaux-Arts avec le même statut d'atelier libre que celui du Palais de Bois, le troisième atelier Perret n'a que peu de rapport avec l'expérience héroïque du début des années 1920 : D'une part, les circonstances de sa formation ne sont pas du tout les mêmes : celle-ci intervient en pleine guerre, en 1942, dans la grisaille du Paris de l'occupation et l'on est bien loin de l'optimisme éclatant des années folles. D'autre part, Perret est âgé, il a déjà soixante huit ans et son architecture n'a plus le même impact auprès des jeunes générations. Elle n'est plus perçue comme révolutionnaire. Elle est maintenant reconnue comme une des composantes majeures de l'architecture française contemporaine et Perret, lui même, a atteint le sommet de la consécration...

Les idées du mouvement moderne ont continué de cheminer à travers les consciences et les étudiants regardent de plus en plus du côté de Le Corbusier, qu'ils ne considèrent plus simplement comme le propagandiste d'une esthétique nouvelle, mais comme un architecte ayant construit, porteur de conceptions intéressantes en matière d'urbanisme...

Les étudiants qui fondent ce troisième Atelier Perret ne sont pas comme ceux de 1923, des étudiants scissionnistes. Ce sont des étudiants qui dans le désordre de la guerre sont restés sans professeur :

pl. 18 Ferrer - Un cinéma - Atelier Perret - ESA 1932

"Nous étions de l'Atelier Bigot, explique Henri Tastemain. A la mort de Paul Bigot nous sommes restés près d'un an sans patron. C'était en 1942. Je me souviens parfaitement de l'enterrement de Bigot - Pontrémoli, professeur et ancien directeur de l'Ecole des Beaux-Arts y portait l'étoile jaune - c'était une époque épouvantable".
"Les anciens de l'Atelier, Guy Lagneau, Marcel Clot et d'autres sont entrés en contact avec Perret pour lui demander de prendre un atelier. Perret, après quelques péripéties que Lagneau a dû vous raconter, a fini par accepter...".
"Le choix de Perret comme professeur avait été l'affaire des "anciens". Nous, les "nouveaux" de l'Atelier - j'étais alors en seconde classe - n'avions guère notre mot à dire. Mais nous étions tenus informés" (66).

Guy Lagneau, qui a joué un rôle très actif dans la formation de ce troisième Atelier Perret nous a retracé les circonstances du choix de ce professeur : Comme si l'histoire devant indéfiniment se répéter, les étudiants de 1942 s'étaient, comme ceux de 1923 d'abord adressés à Le Corbusier :

"Lorsque nous avons décidé de créer un atelier, nous avons d'abord pensé à Le Corbusier. Nous sommes allés le voir. L'entretien a été très sympathique mais s'est soldé par une fin de non recevoir : -"que les jeunes fassent comme moi, qu'ils se "démerdent"" (67). Telle fut la réponse de Le Corbusier!

Les étudiants étaient allés vers lui, non pas comme vers un révolutionnaire, mais comme un homme ayant à son actif une expérience de constructeur, presque au même titre que Perret:

"La tendance de l'époque, explique Guy Lagneau, était d'aller vers des gens qui avaient construit. Le Corbusier et Perret étaient des hommes très différents, mais nous n'attendions ni de l'un, ni de l'autre la vérité. Nous cherchions une personnalité forte pour guider nos études, mais nous ne voulions faire ni du Perret, ni de Le Corbusier.

L'idée n'était pas de trouver un professeur pour nous dire exactement ce qu'il fallait faire. Aux élèves de tirer eux mêmes la leçon du contact avec cette personnalité forte... Lorsque Le Corbusier a refusé, la plupart ont été déçus. J'ai proposé Perret, comme un homme ayant une très grande valeur personnelle, un constructeur. J'aurais préféré personnellement Le Corbusier que je trouvais plus ouvert, plus riche.

Perret avait lui aussi sa richesse, mais elle était plus orientée vers une réalité concrète. Il était fermé à des préoccupations plus contemporaines comme l'urbanisme..." (68).

Après en avoir débattu avec ses camarades, Guy Lagneau a pris contact avec Perret : "Je lui ai demandé audience... Il m'a écouté. Je crois qu'il a tout de suite été séduit par l'idée de reprendre un atelier. Il m'a demandé cependant un délai de huit jours pour donner sa réponse définitive. Je suis donc revenu avec quelques autres étudiants pour qu'il nous confirme sa décision. Il nou a reçus à son agence de la rue Raynouard.." Ainsi a débuté le troisième atelier Perret (69).

Conformément à l'attente des étudiants, Perret corrigeait les projets en constructeur, cherchant à donner à ses élèves quelques réflexes fondamentaux :

"il nous enseignait la rigueur : - vous faites cette portée ? répond-elle au programme ? - Est-elle constructible ?..." (70). Il restait très critique par rapport à la tradition des rendus des Beaux-Arts qu'il refusait de comprendre : "Qu'est-ce que c'est que ça ?, jetait-il, ce n'est pas de l'architecture... c'est de la tapisserie".

Il apportait son expérience et ses certitudes et la plupart des étudiants semblent avoir été séduits par ce vieux professeur. Pourtant, en raison même de son âge avancé, Perret avait perdu sa force de conviction. Il parlait peu, revenait bien sûr à ses aphorismes, mais ne les développait pas : "il nous disait : vous lirez ça, j'ai écrit ça partout... mais il se lançait rarement dans de grandes discussions...".

"Ca a été un peu notre drame. Certains projets l'accrochaient, d'autres, au contraire, ne l'intéressaient pas... Il les écartait de la main sans aucune discussion, "faites ça" disait-il sans conviction..." (71).

"Il y eu à l'atelier deux attitudes", explique Henri Tastemain:

"Il y eut à l'atelier deux attitudes", explique Henri Tastemain:

- celle des anciens déjà formés (ou plutôt déformés) par l'Ecole, qui préparaient le Grand Prix de Rome et ne pouvaient remettre en cause tout leur acquis. Ils ont continué à faire ce qu'ils faisaient auparavant. Certains ont fait du Perret, mais plutôt en suiveurs, superficiellement, comme on faisait du Palladio. Ceci du moins pour les projets, car les esquisses d'entraînement au Prix de Rome restaient dans la tradition de la rue Bonaparte.

- Les jeunes de l'Atelier, ou plutôt "l'aile marchante" de l'atelier parmi les jeunes - car il y a toujours dans un atelier des gens qui ne s'intéressent pas vraiment à l'architecture- ont cherché à comprendre les principes de Perret. Ils se sont intéressés à sa doctrine, mais de façon critique, en gardant toujours en vue ce que faisait Le Corbusier..." (72).

Cette lecture critique de la doctrine qui semble avoir été le fait d'une partie des étudiants de l'Atelier, a sans doute été aiguisée par une certaine méfiance à l'égard des oeuvres tardives de Perret. Le Musée des Travaux Publics que venait d'achever Perret, et bientôt Saint-Joseph, l'Hôtel de Ville du Havre, et la place de la gare à Amiens étaient des oeuvres difficiles à comprendre, que les étudiants n'appréciaient guère. Ces jeunes d'une vingtaine d'années qui avaient une connaissance très imprécise du cheminement de Perret ne pouvaient saisir le sens de ces oeuvres et ils y voyaient l'indice d'une regression académique. Les seules édifices qui trouvaient grâce à leurs yeux, étaient ceux de la première période de Perret : le Palais de Bois, l'intérieur de l'Eglise du Raincy, les constructions industrielles... Mais ils les regardaient désormais comme des contributions à l'histoire de l'architecture moderne, plutôt que comme des références actives... Car l'esthétique de Perret ne leur parlait plus...

Dans ces années 1940, c'est la doctrine de Le Corbusier qui continue de monter de façon progressive, incompressible. L'homme, par sa pratique architecturale toujours inquiète, en perpétuel renouvellement, leur semble infiniment plus actuel : "Le Corbusier, nous dit Henri Tastemain, a eu une influence considérable sur ma génération, par son oeuvre surtout, et par ses écrits..." (73).

Perret, déjà, semble appartenir à un autre temps... On le regarde un peut comme un "homme du XIXème siècle", "le dernier grand classique"... le "dernier architecte bourgeois" dira un jour Nelson...

Les projets des architectes sortis de ce troisième Atelier Perret, offrent un bon échantillonnage pour observer la dissolution des signes du classicisme structurel dans l'architecture des années 1950. Ils nous permettent de comprendre la disparition de l'Ecole qui s'était formée pendant plusieurs decennies autour de Perret et les raisons de l'extinction de tout un cycle de la culture architecturale française. Nous traiterons de ces différents aspects dans une phase ultérieure de notre recherche.

Une stratégie de projet

Nous voudrions, à ce stade de notre travail, tirer quelques conclusions sur le contenu de l'enseignement de Perret. Celui-ci s'exprime avec une réelle constance : Il nous semble reposer essentiellement sur une stratégie rationaliste du projet architectural dans ses rapports à la pratique constructive : L'enseignement de Perret n'a jamais été un enseignement de type technique et ce serait une grave erreur de réduire son message didactique à une simple attention à la construction.

Le terme de constructeur qu'il utilise est à prendre dans le sens de Guadet, comme le retour "étymologique" à la fonction de l'architecte, qui rêve, dans les temps modernes, de maîtriser encore le processus d'édification. Bien sûr, Perret, grâce à l'agence - entreprise qu'il dirige avec ses frères, peut envisager la maîtrise totale du "constructeur". Mais cette maîtrise est avant tout une gestion architecturale de la matière, rationaliste, où se rassemblent tous les moyens constructifs au service du projet.

Il nous semble que la meilleure expression de cette stratégie du projet est la fameuse "théorie des ruines" que Perret développe en 1929 dans son article pour la revue "Mouseion" :
"L'architecture, écrivait-il, c'est ce qui fait de belles ruines..." (74).

On sait que ce n'est pas par goût du paradoxe que Perret énonçait de tels aphorismes. Ils avaient toujours pour lui une grande signification : vers la fin de sa vie il se montrait fort préoccupé de la pérennité de ses oeuvres et de la longévité des bétons :

"La belle ruine", c'était pour lui autre chose, qui n'avait rien à voir avec une quelconque méditation romantique sur le triomphe dévastateur du temps. Il s'agissait en fait d'une authentique réflexion sur l'architecture qui impliquait toute une stratégie rationaliste héritée des grands traités français du XIXème siècle : Viollet-le-Duc, Guadet, Choisy : - La belle ruine, c'était le témoignage d'une économie hiérarchique du projet, qui orientait tout l'effort de conception vers la maîtrise architecturale de la construction : L'architecture consistait avant tout pour Perret en la conception d'une ossature "rythmée, équilibrée et symétrique" capable de contenir tous les éléments du programme et suffisamment belle pour être montrée telle quelle ; les matériaux de remplissage devant alors compléter l'ossature sans la dissimuler : "Il faut que se montre une poutre là où il y a une poutre et un poteau, là où il y a un poteau : ces dispositions éviteront bien des surprises désagréables le jour où, par suite de dilatation, retrait, tassement, les parties portantes affirmeront leur présence..." (75).

Perret se doutait-il en écrivant ces lignes, que quelques décennies seulement après leur construction, certaines de ses oeuvres - parmi les plus illustres - vérifieraient presque expérimentalement cette série d'affirmations :

- Quel meilleur exemple pourrait-on imaginer de cette ossature "rythmée, équilibrée, symétrique" que l'Eglise du Raincy, construite au début des années 1920 par les frères Perret ?

- Quel meilleure illustration aussi de cette théorie des ruines qui veut que le projet architectural résiste à la déchéance du matériau ?

Les poudres du Raincy

Construite de 1922 à 1923, en l'espace de 13 mois, dans le cadre d'un budget particulièrement étriqué, l'Eglise du Raincy est certainement parmi les oeuvres de Perret, celle qui a suscité le plus l'admiration des contemporains :
L'architecture se réduit ici à la structure même : une nef longue de 53 mètres, voûtée dans le sens de la largeur, bordée de deux allées plus étroites formant collatéraux, elles-mêmes voûtées transversalement ; le tout reposant sur un réseau de colonnes élancées, sans chapiteaux, de 43 centimètres de diamètre par 11 mètres de haut ; et, entourrant toute la structure, la grille ininterrompue des claustras qui valut à l'édifice le surnom de

Sainte Chapelle du béton armé. Le béton règne ici en maître, du clocher à l'abside, des colonnes aux claustras. Comme le souligne André Le Donné, cette église constitua "les lettres de noblesse" du béton qui apparut en matériau noble, "dans cette dignité austère qui l'apparente au granit" (76).

Et pourtant, ce béton, soixante années après sa mise en oeuvre, présente les symptômes d'une maladie presque incurable.

On savait, depuis quelque temps déjà que l'Eglise du Raincy nécessitait une importante restauration, mais on ne soupçonnait pas le degré de dégradation atteint par le bâtiment.

Ce sont d'abord les claustras, si nombreux au Raincy qui ont attiré l'attention. Ceux de la façade latérale gauche (par rapport à l'entrée) sont dans un état de décrépitude trés avancée. Par endroits les cadres sont rongés et le béton part en poudre. Les feraillages affleurent à la surface et s'oxydent sous l'action de l'eau et du gel. Des morceaux de béton se détachent et jonchent le sol. Mais, il y a plus grave, car la position des feraillages n'est pas seule en cause, il y a aussi la mauvaise qualité des bétons : Des observations récentes ont permis d'évaluer avec précision la résistance des bétons mis en oeuvre au Raincy: grâce au procédé "d'auscultation dynamique", qui consiste à mesurer à l'aide d'un appareillage approprié la vitesse de propagation du son dans un matériau donné, on peut déterminer très précisément la résistance d'un élément de construction en place. Plus la vitesse du son est élevée, meilleure est la résistance du matériau considéré. De telles mesures ont été effectuées au Raincy en 1976 à la demande du Ministère de la Culture, (l'édifice étant classé monument historique depuis 1966) (77). Ces mesures révèlent la grande fragilité de l'ossature, les colonnes intérieures et les poteaux du clocher étant particulièrement touchés. Comme on ne vibrait pas le béton à l'époque, les colonnes coulées par gachées de 5 à 6 m de haut présentent une texture très hétérogène : on peut y localiser des nids de cailloux, des cavités, des zones de sables, qui affaiblissent la résistance de l'élément porteur. Par endroits le béton se désagrège par simple brossage. En règle générale, il contenait trop d'eau. En dehors d'une partie de la façade arrière et des poutres et planchers de la salle des cloches, la structure est d'une qualité très médiocre, offrant des résistances nettement insuffisantes. Les voûtes elles-mêmes sont fissurées notamment entre les 2ème et 3ème travées de la nef (en partant de l'entrée). On peut observer des fissures transversales, dûes à la mise en oeuvre de la voûte

centrale et des fissures diagonales entraînées par des sollicitations complexes. Les techniciens du C.E.B.T.P. ont mis en place en 1983 un système de pendules pour contrôler l'évolution de ces fissures, qui pour l'instant ne compromettent pas la stabilité de l'édifice.

Par ailleurs, comme pour les autres éléments de la structure, où l'enrobage est insuffisant, la coque de toiture laisse apparaître çà et là les fers de l'ossature. On ne savait pas à l'époque maintenir les feraillages en place lors de la coulée du béton.

D'une manière générale, c'est la composition du matériau qui est en cause dans cette "ruine" du Raincy. "On a trop tiré sur le béton" (78). La construction a réellement souffert de cette réalisation économique et rapide que l'on a tant vantée.

Comme on l'aura compris, la restauration d'un tel édifice ne va pas sans problèmes : chargé d'étudier les solutions techniques pour sauver le Raincy, le C.E.B.T.P. a mis au point un micro-béton résistant pour les claustras et un mortier de ragréage pour la structure. Il s'agit de purger les zones friables par grattage, brossage ou sablage jusqu'au béton sain, de décaper les aciers et de les traiter par produit anticorrosif pour limiter l'action de l'eau. Après réalisation du ragréage, le bâtiment tout entier devra être protégé par des produits hydrofuges, produits qui ne résistent que cinq à dix ans et qui exigent donc un entretien permanent (79).

Des travaux ont été entrepris fin 1979 sur une partie de la façade arrière de l'église. Les anciens claustras ont été déposés et reconstitués un par un grâce au micro-béton. En raison de la faible épaisseur de ces éléments, qui oblige à un enrobage inférieur à 2 cm, on a utilisé des aciers spéciaux (galvanisés ou inoxydables) pour l'armature. L'on a procédé au ragréage des poteaux rectangulaires de cette portion de l'édifice.

Le résultat de cette première tranche est tout à fait satisfaisant sur le plan esthétique. Malheureusement, depuis 1980, les travaux en sont restés là. Les bâches tendues que l'or remarque lorsqu'on visite le monument ne doivent pas faire illusion : elles ne sont là que pour protéger les passants des morceaux de béton qui se détachent des poteaux du clocher...

Malgré l'état objectivement désastreux de la construction qui part littéralement en poudre, l'effet architectural reste intact, comme aux premiers jours. L'architecture a à ce point misé

sur l'essentiel qu'elle s'acommode de la débâcle constructive et résiste de toutes ses forces aux déboires de la structure : - étrange paradoxe du rationalisme !

Bien sûr, Perret s'est toujours préoccupé de la qualité constructive de ses édifices et ce n'est pas dans un délai aussi rapproché qu'il envisageait la mise à l'épreuve par le temps... L'enveloppe étriquée et la rapidité de construction sont certainement les causes premières de l'état actuel de l'Eglise du Raincy.

Mais comment ne pas voir dans cette résistance acharnée de l'architecture le symbole de toute la doctrine de Perret, cette stratégie rationaliste du projet qui définit un rapport spécifique à la pensée constructive et qu'il a tout au long de sa carrière d'enseignant tenté, inlassablement, de communiquer à ses étudiants...

NOTES

(1) André Le Donné - Texte dactylographié (archives Honegger)

(2) Cf. entretien avec Oscar Nitzchké (annexes tome 2)

(3) Le Corbusier "Sur les Quatre Routes", Paris, Gonthier-Densel, 1970, pages 202 à 207

(4) Bernard Champigneulle - "Perret", arts et métiers graphiques, Paris 1959, page 144
"L'intérêt de l'expérience faite par Auguste Perret, écrit Paul Jamot, réside dans l'utilisation de matériaux courants tels qu'on les trouve dans le commerce, madriers et chevrons, cette utilisation aboutissant, par le moyen d'un plan logique et ingénieux, à un effet réellement esthétique dans sa simplicité élémentaire. L'opération fut terminée en sept semaines et par mauvais temps. Il ne fut pas donné un coup de scie sur le chantier, on ne fit qu'agencer et ajuster madriers et chevrons dans une suite de travées de 5m sur 5m. avec des parties plus hautes et d'autres plus basses, produisant des jeux de lumière et marquant un rythme".
P. Jamot - "A. et G. Perret et l'architecture du béton armé", Paris, 1927.

Dans un texte publié à l'occasion du centenaire d'Auguste Perret (1974), André Le Donné compare l'architecture du Palais de Bois à celles des temples japonais : "Je me suis efforcé de montrer le souci de la qualité apportée par Auguste Perret aux réalisations en apparence les plus modestes et qui lui permit par un simple bâtiment en bois, grâce au juste emploi du matériau, par le rythme de la construction, la répartition des pleins et des vides, en un mot par la justesse de proportions, d'atteindre à la même authentique pureté que celle des temples japonais...".
André Le Donné - "La recherche de la vérité : l'oeuvre d'Auguste Perret" dans Architectes, Paris 1974.

(5) André Le Donné - "La recherche de la vérité : l'oeuvre d'Auguste Perret", texte dactylographié - archives de Madame Ledonné - publié dans Architectes, Paris, 1974.

(6) Paul Nelson - "Auguste Perret, l'Enseignant" "premier atelier de l'Ecole des Beaux-Arts", texte du 1954 publié en 1974 par la revue Architectes.

(7) Paul Nelson "Auguste Perret, l'Enseignant", op. cit...

(8) Jean-Pierre Epron - "D'une scission à un manifeste" dans "les premiers élèves de Perret" supplément au N° 91 du bulletin d'Informations Architecturales de l'Institut Français d'Architecture, janvier 1985.

(9) Jean-Pierre Epron - "D'une scission ..." op. cit.

(10) Jean-Pierre Epron - Ibidem.

(11) Il est vrai que Guadet avait une raison personnelle de s'opposer à la réforme de 1863, puisque le décret qui abaissait la limite d'âge pour se présenter au Grand Prix de Rome à 25 ans lui interdisait l'accès à cette distinction. Les étudiants ayant obtenu gain de cause sur ce point, le pouvoir ayant reporté la limite d'âge à 30 ans, Guadet pourra se présenter à ce concours en 1864 et obtiendra effectivement le Grand Prix de Rome.

(12) Max Raphel - "Jours de révolte à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts d'après Julien Guadet", Académie de Nimes, 1912.

(13) J. Guadet cité par Max Raphel, op. cit...

(14) Guadet quittait en fait un "atelier officiel". Max Raphel fait remarquer à juste titre que Guadet devint professeur à l'Ecole des Beaux-Arts en 1872 en remplacement de Constant Dufeux "justement dans l'un de ses ateliers officiels que lui avait préparé l'influence néfaste de Viollet-le-Duc". Raphel poursuit avec la même ironie, remarquant que le "Cours de théorie" qui rendra célèbre Guadet ressemblait étrangement sur le plan institutionnel au "cours d'esthétique" dont avait été chargé trente ans plus tôt Viollet-le-Duc : "C'était sous un autre nom, une même chose et Guadet s'installa dans la chaire où Viollet-le-Duc avait été dûment sifflé et conspué par ses soins en 1863".
Max Raphel - "Jours de révolte"... op. cit...

(15) J. Guadet - "Eléments et théorie de l'architecture", Paris 1901, tome 1 page 78.

(16) J. Guadet - op. cit.
(17) Ibid. page 78.
(18) Ibid. page 80.
(19) Ibid. page 81.
(20) Cf. Interview d'Oscar Nitzchké, publié en annexe (tome 2).

(21) Il en fallait moins pour acquérir le diplôme remarque Marcel Zahar. "D'une doctrine d'architecture : Auguste Perret", Paris, Vincent Fréal et Cie, 1959, p. 3

(22) Interview de Pierre Forestier (voir annexes, tome 2).

(23) Interview d'Oscar Nitzchké (voir annexes, tome 2).

(24) Interview d'Oscar Nitzchké, op. cit...

(25) "Il s'aperçut avec tristesse, nous dit Marcel Zahar, que les juges officiels reportaient sur ses émule l'hostilité qu'ils vouaient à son enseignement et à son oeuvre de novateur. Un systématique désavoeu atteignit les projets de l'Atelier du Palais de Bois. Voyant, en l'année 1930, qu'un tel acharnement allait compromettre l'avenir de ses adeptes, Perret leur conseilla, afin de gagner le diplôme nécessaire, d'achever leurs études dans les ateliers consacrés de l'Ecole des Beaux-Arts".
Marcel Zahar, op. cit. p. 18

C'est en des termes très similaires que Bernard Champigneulle évoque l'"échec" de l'expérience : "Quand un groupe d'élèves de l'Ecole des Beaux-Arts s'est réuni dans l'enthousiasme autour du maître et qu'il fonda son atelier, tous les professeurs, tout l'Institut mena une sournoise et très vilaine campagne pour les décourager. On connaît le processus : les mentions étaient réservées aux seuls projets académiques, pas de mentions, pas de concours de Rome possible, pour les élèves de Perret. La tactique apparaissait avec tant d'évidence que fut atteint le résultat escompté : l'atelier Perret fut dissout".
Bernard Champigneulle - Perret, Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1959, p. 72

(26) Interview de Théo Sardnal (voir annexes, tome 2).

(27) Anecdote raconté par Le Corbusier dans son article sur Perret paru dans le numéro spécial de l'Architecture d'Aujourd'hui consacré à Perret.
A.A. Paris, octobre 1932.

(28) Interview de Pierre Vago (voir annexes, tome 2).

(29) Marcel Zahar - op. cit. p. 18 et 19

(30) Max Blumenthal - "Auguste Perret l'enseignant" "Atelier de l'Ecole Spéciale", article paru en 1974 dans le numero d'"Architectes" commemorant le centenaire de la naissance de Perret.

(31) Voir à ce propos l'ouvrage de David Watkin "Morale et Architecture aux 19e et 20e siècles", 1979, P. Mardaga, Bruxelles.

(32) Marcel Zahar "Les Frères Perret" dans L'Architecture Vivante, Paris, octobre 1928.

(33) Cf. Interview de Pierre Vago, op. cit.

(34) Oscar Nitzchké, op. cit.

(35) Ce texte retrouvé par Fabrice Sardnal dans les archives de son père porte sur cette période un éclairage qui appuie les informations que nous possédions déjà sur les difficultés de l'expérience du Palais de Bois.
Il s'agit d'un projet de statut pour une association intitulée "Le Groupe des Sept", qui unit dans une société d'architectes les sept fondateurs du 1er Atelier Perret. Ce texte prend son sens dans les mouvements d'architectes qui précèdent la formation de l'Atelier de Reconstruction du Havre (nous y reviendrons dans la suite de notre travail).
Il a été très certainement rédigé par Sardnal lui même, Luyckx et Brelet se trouvant alors en Algérie, Nitzchké aux Etats-Unis (il nous a confirmé d'ailleurs qu'il en ignorait l'existence), Bourdet ayant abandonné l'architecture (il s'est orienté vers la céramique) et Guilbert ayant déjà à cette époque entamé avec Lambert les démarches pour la constitution d'un Atelier de Reconstruction "Perret".

(36) Sardnal, inquiet de voir monter de nouvelles générations de disciples comprend qu'il ne pourra même pas tirer avantage au sein de l'équipe future de sa situation de "Grand Elève" de Perret (au sens défini par Jean-Pierre Epron dans son article "Expert et l'Ecole") : d'où les quelques rappels qui suivent : "S'il est tout à fait naturel de voir certaines idées, que ce soit du domaine artistique ou scientifique faire l'objet d'une consécration quasiment unanime, il est bon de rappeler ou d'apprendre à ceux qui ont la mémoire courte ou qui en ignorèrent l'origine, les difficultés, les oppositions que rencontrèrent ces idées pour éclore". Retraçant en quelques lignes la scission dont il fut l'un des acteurs, Sardnal rappelle que si de nombreux élèves furent tenté de suivre "le chemin aride" bien peu en eurent réellement le "courage".

"Renonçant aux réels avantages qu'ils pouvaient espérer comme conséquences de leurs nombreuses années d'étude sous l'égide de Maîtres puissants et considérés, ils décidèrent de conférer à Auguste Perret, alors architecte discuté et très combattu, de présider au perfectionnement de leurs études..."

(37) Perret fit cet éloge dans le numéro des "Cahiers d'Art" consacré en 1933 à la cité hospitalière de Lille :
"Paul Nelson qui a étudié sous ma direction pendant plusieurs années a été un de mes plus brillants élèves. Il s'est spécialisé dans l'étude des Etablissements Hospitaliers, et a obtenu son diplôme d'architecture sur l'une de ces études, qui l'ont amené à dresser pour la ville de Lille le très beau projet de cité hospitalière". Ce projet de diplôme était un centre homéopathique que Nelson avait traité sur le plan stylistique dans le langage de Perret.

(38) Interview d'Oscar Nitzchké, op. cit.

(39) Lettre de Gromort à Perret datée du 18 décembre 1926 (publiée en annexe). (tome 2)

(40) Ibid.

(41) André Le Donné : "L'oeuvre d'Auguste Perret : la recherche de la vérité" archives Le Donné, publié dans le numéro "d'Architectes" consacré à Perret, Paris, 1974, op. cit...

(42) Le Corbusier "L'Exposition de l'Ecole Spéciale d'Architecture". L'Esprit Nouveau n° 23 (1923).

(43) Le Corbusier, op. cit.
(44) Ibid.
(45) Ibid.
(46) Ibid.
(47) Ibid.

(48) Cf. Pierre Vago - Perret dans l'Architecture d'Aujourd'hui octobre 1932 et Bernard Champigneulle - Perret, op. cit... p. 72

(49) E. Trélat - 1864, extraits du discours d'inauguration de l'Ecole Spéciale d'Architecture publié dans "Ecole Spéciale d'Architecture" 1865-1965". Numéro Spécial du Bulletin des S.A.D.E.S.A., juin 1965, p. 6 et 7.

(50) J. Royer - "L'Ecole 1865-1965" dans Numéro Spécial du Bulletin des SADESA, op. cit. p.9

(51) J. Royer - Op. cit. p. 11 et 12

(52) P. Collins - "Concrete" : The vision of a new architecture"... Faber and Faber, Londres, 1959, p. 271.

(53) J.E. Tournant - Hommage à Auguste Perret chef d'Atelier à l'E.S.A.", Numéro Spécial du Bulletin des SADESA, op. cit. p. 18

(54) J.E. Tournant, op. cit... p.18

(55) Interview de Pierre Vago. Op. cit.

(56) Pierre Vago - "Perret" dans "l'Architecture d'Aujourd'hui", op. cit.

(57) Interview de Pierre Vago, op. cit...

(58) "Le bulletin de la Masse qui avait pris pour titre "Bâtir" a dû renoncer à ce titre par suite de l'intervention de la revue la "Construction Moderne" qui avait fait le dépôt de ce même titre et nous en a interdit l'usage. Dans ces conditions, nous avons choisi un titre nouveau qui constitue tout un programme : "Construire d'abord".

(59) "A nos lecteurs" - Bâtir n° 1, Paris, Janvier 1932, p. 2

(60) Ch. Maillard, "Bâtir" dans Bâtir, n° 1, Paris, Janvier 1932, p. 3

(61) Ch. Maillard, op. cit. p. 4 et 5

(62) J. Tournant - "Salon d'Automne 1931", Bâtir, n° 1, op. cit. p. 15

(63) Voici les programmes de ces projets :
- projet de 1ère classe (1932) : "La Bibiothèque d'une Cité Universitaire".
Renfermant les ouvrages d'enseignement courant et recevant les périodiques et les revues de toutes origines et de toutes langues, cette bibliothèque devait comporter 5 sections principales : littérature, sciences physiques et mathématiques, médecine et sciences naturelles, Beaux-Arts, droit.

Le bâtiment devait comprendre : un vestibule, le cabinet du conservateur et les bureaux du secrétariat. Une grande salle de lecture parfaitement éclairée le jour et le soir et en communication directe avec les 5 sections. Chacune de ces sections comporterait : un bureau de communication, un cabinet du bibliothécaire, un local pour la réception et le déballage des publications. Il fallait prévoir aussi des locaux pour l'établissement des catalogues. Les réparations et reliures - pouvant être situés à un étage de soubassement ainsi que les lavabos et W.C. et les services - le chauffage serait assuré par des canalisations venant de la chaufferie centrale de l'établissement.
Classement : 1er Robine (At. Le Bourgeois), 2e ex aequo, Ewald, Vassileff (At. Gautruche) et Baillet (At. Perret); 3e ex aequo, Caro et Galanis (At. Gautruche).

- Projet de 3ème classe (1932) : "Une salle municipale" des fêtes et de réunions :
Construction complètement isolée, constituée par un rez-de-chaussée élevé sur un soubassement. Edifice à fins multiples : conférences, représentations (minimum de décor), cinéma, banquets. Cette salle, d'accès facile, devait contenir 300 personnes assises, en rez-de-chaussée. Un balcon formant tribune offrait 50 à 60 places. On demandait :
Un vestibule-vestiaire : une cabine de projection indépendante accessible de la salle par deux accès latéraux fermés : une scène accompagnée de 2 ou 3 petites pièces servant de loges pour les artistes ou les conférenciers : un vestibule permettant l'accès de ces locaux sans passer par la salle ; des toilettes, des W.C; un dépôt de matériel ; le chauffage et une soute à charbon était aménagés dans le soubassement.
Le jury a classé premier le projet de M. Pawlowsky (Perret) ; viennent ensuite : 2e ex aequo : Gravière (Perret), Wassner (Perret), 4e ex aequo : Diangosoff (Perret), Khorsand (Perret), Vi Van Ky (Lebourgeois), 7e ex aequo : Krieff (Perret), Lutaud (Perret), Nebinger (Gautruche), Nédeff (Lebourgeois), Ponge (Gautruche), Robquin (Perret), Vidalenc (Gautruche), Margules (Gautruche).

(64) Programme du projet de 2ème classe (1932) : "Une salle de cinéma".
Etaient soumis à l'étude des élèves :
Un grand vestibule (délivrance et contrôle des billets) ; la salle de spectacle (2 balcons au maximum) dont l'écran devait être disposé sur une scène permettant des intermèdes - il fallait prévoir l'évacuation simultanée de toutes les parties de cette salle. Une cabine de projection sans aucune communication avec la salle et ses dégagements. Un foyer avec bar ne gênant pas la circulation. De vastes

dégagements, de grands escaliers, d'amples sorties, des vestiaires, toilettes, W.C.
Des dépendances : direction, loges pour artistes, 2 dépôts pour agrès : 7 ou 8 pièces en tout, représentant une surface de 20 m2, en rez-de-chaussée ou en étage, dont l'accès, sous la surveillance d'un gardien, devait être complètement séparé du public.
La forme du terrain était imposée : trapèze mitoyen sur les deux grands côtés parallèles mesurant respectivement 70 m et 60 m, côtés eux-mêmes perpendiculaires sur un troisième de 30 m. en façade sur l'artère principale d'une grande ville.
Ce cinéma étant destiné à une clientèle nombreuse, aisée, recherchant le confort et une ambiance élégante, discrète. Le nombre des spectateurs n'était pas imposé. Il n'y avait pas lieu d'ailleurs de rechercher une concentration maximum, mais bien plutôt un édifice agréable à fréquenter.
Le jury a classé premiers ex aequo les projets de Hermant (Le Bourgeois) et Caro (Gautruche), viennent ensuite ceux de Ferrer (Perret), Vassileff (Gautruche), deuxième ex aequo ; ont été classés troisièmes ex aequo : Oliveira (Perret), Robine (Le Bourgeois), Salomon (Le Bourgeois).

(65) Projet de 2ème classe - année 1932 : Programme : "Un magasin d'alimentation".
Il s'agissait d'étudier, sur un certain terrain donné, un magasin d'alimentation ou l'on puisse trouver l'assortiment le plus complet des choses à consommer et à acheter et où la circulation et le service soient rendus le plus faciles possible. On devait y trouver: au rez-de-chaussée : un bar dégustation ; au premier, une poissonnerie ; au second, un magasin de vente de toutes les sortes de viandes fraiches et de conserve ; au troisième, un magasin de vente de fromages et une salle de dégustation ; au quatrième étage devait se trouver une salle de restaurant où il soit possible de faire le repas le plus complet qu'on puisse souhaiter et le dernier étage être réservé aux cuisines et dépendances. On demandait 2 ou 3 sous-sols de réserves et à chaque étage des toilettes très complètes et confortables. On pouvait prévoir l'emplacement des enseignes lumineuses.
Classement : Le jury a classé : 1er Djangosoff (At. Perret), 2e ex aequo, Dubouillon, Pawlowski, Robquin (At. Perret) ; Ponge, Guénin (At. Gautruche) et Kao (At. Le Bourgeois).

(66) Cf. Henri Tastemain - Entretien publié dans le tome 2.

(67) cf. Guy Lagneau - Entretien publié dans le tome 2.

(68) cf. Guy Lagneau, op. cit...

(69) cf. Guy Lagneau, op. cit...

(70) cf. Guy Lagneau, op. cit...

(71) Cf. Henri Tastemain, op. cit...

(72) Cf. Henri Tastemain, op. cit...

(73) Cf. Henri Tastemain, op. cit...

(74) Auguste Perret, "Le Musée Moderne", Mouseion n° décembre 1929.

(75) Op. cit...

(76) André Le Donné : "Notre Dame du Raincy", Nef et Clochers, Paris, 1947, page 4.

(77) Voir rapport du C.E.B.T.P. (Centre Expérimental d'Etudes et de Recherches du Bâtiment et des Travaux Publics), section Recherche et Essais Spéciaux. Paris, 2 Janvier 1976.

(78) Opinion de M. Bonnard, architecte d'entretien de l'Eglise du Raincy, qui a eu l'amabilité de nous recevoir et de mettre à notre disposition les documents techniques relatifs à la restauration du Raincy.

(79) Voir à ce propos le rapport de M. Mamillan, ingénieur en chef au service matériaux du C.E.B.T.P. (17 mars 1980).

VII - TENDANCES (1)

(Itinéraires structuristes)

Rappel des hypothèses

Nous avons formulé, dans notre proposition de recherche de mai 1982, l'hypothèse de l'existence autour d'Auguste Perret, d'une école architecturale travaillant à partir d'une même philosophie de l'architecture et d'un ensemble cohérent de principes doctrinaux : c'est-à-dire d'une école, au sens plein du terme, tel qu'ilest employé en histoire de l'art, pour qualifier une tendance artistique dont la production présente certaines constantes stylistiques.

Cette école architecturale, que nous avons nommée l'école du classicisme structurel, s'est effectivement formée, ainsi que nous avons pu le vérifier par les témoignages et l'analyse des oeuvres, au moins, par trois canaux différents :

- l'enseignement d'Auguste Perret dans l'un des trois ateliers qu'il a dirigés : c'est-à-dire à travers les trois vagues successives d'étudiants entrés directement en contact avec sa doctrine, par le discours magistral et par la correction de projets d'école,

- le travail au sein de "l'agence entreprise" des frères Perret, grâce à la collaboration, à la conception et au suivi des réalisations,

- le rapport plus abstrait à la doctrine, par les publications et la connaissance des oeuvres.

Bien souvent ces différents canaux se combinent et l'on assiste en vérité à tous les cas de figures possibles :

- certains élèves ont travaillé à l'agence des frères Perret (Nitzchké, Honegger, Forestier ...),

- d'autres au contraire n'y ont jamais travaillé (Nelson, Sardnal ...),

- certains disciples n'ont pas été les élèves de Perret mais ont pu être employés comme dessinateurs à son agence (Vetter, Poirrier),

- D'autres n'ont été ni l'un, ni l'autre mais comptent parmi les meilleurs représentants du classicisme structurel.

Quels que soient les itinéraires, il est évident que tous les

élèves de Perret n'ont pas été ses disciples et que réciproquement tous les disciples n'ont pas reçu son enseignement.

De plus , tous les projets d'un même architecte ne se rapportent pas nécessairement, de façon homogène à une seule et même doctrine architecturale.

Tendances

Nous avons proposé, pour se représenter l'école du classicisme structurel, la métaphore d'une nébuleuse ayant un noyau fort et une périphérie :

- le noyau fort étant constitué des édifices, des projets, des discours, qui tentent d'établir l'équilibre entre la structure et le langage classique,

- et la périphérie correspondant à toutes les attitudes qui articulent les éléments doctrinaux du "classicisme structurel" à ceux issus d'autres formations architecturales.

Nous avons cherché, dans cette seconde partie de notre rapport, à montrer quelques unes des tendances du classicisme structurel.

- Théo Sardnal, Jacques Guilbert, Pierre-Edouard Lambert et William Vetter poursuivent une oeuvre en ligne droite, dans le sillage de Perret et maintiennent un équilibre absolu entre structure et classicisme.

- Denis Honegger développe quant à lui le langage néo-classique de Perret sur des structures qui échappent manifestement à la typologie mise au point par son maître.

- André Le Donné, dont l'oeuvre évoque par sa rigueur la composition classique, fait preuve en ce qui concerne le langage d'une austérité mesurée. Son structurisme se veut dépouillé...

- Pierre Forestier, Ernö Goldfinger, Paul Nelson, Oscar Nitzchké ont su tirer de la doctrine un enseignement plus général, qu'ils ont tenté de confronter à d'autres apports issus du mouvement moderne.

Nous avons tenu à centrer notre travail sur l'analyse détaillée des oeuvres les plus significatives de ces architectes. Nous nous sommes volontairement limités dans cette partie à un "échantillonnage" relativement réduit. Concernant la première génération des disciples de Perret, laissant pour une étude ultérieure les oeuvres des architectes des deux générations suivantes...

THEO SARDNAL : Structure, Ordre et Ordonnancement

Dans l'espace du classicisme structurel, l'oeuvre de Théo Sardnal constitue certainement un point de repère. Elle reflète bien les tendances "centrales" de la doctrine, par sa recherche incessante de l'équilibre fragile entre l'expression de la structure et les raffinements d'un langage classique sobre et dépouillé. Elle ne se risque jamais aux débordements linguistiques d'un Honegger ou aux transgressions modernistes d'un Forestier. Elle se contient, de façon volontaire, entre des bornes bien précises, sacrifiant volontiers l'inventivité aux exigences de l'échelle et à la précision de la mesure.

Parmi les tout premiers élèves de Perret, Sardnal est certainement l'un de ceux qui s'est orienté le plus consciemment vers son maître, en voyant en lui, d'emblée, le chef de file d'une école artistique. Dès 1923, lors de sa visite du Raincy, avant même sa rupture avec Lemaresquier, il avait su percevoir dans cette église, la dimension éminemment classique du travail de Perret. Il avait immédiatement saisi le point nodal de la doctrine. C'est donc en classique, épris de mesure et d'harmonie, que Sardnal découvre Perret et la structure sera toujours pour lui un moyen radical d'apporter l'ordre au projet, de lui fournir les bases solides de l'ordonnancement. Ses projets de ponts, d'usines, d'hôtels particuliers attestent ses qualités de constructeur et sa parfaite maîtrise du classicisme structurel. Ils montrent aussi cette volonté de ne jamais développer ces composantes, les unes au profit des autres, comme si le moindre déséquilibre risquait de compromettre la validité de l'ensemble et de rompre définitivement le charme discret de l'ordonnance. L'architecture de Sardnal n'est pas austère comme celle de Goldfinger ; elle est toute en nuances...

Deux hôtels particuliers

Les projets d'habitation de Théo Sardnal offrent de bons exemples pour imager les aspirations intimes de l'architecte : La villa de Neuilly (1), malgré ses faibles dimensions correspondant au programme d'une maison contemporaine reprend, à la lettre, la thématique de l'hôtel particulier. Elle en réévalue le type au moyen de la notion de structure. Construite à l'alignement de la rue, la villa comporte trois niveaux :

- Le premier, qui intègre entrée, garage et dépendances (buanderie, cave, chaufferie) est traité comme un soubassement.

- Le second, conçu comme l'étage noble avec ses 3,20 m sous plafond, abrite, côté rue, cuisine, salle à manger et bureau et côté jardin, un vaste salon qui s'étend sur toute la longueur de la maison (près de 12 m).

- Le troisième, auquel on accède par un escalier semi-circulaire, organise autour d'un hall éclairé zénithalement, les chambres avec armoires et penderies intégrées, et les deux salles de bain.

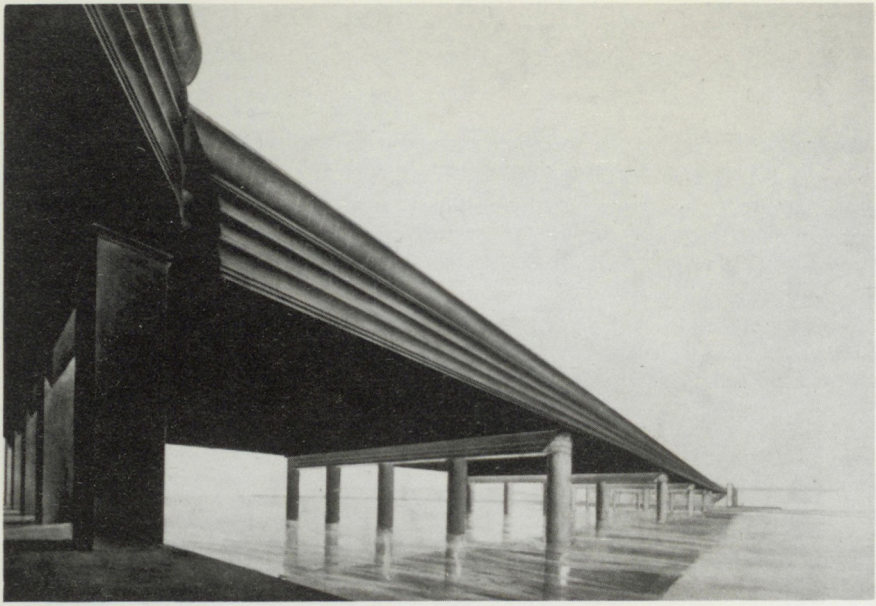
L'ensemble des espaces se tient dans une structure en béton armé, composée de trois travées. Celle, centrale, de double largeur, est la travée dominante. Elle est encadrée de deux travées latérales, secondaires. La symétrie est absolue.

Les façades avant et arrière sont traitées avec une grande subtilité. L'ossature en béton brut, laissée apparente, traduit de façon hiérarchique, par un jeu de saillies plus ou moins importantes le statut des espaces intérieurs et le système conventionnel des lieux de l'architecture classique : limite entre les étages d'habitation et l'étage inférieur (montré comme un soubassement) limites latérales formant cadre de la composition, limites supérieures (architrave, frise, corniche)... Les membres verticaux de l'ossature sont traités en pilastres avec dans leur partie supérieure une moulure évoquant un chapiteau. Ces pilastres règnent sur deux niveaux et renforcent ainsi l'unité des étages d'habitation (le nez de dalle entre ces deux étages formant un bandeau en façade qui s'efface par un léger retrait au profit des pilastres...) Toutes les fenêtres sont "en hauteur", elles sont cernées d'un encadrement.

Façade sur rue et façade sur jardin sont organisées de façon analogue, mais celle sur jardin ne présente que deux niveaux, le soubassement étant enterré à mi-hauteur. Elle comporte une terrasse étroite qui court d'une extrémité à l'autre de la maison, et qui est couverte d'un large débord de la toiture, soutenu par deux élégantes colonnes cannelées, placées dans les mêmes plans que les pilastres, et par deux poteaux de section carré qui reprennent les pilastres latéraux. La terrasse communique avec le jardin par un large escalier monumental.

Tous les éléments de la maison sont en béton. La villa de Neuilly et son esthétique "contenue" est à rapprocher de l'hôtel Facholin que Théo Sardnal construit à la même période. On y retrouve le même découpage en niveaux, la même tripartition des

pl. 19 T. Sardnal - Une maison à Neuilly vers 1940



travées (la travée centrale est cette fois plus étroite que les travées latérales), le même traitement hiérarchique de la structure. Le remplissage réalisé en brique donne à cette maison une expression assez proche de celle des ateliers Braque et Mela Muter construits par Perret.

Un constructeur de ponts (2)

C'est dans la construction de ponts que Sardnal révèle sa grande maîtrise de constructeur. Il utilise systématiquement le béton armé. Que ce soit à Suresne, à Epinay sur Seine ou à Saint-Cloud ses solutions ont toujours l'élégance de l'ensemble et le souci du détail - détail des piles, des gardes-corps, des liaisons entre piles et tablier. Son classicisme s'exprime dans l'articulation claire des différents éléments constructifs. Sa plus belle réussite est certainement de pont de Saint-Cloud, oeuvre d'une étonnante simplicité. Ici les piles massives sont remplacées par des portiques en béton armé composés chacun de cinq belles colonnes reliées entre elles par une longue poutre finement moulurée. Le tablier dont les garde-corps sont ornés de larges cannelures horizontales semblent filer sur les portiques. L'ensemble est d'une rare élégance...

Théo Sardnal qui réunissait la compétence de l'ingénieur et le savoir compositionnel de l'architecte, travaillait seul sur ses projets ; il effectuait lui même les calculs et n'avait pas besoin de bureau d'études pour vérifier ses projets. Son idéal était celui du constructeur, ou plutôt de l'architecte artisan qui refuse de déléguer le moindre dessin, le moindre calcul et qui assume la responsabilité complète de l'ouvrage. Les dessins de Théo Sardnal d'une précision absolue, ont d'indéniables qualités artistiques. Ils sont conservés aujourd'hui à la bibliothèque nationale.

L'usine Blondel à Donzère (3)

L'usine André Blondel de Donzère est certainement l'oeuvre la plus spectaculaire de Théo Sardnal. L'architecte en obtint la commande à la suite d'un concours lancé vers 1950 par la Compagnie Nationale du Rhône. Son projet arriva second, mais à la suite des difficultés d'étude rencontrées lors de la mise au point du projet lauréat, il fut décidé de lui attribuer la commande.

pl. 20 T. Sardnal - Haut : Pont de Saint-Cloud
Bas : Usine de Donzère - 1952

La construction de cette usine s'inscrit dans le vaste programme d'aménagement du Rhône, lancé par la Compagnie dès 1933, année de sa création. Il s'agissait pour elle de répondre simultanément à trois objectifs : améliorer la navigation sur le fleuve, développer un système d'irrigation des régions traversées, utiliser les forces hydrauliques à la production d'énergie électrique. Le premier programme d'envergure réalisé par la Compagnie Nationale du Rhône fut le complexe de Génissiat. Commencés dès 1939, les travaux furent d'abord interrompus pendant les premiers mois de la guerre, puis reprirent à une cadence ralentie. Le rythme s'accèlera à la libération, si bien que la mise en eau put être effectuée en janvier 1948.

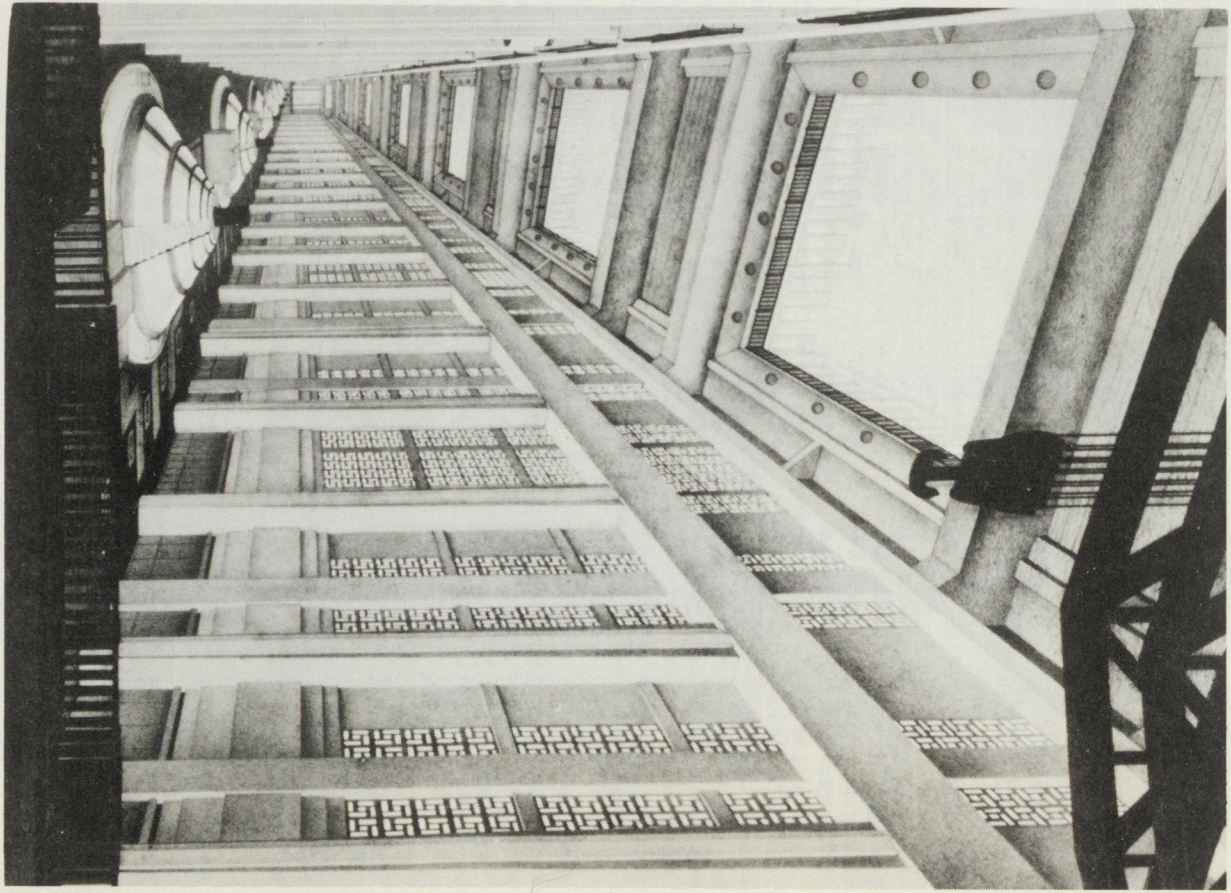
Le second programme projeté fut Donzère Mondragon. Il apparut très vite que malgré l'effort d'équipement accompli à Génissiat, la production d'électricité produite en France restait insuffisante eu égard aux exigences de la reprise économique. Le site de Donzère-Mondragon fut retenu en raison de la pente moyenne du lit du fleuve à cet endroit (0,75 m par km). La chute intéresse ici une portion de 31 kilomètres. Le projet consistait à courcircuiter ces 31 kilomètres par un canal de dérivation de 28 kilomètres. Ce canal a nécessité près de 50 millions de mètres cubes de terrassement. Une écluse de 26 mètres de hauteur, de 12 mètres de large par 195 mètres de long fut créé pour améliorer le passage du trafic fluvial.

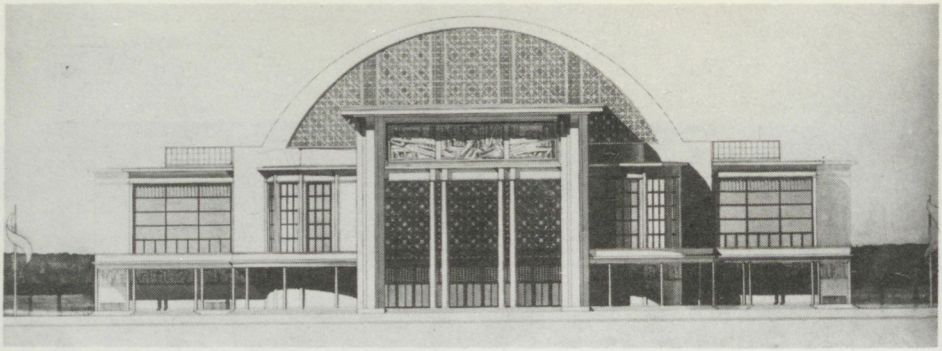
Sur les 28 kilomètres que constituent le canal d'amenée et le canal de fuite, neuf ouvrages de franchissement ont été réalisés (non compris ceux passant sur les barrages de garde et sur le barrage aval de l'usine).

L'emplacement de l'usine a été choisi en fonction de la méthode des sondages électriques et sysmiques, qui a permis de déceler une avancée rocheuse pour accueillir les fondations. Il a fallu cependant déblayer 5 à 6 mètres de limon et 15 mètres d'alluvions anciennes pour asseoir ces fondations.

L'usine proprement dite auquelle a été donnée le nom du physicien André Blondel, représente une barre de près de 200 mètres de long. La salle des machines, de 17 mètres de large par 184 mètres de long abrite 6 groupes turbo-alternateurs. En rive droite l'usine est prolongée sur 125 mètres par un mur barage ayant pour fonction de diminuer le cheminement des eaux d'infiltration entre le canal d'amenée et le canal de fuite...

pl. 21 T. Sardnal - Usine de Donzère - 1952





COMPAGNIE
NATIONALE
DU
RHÔNE

Il a fallu 14 entreprises groupant au total 5000 ouvriers (7000 en 1950) pour mener à bien ce chantier. 800.000 m3 de béton ont été mis en oeuvre. Tel est le contexte dans lequel s'inserre l'usine de Théo Sardnal. La tâche de l'architecte consistait à donner forme à ce gigantesque ensemble et c'est, une fois encore, au classicisme structurel qu'il eut recours.

Sardnal qui aimait volontiers comparer l'architecture à la musique a trouvé dans cette longue barre de la centrale, objet industriel par excellence, le support idéal pour un travail rythmique de mise en ordre, d'ordonnancement. Lancée comme un vaisseau en travers du fleuve, l'usine se présente comme un parallélépipède oblong posé sur un socle qui le détache de la surface de l'eau. L'ensemble est composé sur la répétition des turbo-alternateurs, exprimée en couverture par six lanterneaux (qui apportent à l'intérieur la lumière zénithale et garantissent la ventilation). Ces lanterneaux dictent aux façades le rythme des pilastres, un rythme double qui semble définir un ordre dominant et un ordre secondaire. La couverture est traitée en terrasse, avec un débord formant une corniche sans moulures. Elle est réalisée au moyen de poutres précontraintes en forme de "U" renversé, d'une portée de 16,50 m. Toutes les parois latérales sont ajourées par des claustras qui évoquent les édifices religieux de Perret.

A l'intérieur de la salle des machines, deux ponts roulants de 250 tonnes ont été installés pour effectuer la mise en place des groupes et permettre les démontages éventuels. Ces ponts prennent appui sur les poutres de la structure qui filent sur les piliers intermédiaires. Ces poutres sont exprimées à l'extérieur comme des bandeaux appartenant à l'ordre secondaire.

Par un jeu de saillies plus ou moins fortes, qui accrochent la lumière de façon différentielle, Sardnal donne à lire la hiérarchie des ossatures. Cette composition délicate, par son souci de "transparence", confère à l'usine une échelle parfaitement contrôlée. Elle met en oeuvre, simultanément, plusieurs principes de Perret :
- clarté des articulations structurelles,
- hiérarchisation compositionnelle sous la thématique de l'ossature,
- partition en panneaux et répétition des éléments qui engendrent le nombre et donnent à l'édifice son échelle.

On sait, en effet, que pour Perret l'échelle d'un bâtiment ne vient pas de sa taille, mais du rythme des éléments qui le composent et de leurs répétitions, comme

pl. 22 T. Sardnal - Haut : une gare
Bas : Usine de Donzère

pour les cathédrales gothiques les contreforts et les subdivisions infinies des façades ...

L'usine de Donzère modèlise parfaitement les préoccupations architecturales de Théo Sardnal. Dans son oeuvre, le classicisme structurel s'affirme comme un style applicable à toutes sortes d'édifices : qu'il s'agisse de projets d'envergure (Aérogare provisoire d'Orly - 1947, Abattoirs du Havre) ou de projets plus modestes (villas de Neuilly, cantine des employés du Gaz de France). Même des constructions spécifiques comme les ponts ou la Centrale Thermique de Strasbourg (dont la volumétrie dictée par sa fonctionnalité industrielle est bien peu classique en vérité) sont sous l'emprise de la doctrine de Perret. Théo Sardnal est peut-être l'un des architectes qui a le mieux compris Perret. Refusant de réduire son enseignement à ses seules déductions constructives, il établit, au-delà des modèles, un rapport permanent entre structure et langage et à partir de l'ordre constructif il produit le rythme, l'ordonnance ...

NOTES

(1) Cet hôtel particulier a été publié dans le numéro 10 de L'Architecture Française d'acût 1941.

(2) Sardnal est l'auteur de plusieurs projets de ponts : - le pont de Saint Cloud, le pont de Suresnes, les ponts d'Epinay sur le petit bras et sur le grand bras de la Seine, les ponts de la RN7 sur le canal à Donzère et sur le canal à Mondragon.
Ces différents ouvrages ont été calculés par l'architecte et réalisés avec le plus grand soin.

(3) Ce projet a été publié dans plusieurs revues :

- Technique et Architecture numéro 5-6, année 1952.
- La revue de la navigation intérieur et Rhénane 25 juillet 1952.
- Technica numéro spécial consacré aux travaux d'aménagement du Rhône, n° 191, décembre 1955.
- Revue générale de l'étanchéïté numéro 4, décembre 1952.

JACQUES GUILBERT : situations urbaines et monumentalité

Nous ne connaissons actuellement que peu de chose de Jacques Guilbert, ce fondateur de l'Atelier Perret, admiratif, dans sa jeunesse, de Le Corbusier. Guilbert est mort prématurément, quelques années seulement après la libération. Il n'a laissé qu'un petit nombre d'oeuvres, réalisées en collaboration avec son père, qui était Architecte en chef des Bâtiments Civils et des Palais Nationaux. Bien qu'ouvert très jeune aux idées de l'Esprit Nouveau, Guilbert a placé délibérément son oeuvre sous le signe d'un classicisme monumental, qui emprunte à Perret, mais de façon très personnelle et parfois peu orthodoxe. Ses deux projets majeurs, l'extension du Collège de France et les Laboratoires de l'Ecole Normale Supérieure développent une rhétorique monumentale et un "façadisme" qui n'auraient pu que lui attirer la colère de son premier maître, voire aussi celle du second. Car, Perret, bien que soucieux d'accorder à la façade une attention spécifique n'aimait pas plus que Le Corbusier que celle-ci s'engage dans un discours trop autonome par rapport au plan ...

Les laboratoires de l'Ecole Normale Supérieure

Pour les nouveaux bâtiments de l'Ecole Normale Supérieure, Guilbert n'hésite pas à sacrifier à l'exigence de monumentalité, la claire expression du plan. Aux yeux d'un rationaliste sa façade principale ne serait que pure illusion, puisqu'elle occupe en réalité la position d'un mur pignon, qu'elle l'amplifie et qu'elle suggère de surcroît un axe de symétrie qui n'existe pas dans la distribution intérieure à cet endroit. Ces libertés prises à l'égard des grandes règles du rationalisme n'ont pas échappé à l'époque aux critiques de l'Architecture d'Aujourd'hui. Présentant le projet en 1934, cette revue affirmait : "Le plan très étudié au point de vue des nécessités pratiques ne résiste cependant pas à une critique sévère. La partie la moins parfaite est celle côté rue Nouvelle, où les architectes ont créé - arbitrairement - une "façade principale" qui est plutôt un décor que l'expression fidèle du plan (1)". Ces critiques ont, dans l'optique rationaliste, une réelle portée face à l'édifice projeté par Guilbert. Cependant si l'on veut

bien prendre en compte la situation urbaine du bâtiment, il faut admetre un certain fondement à l'attitude, en apparence arbitraire, de l'architecte. Construit sur une parcelle difficile, de forme irrégulière, le bâtiment qui occupe une superficie de 2.110 m2, ne pouvait se développer que dans la profondeur du terrain, parallèlement à sa longueur. Il était impossible de respecter l'alignement de la rue sans produire un désaxement du projet. Guilbert semble avoir accepté ce désaxement en distinguant deux problèmes, qui ont reçu chacun leur solution spécifique : d'un côté, la fonctionnalité des laboratoires avec ses exigences d'éclairement et de regroupement d'espaces, de l'autre la nécessité d'une façade urbaine monumentale, à l'échelle de l'ensemble de l'édifice. L'articulation entre les deux solutions choisies est en vérité assez inattendue dans le projet de Guilbert. Elle est pour le moins ambiguë. Pourtant ce qui pouvait paraître incohérent à un critique des années 1930, nous semblerait plutôt aujourd'hui une concession heureuse à l'urbanité. Ayant exclu toute notion de "morale" dans nos jugements sur l'architecture, nous sommes plus enclins aujourd'hui à tempérer le principe de "vérité" cher aux rationalistes au profit d'une prise en compte effective de la réalité urbaine :

- En dilatant "arbitrairement" sa façade et en jouant sur l'illusion d'une symétrie, Guilbert exprime symboliquement l'importance de l'édifice situé à l'intérieur de l'îlot. Il met en scène la valeur d'une institution. Il suggère un axe de symétrie qui n'existe pas au lieu géométrique où il l'annonce, mais qui est toutefois présent, à l'arrière, dans la distribution des laboratoires. Il y a bien entre la façade et le plan une relation, mais celle-ci n'est pas, comme chez Perret, une relation de transparence. Il s'agit plutôt d'une relation d'équivalence symbolique qui utilise le langage architectural comme un code :

- A la symétrie arrière correspond, désaxée, la symétrie en façade. A la massivité cachée du bâtiment et au caractère de son institution correspond une façade monumentale qui refuse de présenter sur rue, un étroit pignon ...

Lorsqu'on y regarde de plus près la composition proposée par Guilbert, cet usage "codifié" du langage architectural apparaît évident : la symétrie ne joue qu'au niveau

de l'avant corps central et du cadre imposant qui limite la façade latéralement. Elle n'intervient plus dans les deux sous-compositions latérales où baies vitrées, pans de pavés de verre et séries de percements rectangulaires traduisent la diversité des espaces intérieurs (laboratoires, escaliers, sanitaires). Les détails sont particulièrement soignés : les membrures verticales de l'ossature et les nez-de-dalle sont différenciés des éléments de remplissage par des nuances de coloration des bétons (ces nuances proviennent des agrégats utilisés). Le calpinage des dallettes et des parpaings d'aération des parois opaques, les saillies des percements rectangulaires, les grés cérames discrets des trumeaux, les moulurations des allèges font de cette façade une composition très recherchée où le béton, comme chez Perret, est traité en matériau noble. On pourrait croire, au premier abord, que le propos de cette façade en béton est l'expression de l'ossature. En réalité, ainsi que le montre le plan, la structure elle-même est infléchie pour répondre aux exigences de la composition de l'avant corps central. Cette façade principale à la fois symétrique et dissymétrique est le produit de l'intersection de deux champs de préoccupations : - la représentation urbaine du caractère de l'institution (l'Ecole Normale Supérieure) - et la transcription symbolique des espaces situés à l'arrière. Cette attention à la ville, qui incite Guilbert à s'engager dans un certain façadisme semble parfaitement maîtrisée. Les façades à l'intérieur de l'îlot, plus sobres encore, expriment au plus près, les membrures de l'ossature.

L'extension du collège de France

Il est intéressant de rapprocher la solution adoptée par Guilbert à l'Ecole Normale Supérieure de celle choisie pour l'extension du Collège de France.

Le projet devait s'inserrer lui aussi dans la complexité du tissu parisien, mais la parcelle présentait à l'évidence moins de difficulté. Cette fois la façade principale n'a pas été placée à l'alignement de la rue, en raison semble-t-il de la configuration du construit existant. Elle se situe au fond d'une cour oblongue bordée de part et d'autre de bâtiments de faible hauteur. L'implantation nouvelle renforce cette disposition en prolongeant la

cour par un "U" dont la partie centrale est le support de la façade monumentale de l'entrée. Cette façade est elle aussi l'objet d'un compromis entre la rhétorique classique de la structure et le reflet de la disposition intérieure. Haute et étroite, et fortement cadrée, elle se divise en trois travées. La travée centrale, plus large que les deux autres marque l'axe de symétrie et indique l'entrée à laquelle on accède par un palier couvert situé à une dizaine de marches du niveau de la cour. La façade comporte quatre niveaux : celui de l'entrée qui appartient au soubassement, les deux étages "nobles" unis par les membrures demi-cylindriques de l'ossature qui évoquent des colonnes engagées et l'attique qui par la succession de ses percements verticaux semble annoncer, tel une frise, le discours de la corniche. Un cinquième niveau, en retrait, occupe la situation d'un couronnement au-dessus de la corniche.

La symétrie de la façade est perturbée par les obliques de l'escalier traitées comme les trumeaux en céramiques. Cette composition savante use une fois encore de la symétrie-dissymétrie. A la fois austère et diversifiée, simple et complexe, présente et discrète elle atteste des préoccupations urbaines de Jacques Guilbert. Elle se distingue des autres façades de cet ensemble que l'architecte a voulu strictement structuristes.

Les intérieurs de l'édifice, les amphithéâtres, les salles de cours et de réunions sont traités avec la même rigueur que l'extérieur, avec ce classicisme discret de Jacques Guilbert, qui joue si habilement des milles facettes de la composition. Le béton, d'une couleur sombre, contribue ici à la dignité du bâtiment. Guilbert accepte toutefois le placage pour la façade principale puisqu'il reconnait à l'architecture la faculté de représentation urbaine.

(1) Cf. Architecture d'Aujourd'hui, n° 1, année 1934.

LANGAGE ET MODELES : PIERRE EDOUARD LAMBERT

Bien qu'il n'ait pas été l'élève de Perret à l'atelier du Palais de Bois, Pierre Edouard Lambert apparaît comme l'un de ses plus fidèles disciples. C'est par les oeuvres et les revues qu'il est entré en contact avec la doctrine.

Formé à l'atelier de son père, à l'Ecole des Beaux-Arts et nourri de culture classique, Lambert n'a pas connu les contradictions des "appareils" et s'est orienté naturellement vers Perret : son itinéraire et aussi ses projets montrent à l'évidence, la continuité entre la doctrine de Perret et la tradition des Beaux-Arts.

C'est sous le signe du classicisme que Lambert a développé toute son oeuvre :
"je suis né à Versailles, dans l'aile des Ministres Nord du Palais et toute mon enfance a été marquée par cette architecture grandiose. Le parc, les bassins, le grand canal, les sculptures géantes des marins-corsaires en place à cette époque, le rythme souverain du Palais : tout cela m'impressionnait, ma sensibilité d'enfant était imprégnée de classicisme.
C'est cela qui explique, à mon sens, mon lien avec Perret. C'était, au fond, une filiation qui ne demandait qu'à éclore. Perret, comme vous le savez, admirait l'architecture française du Grand Siècle et lorsque Le Corbusier travaillait chez lui, il l'avait envoyé à Versailles, voir l'Orangerie, les cent marches et le château. C'est donc en quelque sorte pour des affinités personnelles que j'ai été attiré par la doctrine de Perret"(1).

C'est diplômé, que Pierre Edouard Lambert est entré en contact avec Perret. L'architecte raconte comment, visitant avec Perret le garde-meuble du Mobilier National, celui-ci s'est arrêté devant une série de chaises, réalisées sur les mêmes bases par différents artisans, chacune ayant une "saveur" particulière dûe au tempérament de l'exécutant : "Vous voyez, lui a dit Perret, c'est l'unité dans la diversité ... Nous aussi nous travaillons avec les mêmes principes ..." (2). Perret avait pris connaissance, par des photographies, de la Villa Moreau que Lambert venait de construire à Montlhéry. Cela se passait en 1937. Cette première oeuvre de Lambert s'inscrivait dans le droit fil des modèles élaborés par Perret. Elle donnera le ton

à toute une carrière, pétrie de modestie architecturale, et placée délibérément dans l'orbite de Perret. Lambert venait de pratiquer pour la première fois un langage entièrement constitué, qu'il avait découvert alors qu'il était étudiant, et qui le satisfaisait. Ce langage architectural, qu'il n'abandonnera jamais, faisant preuve ainsi d'une fidélité assez rare dans l'histoire de l'architecture pour être mentionné, Lambert le pratiquera de la première à la dernière oeuvre, sans rien y ajouter, sans rien y retrancher, toujours avec ce même équilibre caractéristique des oeuvres de Perret. Son attitude tranche à ce point de vue sur celle, maniériste, d'Honegger. Son travail d'architecte, est d'emblée conçu dans le cadre d'une école.

Il n'est pas sans intérêt de citer ici l'article qu'il écrit au lendemain de la guerre pour la revue Art Présent et où sous le titre "Rayonnement de l'enseignement et de la doctrine de Perret" il évoque l'existence d'une véritable école :
"... l'architecture est une oeuvre d'élaboration collective ... Cette précieuse marque d'une époque, reflet de son esprit, de ses moyens, de ses besoins ne se fait pas sans une Foi et sans une Doctrine".

Cette doctrine qui traduit les "lois éternelles mathématiques et humaines de bon sens et de poésie, de sincérité et de pureté" a été au XXème siècle, réexprimée par Perret, qui a "inventé un langage adapté avec le maximum de perfection au matériau de notre époque : le béton armé".

"C'est là qu'intervient la question de la légitimité de l'emploi de ce langage par ces disciples et élèves, langage considéré comme un moyen, non comme une fin, ce qui, selon nous, est un retour à l'esprit classique. Citons Thierry Maulnier - Le langage est donc l'instrument de prédilection d'un art dont la fin est d'imposer un style à l'individu - et encore - le temps classique n'est pas celui où la puissance créatrice s'affaiblit presqu'au point de se laisser imposer un ordre, il est le temps où l'ordre est lui-même assez personnel et assez fort, assez impérieux, assez vivace pour s'égaler à la plus grande vitalité créatrice, pour l'organiser du dedans, pour en construire les vertèbres et la structure, pour lui donner la forme humaine - or, cet ordre, cette discipline, c'est ce langage dont la redoutable perfection ne nous semble pas possible à transgresser pour le moment sans faute, langage qui appartient à tous et qui, considéré comme un moyen d'expression, justifie et transmet, par son jeu plastique externe, cette organisation du dedans sans laquelle il n'y a plus que formalisme scolaire et plagiat,

exactement la lettre sans l'esprit ..." (3).

Une villa à Montlhéry

La Villa Moreau reprend le modèle de la Maison Nabar Bey, que Perret construit en 1932 à Garches. Cette maison luxueuse est édifiée en même temps que l'immeuble de la rue Raynouard, qui codifie, pour Perret, l'expression de l'habitation et qui inspirera tous les architectes du Havre. La maison de Garches présente un certain nombre de similitudes avec cet immeuble ...

La Villa de Montlhéry plus modeste que celle de Perret offre à peu près, les mêmes caractéristiques : corniche saillante, réseau de pilastres, bandeaux au niveau des dalles, cadres des baies en relief ... La seule différence réside dans l'emploi par Lambert de parpaings de béton "laissé tel" pour le remplissage alors que Perret fait appel à Garches à un parement de pierre. Les faces visibles des piliers et chaînages de l'ossature sont bouchardées dans les deux maisons.

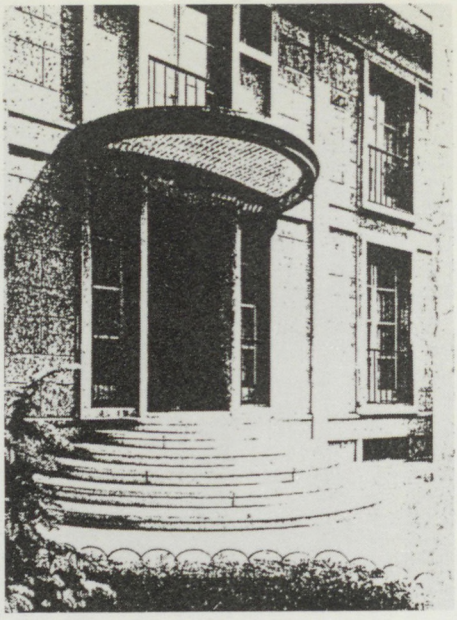
Lambert comme Perret accorde une grande attention à la qualité constructive : les remplissages sont constitués d'une triple paroi avec deux matelas d'air. Toutes les fenêtres comportent des doubles vitrages.

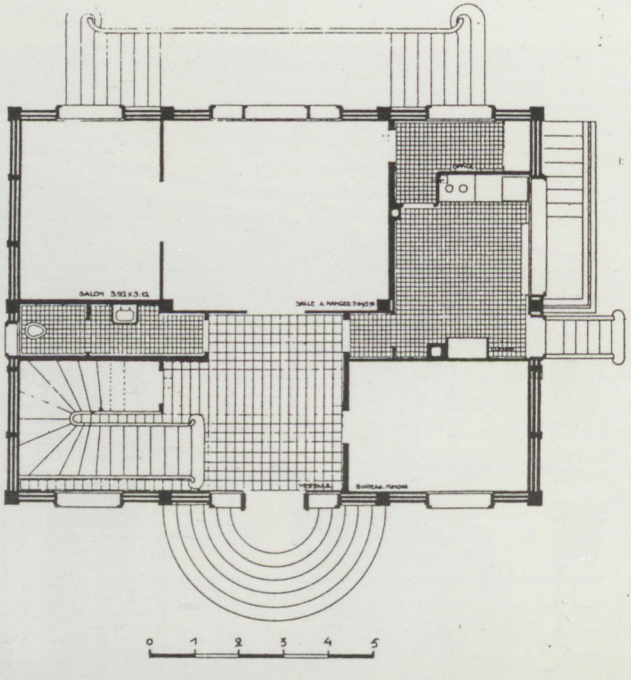
La distribution de la petite villa est très simple :
- On accède à l'entrée par 6 marches concentriques couvertes d'une marquise translucide : celle-ci est formée d'un bandeau circulaire en béton et d'un remplissage en pavés de verre.
- Au rez-de-chaussée : un vestibule desservant, de face, l'entrée de la salle à manger communiquant à gauche avec le salon à droite avec l'office et la cuisine. Celle-ci a une entrée directe.
- Un bel escalier mène à l'étage où l'on trouve une chambre avec salle de bain, deux autres avec cabinets de toilette, une lingerie et une petite chambre de domestique.

Toutes les pièces sont éclairées par des fenêtres en hauteur, quelles que soient leur nature et leur fonction. Une porte-fenêtre flanquée de chassis fixes donne de la salle à manger sur une terrasse qui débouche par un double escalier sur le jardin.

Le plan, comme celui des habitations construites par Perret, est résolument classique et ne remet nullement en cause l'espace

pl. 23 Haut : A. et G. Perret - Maison à Garches - 1932
Bas : P.E. Lambert - Maison à Monthléry - 1937




SALON 3,92 x 3,61
0 1 2 3 4 5

conventionnel de la maison. Une comparaison avec les villas de Le Corbusier est, en ce qui concerne la "plastique" du volume intérieur, tout à fait parlante.

La villa de Montlhéry, qui dérive directement des modèles élaborés par Perret, annonce ainsi que nous l'avons dit, l'orientation de toute l'oeuvre de Lambert. Celle-ci tente de maintenir l'équilibre entre structure et langage, sans jamais, comme l'explique Lambert, en 1945, chercher à le transgresser.

L'architecte sera confronté à toute sorte de programme : équipement scolaire (lycée au Havre) complexes sportifs (Calais, Cambrai, Lille) immeubles d'habitations (Le Havre, Bobigny, Versailles ...) Foyer de personnes âgées, Palais des Congrès (Versailles).

Cette dernière oeuvre terminée en 1967 est un des édifices les plus tardifs réalisé dans le style de l'Ecole du classicisme structurel. A cette période la plupart des disciples de Perret, auront renoncé à s'exprimer dans cette langue : (Honegger à Villiers-sur-Marne, Nelson à Saint-Lô, Vago à l'université de Lille...).

Le Palais des Congrès de Versailles

Les premières études pour le palais des congrès de Versailles remontent à 1957, date à laquelle se fait sentir dans cette ville le besoin d'une grande salle publique. Le programme prévoyait un "amphithéâtre" de 1.000 places, une petite salle de 100 places, des salles de commission, une salle de bal indépendante.

Le terrain choisi pour la construction nouvelle se situe en un lieu prestigieux (et fortement symbolique pour P.E. Lambert) en contrebas de la Place d'Armes devant le château de Versailles :
"le choix de cet emplacement est judicieux, nous dit l'architecte, en raison de la proximité immédiate du château et du parc et des larges possibilités de stationnement offertes par la Place d'Armes. En revanche, les sévères servitudes de hauteur et d'aspect auxquelles sont soumises les constructions situées dans cette zone ont posé au maître d'oeuvre des problèmes délicats. Il s'agissait, en effet, d'inscrire la nouvelle réalisation dans la perspective de la Place d'Armes et du château sans rupture violente d'aspect et dans le respect des règlements. Il s'agissait, en outre, de créer une architecture intérieure apparentée à celle des façades et propre à satisfaire, néanmoins, à toutes

pl. 24 P.E. Lambert - Maison à Monthléry

les exigences techniques d'une exploitation très diversifiée des locaux" (4).

Pour satisfaire les dispositions réglementaires relatives aux bâtiments recevant du public, la construction nouvelle a été détachée des mitoyens. Elle se présente en volume comme l'union intersectée d'un parallélépipède rectangle et d'un cylindre. On accède au rez-de-chaussée par un hall rectangulaire sur la rue de la Chancellerie. Ce hall débouche, dans l'axe, sur une grande salle circulaire, prévue pour les usages les plus divers (réception, banquets, ...) entourée de six salles de commission, d'une cuisine, du logement du gardien, sanitaires, vestiaires, etc ...

Le sous-sol comprend une salle de bal, un bar-salon et différents services (salle de presse, cabines téléphoniques, sanitaires, cuisines, locaux techniques etc ...).

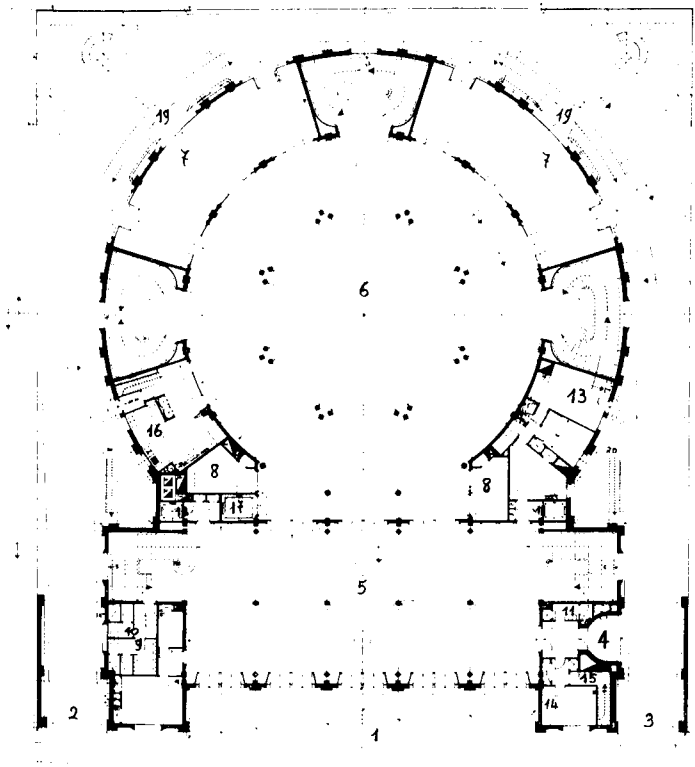
Trois escaliers monumentaux mènent de la grande salle du rez-de-chaussée à l'amphithéâtre de 1.200 places du 1er étage (deux autres escaliers permettent de gagner cette salle directiement depuis le hall d'entrée). Celui-ci peut servir de salle de cinéma de concert, de spectacles divers. Il est précédé d'un foyer rectangulaire flanqué de deux salons équipés d'un petit bar. Au second étage se trouvent le balcon de la salle des congrès, une galerie d'exposition, un petit amphithéâtre de 120 places, 4 bureaux etc ...
Le troisième étage entresolé abrite les cabines de traduction simultanée, salle de repos pour les traducteurs etc ...

Construire dans la proximité immédiate du château de Versailles, où il avait passé son enfance et où il avait ressenti pour la première fois l'harmonie et l'ordre classique, c'était pour P.E. Lambert une occasion unique de mettre à l'épreuve dans une confrontation directe, la valeur historique du langage élaboré par Perret.

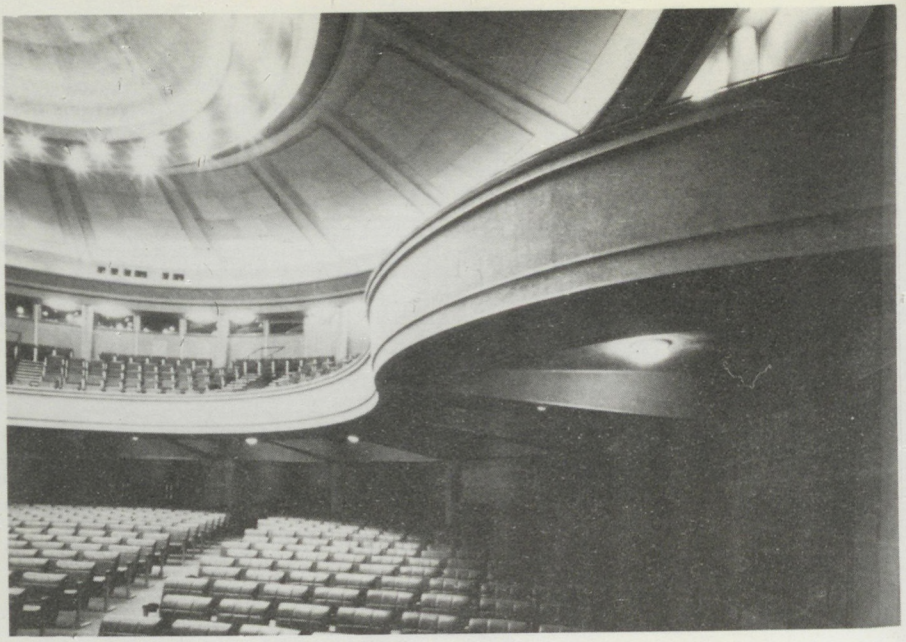
Le système constructif du Palais des Congrès est une ossature en béton armé sur travée carrée de 5,08 m. La partie circulaire reprend cette trame mais en rayonnant vers le centre. Les remplissages de façade sont constitués par deux parois en briques creuses séparées par un matelas d'air.

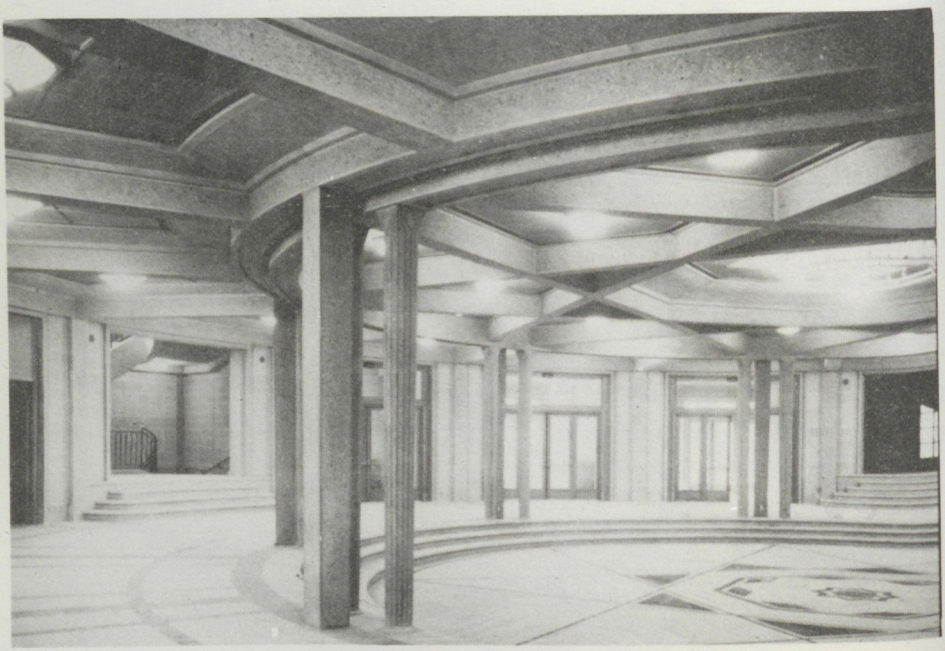
Le plancher haut de la salle de bal est structuré par huit poutres qui convergent vers un anneau central jouant le rôle de clé de voûte.

pl. 25 P.E. Lambert - Palais des Congrès de Versailles - 1958/1967



Plan du rez-de-chaussée





Celui de la salle du rez-de-chaussée présente une étoile formée de huit poutres dont quatre seulement sont réellement porteuses.

Le balcon de l'amphithéâtre est porté par des consoles de 5,50 m et offre ainsi un bel effet de porte à faux. Cette salle est couverte d'une coupole de 25 m de diamètre, composée en deux parties : une double dalle nervurée de 0,36 m d'épaisseur encastrée dans la ceinture périphérique et un lanterneau central en charpente métallique.

Tout le décor intérieur de ce palais des congrès repose sur l'accord du béton et des boiseries en chêne naturel.

La gamme de couleur va des gris et des blancs légèrement orés des bétons au rose des dalles de pierre reconstituée qui double le remplissage à l'intérieur.

Toute l'ossature et la sous-ossature visible ont été bouchardées et les arêtes des poutres et des poteaux lissées ...

En ce qui concerne l'extérieur, l'architecte n'a pas pu en raison de la situation particulière du bâtiment, laisser des bétons apparents.

Les façades sont donc revêtues d'un parement en pierre de Massangis clair et de Chauvigny. L'ossature est cependant exprimée par les bandeaux et les pilastres en saillie. Une corniche finit l'édifice ...

Une carrière stylistique en ligne droite

La Villa Moreau à Montlhéry et le Palais des Congrès de Versailles sont deux oeuvres caractéristiques des préoccupations architecturales de P.E. Lambert.

L'une se situe au début de sa carrière, l'autre à la fin. Entre ces deux extrêmités du parcours on observe la même constance, la même fidélité à la doctrine, le même parler architectural équilibré. Cette "carrière stylistique" en ligne droite est bien, comme l'indiquait ouvertement l'architecte en 1945, l'expression d'une "foi", la croyance en un "langage d'école" entièrement formé : Lambert, qui voyait en Perret le codificateur moderne du classicisme ne croyait pas encore le temps venu de transgresser cet ordre d'une perfection redoutable. Ce langage classique de la structure, il fallait d'abord le proclamer et le répandre

pl. 26 P.E. Lambert - Palais des Congrès de Versailles - 1958/1967

avant de pouvoir le dépasser. Cette attitude, peu commune chez les architectes modernes, toujours soucieux d'exprimer à la manière romantique leur originalité, nous apparaît aujourd'hui comme la marque d'une réelle abnégation. Et l'on ne peut s'empêcher de penser ici à Adolphe Loos qui dénonçait cette "vanité nerveuse" cette "vaine nervosité qui pousse "chaque architecte à faire autre chose que le voisin" (5). Loos, qui considérait lui aussi l'architecture comme une langue, pensait qu'il fallait respecter "le principe de discrétion et de simplicité" ...

Cette attitude de modestie architecturale, que nous avons observée chez P.E. Lambert, apparaît aussi chez d'autres disciples d'Auguste Perret, en particulier William Vetter.

NOTES

(1) Interview de Pierre Edouard Lambert - cf. annexes (2ème tome).

(2) Ibidem.

(3) Pierre Edouard Lambert "Rayonnement de l'enseignement et de la doctrine d'Auguste Perret" - Art Présent n° 1, Paris 1945.

(4) "Le Palais des Congrès de Versailles" - La Construction moderne n° 4 - 1964.

(5) Cf. Joseph Abram "Modernité - Post-Modernité" - Ecole d'Architecture de Nancy / Plan Construction, 1981. en particulier le chapitre "Adolphe Loos et la tradition" p. 93 à 99.

WILLIAM VETTER : UN AUTRE CHEMINEMENT VERS LA DOCTRINE

Comme P.E. Lambert, William Vetter n'a pas été l'élève de Perret. IL a fait ses études en Suisse, au Polytechnicum de Zürich et les a terminées en Allemagne à Stuttgart. Il obtient en 1925 son diplôme d'architecte-ingénieur, puis il se rend à Paris en 1926 et rentre comme architecte à l'agence des frères Perret où il restera trois ans. Là, il collabore à de nombreux projets, en particulier à ceux des maisons Georges Braque, Chana Orloff, Mela Muler, et Aghion à Alexandrie (Egypte), et au projet des frères Perret pour le concours du siège de la Société des Nations à Genève.

C'est pendant cette période que William Vetter se lie d'amitié avec les étudiants de l'Atelier du Palais de Bois, qui comme lui sont emloyés à l'agence Perret, notamment avec ses deux compatriotes Oscar Nitzchké et Denis Honegger...

C'est en 1929, au sortir de cette agence, que William Vetter construira sa première oeuvre personnelle : l'école d'infirmière de Montrouge qu'il réalise en collaboration avec un autre architecte, disciple de Perret, José Imbert.

L'Ecole d'infirmières de Montrouge

Le programme de cette école prévoyait, outre les locaux destinés à la pédagogie, la construction d'un petit "hôpital d'application".
Sur le terrain rectangulaire de 8000 mètres carrés les architectes avaient projeté deux bâtiments occupant deux côtés parallèles du rectangle et séparés entre eux par un parc.

La construction s'est en fait arrêtée à l'école d'infirmière. Le bâtiment réalisé occupe un huitième du terrain :
- les services (cuisines, office, chambre froide, réserves, caves, etc...) sont situés au sous-sol avec le réfectoire du personnel et la chaufferie. Ils sont accessibles directement aux véhicules de livraison.

- le rez-de-chaussée auquel on accède par un vestibule et un vaste hall comprend les salles à manger, la salle de réception, la bibliothèque, les bureaux de l'administration, trois salles de cours, le laboratoire et les salles de travaux pratiques.

- les étages abritent les chambres des étudiantes, équipées de sanitaires. On trouve, en outre à chaque étage un petit office communiquant par monte-plat avec le cuisine du sous-sol, ainsi qu'un local pour le linge sale.

Familiarisés avec les principes de Perret, les architectes ont conçu ce bâtiment comme une ossature rythmée en fonction des exigences du plan : une grande travée d'environ 5 mètres correspondant à deux chambres d'étudiantes alterne avec une petite travée pour les sanitaires attenant à ces chambres.

Les dalles de béton armé ont été recouvertes pour améliorer l'isolation phonique d'un complexe composé de béton, de liège et de pierre ponce pour une épaisseur totale de 5 centimètres. Pour les chambres, le revêtement de sol employé est un linoléum de 3 millimètres d'épaisseur, fabriqué à la largeur des pièces (2,50) pour éviter les joints et faciliter ainsi la mise en oeuvre. Pour les circulations, salles de cours et bureaux, les dalles sont revêtues d'une double couche de parquet. Au rez-de-chaussée, vestibule et hall d'entrée sont dallés en pierre.

Les murs extérieurs sont constitués d'éléments de remplissage en béton moulé, doublés intérieurement de deux parois en carreaux de plâtre, séparées par des vides de 4 centimètres.

A l'extérieur les façades sont laissées en béton apparent, bouchardé pour la structure, brut de décoffrage pour les encadrements de fenêtre. Les éléments de remplissage teintés en rose par de la poudre de brique ont été brossés au démoulage. L'exécution de cet ouvrage a été réalisée par l'entreprise Perret...

On prête aussi, parfois, par erreur, le projet lui même à Auguste Perret, tant cette oeuvre se veut respectueuse des principes qu'il a élaborés.

Il nous semble intéressant de citer ici le point de vue de Pierre Vago sur l'Ecole de Montrouge dans un article qu'il écrit en 1933 pour l'Architecture d'Aujourd'hui ; à cette date, Vago sort lui même de l'Atelier Perret de l'E.S.A. et il se pose, comme bien d'autres éléves, la question du rapport à la doctrine et au modèle de son maître :

"Voici une oeuvre de deux jeunes architectes, élèves de Perret et qui ne s'en cachent pas. On leur dit : "C'est du Perret". Ils répondent : "C'est de l'architecture". Et Auguste Perret ne remplit pas l'univers de ses cris : "C'est du plagiat!".

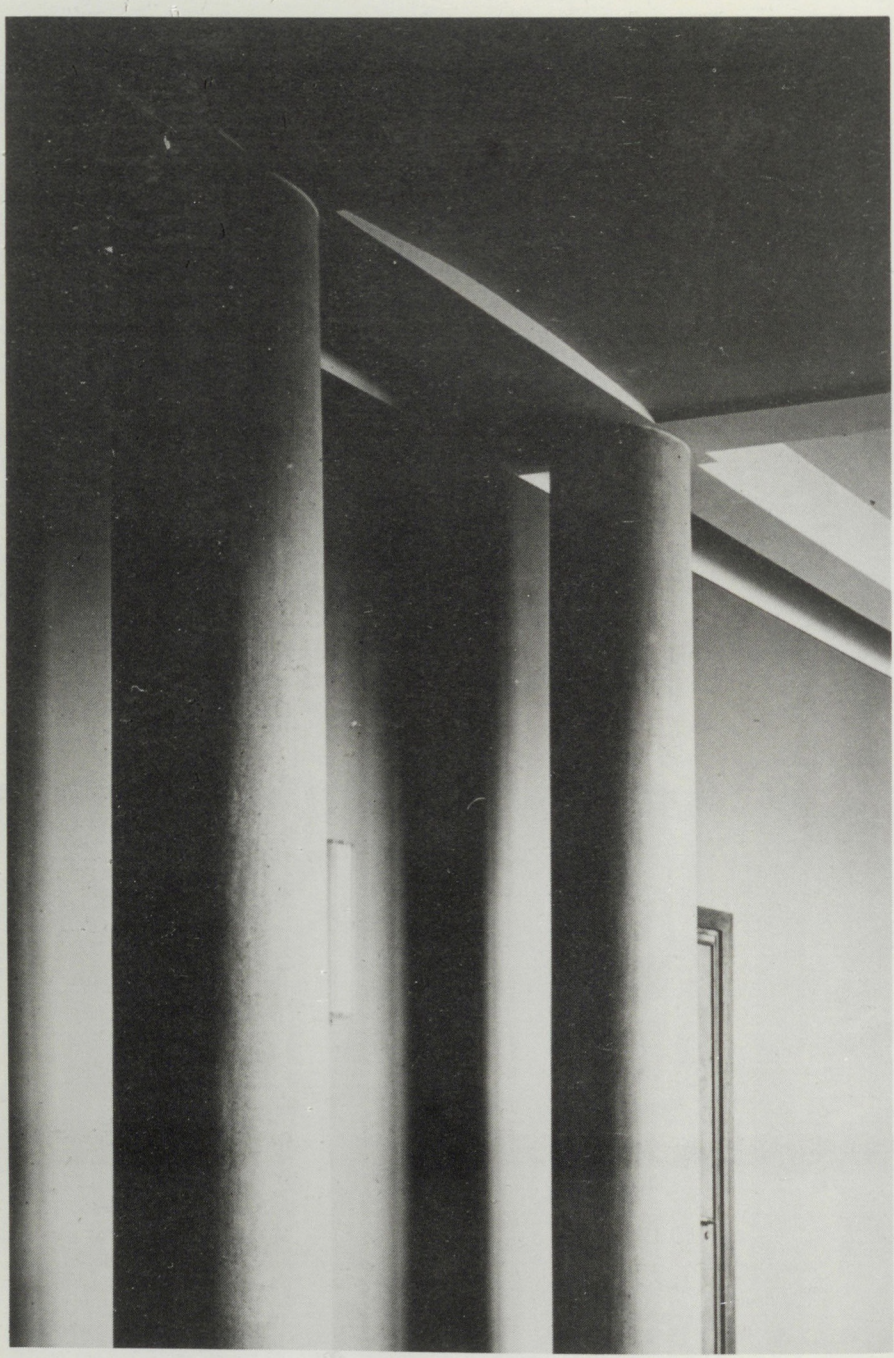
Vetter et Imbert se sont donc efforcés de mettre en pratique, scrupuleusement, consciencieusement, les principes et les enseignements de leur grand Maître. Et si c'est encore la forte personnalité de Perret qui se dégage de cette belle construction, plus que celle des architectes qui l'on réalisée, l'observateur attentif reconnaîtra en plus d'un point un souffle nouveau qui anime l'oeuvre.

Le rythme de l'ossature reste à la base de l'effet architectural; rythme donné par la disposition du plan des étages d'habitation des élèves : deux travées de chambres, une travée moins importante pour les cabinets des deux chambres voisines. La matière un peu triste du béton, apparent en façade, a été rendue un peu plus sympathique par le mélange, dans le sable des carreaux de façade, de poudre de brique : Il en résulte une coloration légèrement rose, assez agréable. Une tentative analogue avait été faite par Le Coeur, pour son Hôtel des Postes de Reims.
Malgré tout, la façade sur l'entrée reste assez monotone : il manque un motif (un plein ?) sur lequel notre regard puisse s'arrêter, se reposer. L'autre élévation, celle sur la cour intérieure (les bâtiments actuels ne sont que l'amorce d'un vaste ensemble), d'une composition théoriquement moins parfaite, est sans doute meilleure, plus vivante.

Mais ce qui m'a le plus frappé, en visitant l'Ecole de Montrouge, ce sont les intérieurs, dont nos photos ne donnent qu'une très vague idée. Quel soulagement, après tant de laque, métal, verre, et de produits synthétiques. Parois revêtues de contreplaqué, meubles en bois (un bois vivant, nerveux, simplement travaillé), étoffes ; ici l'on vit. Plus d'artifices compliqués et coûteux pour cacher les organes essentiels de la construction les poutraisons, les moulures, les bandeaux que vous voyez, qui modèlent les murs, animent les surfaces, ne sont pas des postiches, ni des décortions superflues : ce sont le squelette, les nerfs, les muscles de l'édifice.

L'Ecole d'Infirmières de Montrouge pourra plaire ou ne pas plaire ; on pourra y trouver des fautes, et parfois (malgré un véritable culte de la logique), on trouvera des sacrifices à un formalisme constructif exagéré. Mais en étudiant sérieusement cet édifice, on y trouvera un enseignement utile, et c'est un mérite de plus en plus rare" (1).

pl. 27 Haut : M. Vetter et J. Imbert - Ecole d'infirmière de Montrouge - 1929/1932
Bas : J. Guilbert - Collège de France



L'hôpital Louis Pasteur de Colmar

C'est à peu près au moment où il entreprend la construction de l'Ecole d'Infirmières de Montrouge que Vetter se voit chargé d'un projet d'envergure qui l'occupera près de huit ans : l'hôpital Louis Pasteur de Colmar. Ce projet, dont l'étude commence trois ans avant celle de Nelson pour la cité hospitalière de Lille, est certainement l'oeuvre majeure de William Vetter.

L'approche fonctionnaliste du programme converge en de nombreux points avec celle de Nelson et montre que indépendamment du "génie" des architectes la question du grand hôpital était posée au début des années 1930. La différence essentielle entre les deux projets vient de l'absence dans l'hôpital Pasteur des équipement universitaires qui font de la cité de Nelson, le premier C.H.U.

"La construction d'un hôpital général est devenue, nous dit Vetter, avec le développement de la technique et de la science médicale, un problème qui dépasse le cadre d'une oeuvre architecturale habituelle, et qui exige une étude d'organisation, de coordination et de fonctionnement très approfondie, comparable à celle d'une usine moderne, afin que tous les services, tous les rouages contribuent au but recherché qui est de soulager et de guérir le malade, sans que leur fonctionnement occasionne des frictions nuisibles, ou que l'un d'eux prenne une importance exagérée aux dépens des autres.

Le perfectionnement des ascenseurs et des monte-charges rend la communication verticale plus facile et plus rapide que la communication horizontale.

Le béton armé a rendu possibles des plans plus libres et des transformations ultérieures qui étaient impossibles dans l'ancienne construction aux murs massifs. Il a permis, en même temps, un développement pratiquement illimité, des édifices en hauteur.

Les progrès dans la technique du chauffage et des installations sanitaires ont permis de centraliser la production des calories et leur transport à distance. La distribution par chariot électrique a, de son côté, permis le transport rapide de la nourriture et du linge et, de ce fait, la centralisation des cuisines et des buanderies.

Tous ces changements fondamentaux pour la conception d'un grand hôpital pourraient aboutir, si on en faisait un but et

pl. 28 W. Vetter et J. Imbert - Ecole d'infirmières de Montrouge - 1929/1932

non un moyen, à des organismes rationalisés à outrance, à de véritables usines à guérir les malades. Il importe de ne pas perdre de vue que plus important que tous les progrès techniques est le bien-être du malade, et que ceux-là ne doivent que servir à celui-ci.

C'est pour respecter l'individualité du malade que les divers services hospitaliers, malgré leur concentration dans un immense bloc, gardent une autonomie relative tant au point de vue des accès que des relations intérieures, par leur disposition en tranches verticales avec entrées et centres de communications verticales séparés.

C'est pour cette raison qu'ont été adoptées, malgré les difficultés dans l'exploitation, les petites salles de malades (8, au maximum 4, 2 et 1 lits). C'est encore sous le signe du respect du malade qu'a été conçu le système de distribution des repas qui représente une amélioration notable par rapport aux systèmes en usage jusqu'ici" (2).

Situé à l'Ouest de la ville de Colmar, sur un terrain à peu près carré, d'environ 350 mètres de côté, l'hôpital de William Vetter se présente comme une longue barre rythmée de redans, lancée dans la diagonale du terrain. Cette implantation spectaculaire permet d'orienter toutes les chambres des malades plein sud et de les protéger des vents dominants.

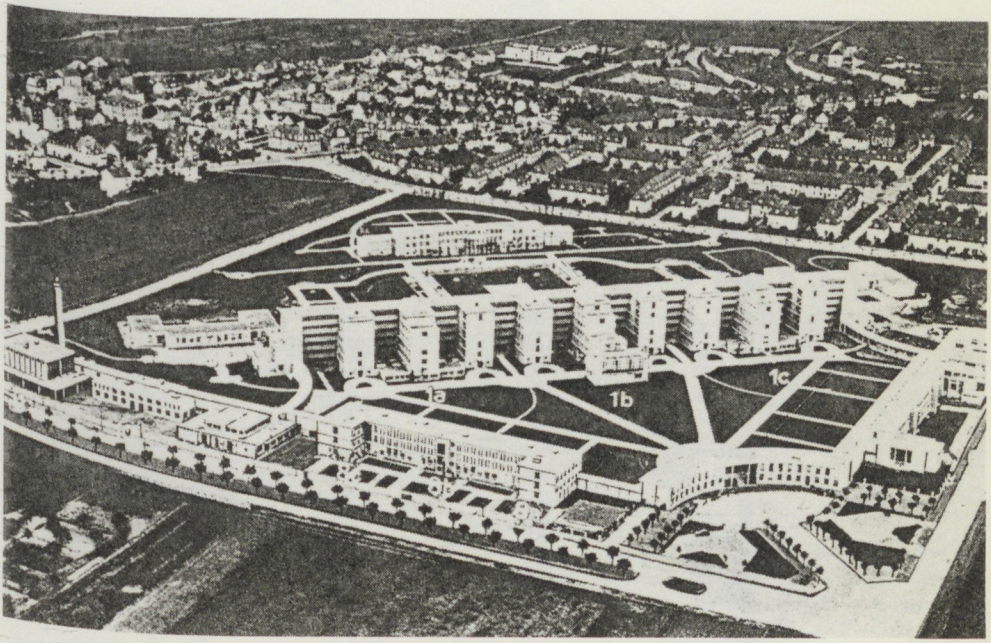
L'entrée principale se trouve à l'angle nord du carré, marquée par un bâtiment courbe évidé en son milieu dans l'axe du grand pavillon d'hospitalisation. Ce bâtiment à deux niveaux comprend l'admission et les bureaux administratifs.

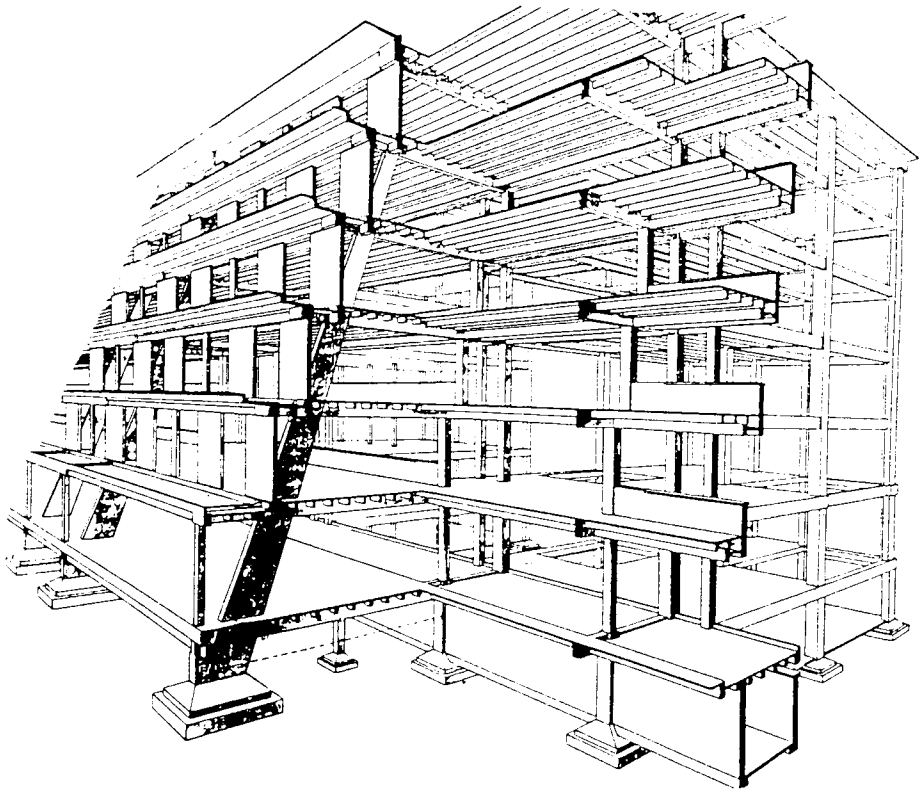
Hôpital général pouvant abriter 728 malades et 220 agents du personnel, l'hôpital Louis Pasteur inclut toutes les spécialités (médecine, neurologie, urologie, maternité, gynécologie, oto-rhino-laringologie, ophtalmologie, pédiâtrie, dermatologie, contagieux, tuberculeux).

Tous ces services, à l'exception de trois (dermatologie, contagieux et tuberculeux) sont logés dans la grande barre du pavillon d'hospitalisation qui comprend en outre : laboratoires, pharmacie, radiologie, électrothérapie et physiothérapie...

Le principe de ce grand pavillon, qui abrite à lui seul 600 malades, est de permettre l'autonomie de chacun des services grâce à une subdivision verticale sur la hauteur totale du

pl. 29 W. Vetter - Hôpital Louis Pasteur - Colmar - 1929/1937


1a
1b
1c



bâtiment (- au rez-de-chaussée : admission et observation - du premier étage au cinquième étage = unités de service de 25 à 35 lits) - monte-lits, ascenseurs spéciaux et escaliers assurent les communications verticales...

Ce grand pavillon est relié aux trois autres services dont nous avons parlé, et aux autres bâtiments (maison des Soeurs avec la chapelle catholique, pavillon du personnel, école des sages-femmes, chapelle protestante, etc...) grâce à un système de couloirs souterrains.

L'architecture de cet hôpital nous semble remarquable. Elle apparaît comme l'application fidèle de la doctrine du classicisme structurel à un programme hygiéniste non abordé par Perret. On retrouve notamment, dans le long bâtiment à terrasse le prototype des sanatoria modernes.

Le point de départ de la conception constructive est, bien entendu, une ossature en béton armé.

Pour le pavillon central, en forme de barre, celle-ci comporte quelques particularités :
- les terrasses en gradin sont reprises par un voile oblique où s'encastrent les poutres de l'ossature du rez-de-chaussée au cinquième étage.
- chaque tranche du bâtiment entre deux blocs verticaux ne comporte aucun point d'appui intermédiaire sur une longueur de 15 mètres.

Les remplissages de façade sont constitués, comme à Montrouge, d'une triple paroi : - à l'extérieur : des dalles de ciment de 7 centimètres d'épaisseur, puis vers l'intérieur : deux cloisons de carreaux de plâtre séparées entre elles par un vide de 4 centimètres, pour une épaisseur totale de 27 centimètres.

"Il a été fait un emploi très large de matériaux isolants : caoutchouc et linoléum pour les sols, plaques de liège et béton de liège pour les sous-couches de ces sols, panneaux multicellulaires en canne du midi pour les plafonds. Toutes les cloisons intermédiaires sont posées sur des massifs isolants ; les cloisons entre les chambres et entre chambres et couloirs sont doubles, avec tapis isolant spécial en liège suspendu entre deux. Toutes les huisseries et portes sont en bois" (3).

pl. 30 M. Vetter - Hôpital Louis Pasteur - Colmar - 1929/1937

Une "barre" ordonnancée

L'intérêt de cet hôpital de Colmar de William Vetter réside dans l'application d'une démarche rationaliste à un programme complexe. Au-delà de l'adéquation entre la logique constructive et l'esthétique architecturale du bâtiment, on trouve dans cet ensemble une explicitation rationnaliste du programme à travers la typologie de la barre : Sur la face Nord, la disposition en redans qui rythme la longue barre exprime très nettement l'organisation verticale des différents services. Sur la face Sud, les terrasses en gradins qui soulignent l'horizontalité, sur 250 mètres de long, traduisent de façon uniforme le nouveau statut du malade, soigné et respecté, la reconnaisance hygiéniste de son droit à "l'air pur", à l'espace vert et au soleil...

La démarche rationaliste conduit à inscrire le programme complexe de l'hôpital moderne dans une grande composition lisible. Celle-ci se fonde sur le tracé classique d'un parc à la française axée sur les deux diagonales de la figure carrée qu'offrait le terrain.

La lisibilité de l'architecture trouve, comme souvent dans les grands projets de Perret, sa complémentarité dans la clarté classique du plan masse...
L'hôpital Louis Pasteur de Colmar représente la première oeuvre d'envergure à l'actif des disciples de Perret.

NOTES

(1) Pierre vago - "Ecole d'infirmières de Montrouge (Seine), architecte Vetter et Imbert (Paris)" dans l'Architecture d'Aujourd'hui, n° 1, janvier-février 1933.

(2) William Vetter - "L'hôpital Louis Pasteur de Colmar", dans l'Architecture d'Aujourd'hui, n° 2/6, mai 1938.

(3) William Vetter, op. cit...

DENIS HONEGGER ET LE CHOIX DE LA TRADITION

"De la tradition dans l'architecture". Tel est le titre que Denis Honegger choisit pour une conférence qu'il donne à Bâle en 1945, et où il évoque tour à tour des questions de théorie de l'architecture et d'orientation de l'enseignement.

"Pour beaucoup tradition en architecture veut dire : imitation de styles historiques, respect de moeurs et de mode de vie révolus... Pour nous, au contraire, tradition signifie respect de la raison, des conditions essentielles, des principes supérieurs et éternels de l'architecture...".

"Depuis vingt ans, j'ai vu se succèder les écoles d'architecture, les mouvements, les styles les plus divers. Tous annoncés, présentés, par une presse tapageuse, étayés par des théories extraordinaires, d'autant plus effarantes que ceux qui les énonçaient ne connaissaient pas toujours la valeur les mots qu'ils employaient pour les échafauder ou les défendre" (...)

"Je ne crois pas inutile de vous conter ici ces souvenirs. Cela se passait au lendemain de la guerre 14-18, que nous appelions alors la dernière.
Nous étions quelques-uns ainsi, passionnés d'architecture et de modernisme. Nous vivions dans la certitude qu'une ère nouvelle venait de commencer. Nous allions inventer l'art, découvrir l'architecture du temps, la vraie, trouver des formules inédites, révolutionnaires, progressistes. Nous étions les pionniers des temps nouveaux. Rien ne pourrait nous résister, le monde verrait ce dont nous étions capables, nous qui appartenions au siècle de l'aviation, de la T.S.F., du cinéma (il n'était pas encore sonore), de la machine enfin. L'ère machiniste. Nous étions des hommes de l'âge machiniste ! Un style naîtrait, dont nous serions les précurseurs, les novateurs. Et d'abord faire table rase.

Epoque heureuse, inconsciente, et que je ne puis évoquer devant vous sans un secret attendrissement. Evidemment, on ne nous avait pas appris, et nous ne savions pas encore que l'architecte n'est et ne peut être qu'une partie d'un tout : qu'il commence ce que d'autres achèvent, ou termine ce que d'autres ont commencé. Qu'il ne saurait donc travailler dans l'isolement, car son oeuvre ne lui appartient pas en propre. Nous ne savions

pas encore que l'architecte qui prétendrait seul imposer un art à toute un époque ferait un acte de pure folie.
Cependant, ce besoin violent que nous éprouvions de nous dégager d'un conformisme écrasant, d'une architecture académique, d'école ankylosées dans des formules que les traditions d'atelier imposaient sans les comprendre, dans des principes qui nous semblaient étrangers et que l'on prétendait nous inculquer de force, ce sentiment de révolte était chez nous une réaction instinctive, saine et nécessaire. On ne nous avait pas appris à voir, à critiquer, à analyser : nous vivions sous le règne de l'arbitraire, de la mode et du subjectif.
Cette architecture-ci était belle, nous disait-on, et celle-là, laide. Il y avait des matériaux nobles, et d'autres impurs, auxquels un architecte bien né ne devait pas toucher.
Je me souviens qu'un de mes patrons (chez lequel je m'évertuais à composer des projets, plans et façades en béton armé), m'a un jour pris à part et chapitré paternellement. "Croyez-moi, me disait-il, ne vous obstinez pas ; vous êtes jeune, vous verrez, j'ai l'expérience. Ne perdez pas votre temps à étudier le béton armé ; cette nouvelle matière est impure ; c'est de la boue ; c'est un matériau vulgaire, d'ailleurs poreux, et ça ne résistera pas au temps ; ça va se désagréger, se décomposer ! Le béton n'a aucun avenir dans la construction et particulièrement dans l'architecture".

Nos aînés nous parlaient avec respect du style viennois "Wiener Werkstätte", du style munichois ; et l'on voyait les architectes, (après avoir compulsé les derniers numéros des revues), appliquer des moulures "à la munichoise" ou "à la viennoise". On nous montrait les albums d'un architecte allemand, nommé Otto Rieth (extraordinaire dessinateur de compositions néo-classiques à la fantaisie débordante, une espèce de Piranesi moderne, devant lequel on s'extasiait); aussi célèbre alors que le Corbusier maintenant ; et partout autour de nous, se construisaient d'invraisemblables monuments : hideux, hybrides, extravagants; qui étaient faits d'une série d'applications de formules scolaires, d'imitations serviles des styles antiques ou de la Renaissance, un peu retouchés selon ce que ces étranges architectes appelaient leur sensibilité, leur sens artistique, leur talent ou leur goût. (...)

Mais au moment où les architectes étaient ainsi sollicités et divisés par d'innombrables écoles académiques, c'est-à-dire faussement traditionnalistes, d'une part ; et de l'autre, cubiste, néo-cubiste, esprit nouveau, dadaïste, néo-constructiviste,

contre-constructiviste même, avec le hollandais Théo van Doesburg qui avait fondé la revue Stijl (il s'agissait ici rien moins que de détruire l'espace créé entre les murs ; avouez que cela est un comble pour un architecte), d'écoles surréaliste, fonctionnaliste, constructiviste, et j'en passe, un homme, auquel le devoir et la reconnaissance m'incitent à rendre hommage ici, un des plus grands architectes des temps modernes, seul dans une époque où la confusion des idées, des principes et des esprits était à son paroxysme, Auguste Perret, mon maître, a su maintenir ferme et pure, la grande tradition de l'Architecture. Avec la certitude que donne le métier bien appris, les règles sainement comprises, les principes sûrs, éprouvés par une confrontation constante avec les grandes oeuvres du passé, il a su rester ferme et il a pu réaliser une architecture traditionnelle au sens le plus élevé du terme (...).

C'est l'enseignement de cette architecture traditionnaliste que nous sommes allés chercher auprès de lui, quelques camarades et moi, un peu déçus et désemparés, après nous être donnés coeur et âme - avec toute la fougue et l'enthousiasme de la jeunesse - tour à tour aux différentes écoles que nous proposaient des théoriciens enflammés et fanatiques.

Et cet enseignement, Perret a su nous le transmettre après avoir débarassé notre esprit de toutes les scories que ces théoriciens brumeux y avaient déposées" (1).

Cet extraordinaire témoignage par lequel Denis Honegger commence sa conférence, est suivi d'un plaidoyer enthousiaste en faveur d'une conception rationaliste de la tradition où il convoque à tour de rôle historiens, poètes, artistes et philosophes: Maritain, Baudelaire, Bourdelle, Renoir, Claudel, Bergson, Valery... ainsi que les théoriciens du rationalisme Viollet-le-Duc et Guadet...

Puis, se penchant sur la question de l'enseignement de l'architecture auquel il est confronté depuis deux ans à Genève et à Fribourg, Honegger définit trois grands objectifs qu'il assigne à l'Ecole et qui traduisent fondamentalement le sens de son architecture :

- En premier lieu apprendre à dessiner.
"Le dessin pour l'architecte est un moyen d'expression en vue d'une fin qui est l'oeuvre réalisée, l'oeuvre construite, en dur, définitive. Le dessin est notre façon de nous exprimer,... notre écriture...".

- En second lieu, apprendre les mots qui constituent notre langage.
Les mots qui constituent le langage de l'architecture sont ses éléments : le mur, le poteau, le pilier, la colonne, l'architrave, la poutre, la poutrelle, la dalle, l'arc, la voûte, la baie, la fenêtre, la porte, l'escalier, l'ascenseur, etc. avec toutes leurs variations, toutes leurs nuances, toute leur richesse".

- En troisième lieu, apprendre la langue particulière à chacun des matériaux employés : nous parlerons pierre ou nous parlerons béton, nous parlerons fer ou nous parlerons le langage du bois. Avec tout ce que cet exemple analogique comporte, c'est-à-dire que pour parler béton, il faut penser béton ; pour parler pierre, il faut penser pierre ; pour parler fer, il faut penser métal et pour parler bois, il faut penser charpente.

Dans ce domaine, comme dans celui des lettres, la traduction est quasi impossible, et de même qu'il n'est pas possible de traduire les poèmes d'Edgar Poe ou de Rainer Maria Rilke, en français, sans les transposer complètement et en faire autre chose qui en restituera l'esprit, de même, il est pratiquement impossible de traduire une construction de pierre, en béton armé ou en fer, sans tomber dans l'absurde.

Apprendre le langage que nous désirons parler, c'est avoir la connaissance des éléments propres à chacun des matériaux que nous désirons utiliser. Songez que chacun des matériaux que je viens de vous énumérer, doit nous être aussi familier que notre langue maternelle et que nous ne sommes à l'aise que lorsque nous en connaissons tous les comportements, lorsque nous en avons épuisé tous les registres" (2).

Denis Honegger en ce qui le concerne choisira de développer le langage du béton armé. IL acceptera d'emblée l'univers linguistique de son maître et évoluera à l'intérieur avec une aisance remarquable : corniches, colonnes, pilastres, chapiteaux, moulures, canelures, seront pour lui un vocabulaire familier et c'est avec une réelle maestria qu'il enrichira le langage néoclassique réinventé par Perret. Il poursuivra la réévaluation du classicisme en le réadaptant à des structures nouvelles tout à fait différentes de celles proposées par Perret: l'Eglise du Christ Roi à Fribourg et l'Institut de Physique de Genève en sont les meilleures illustrations.

Au moment où Denis Honegger prononce cette conférence à Bâle, il est âgé de 38 ans. Il vient d'achever l'Université de Fribourg sa première oeuvre d'envergure et enseigne depuis peu l'architecture dans plusieurs établissements supérieurs suisses.

Auparavant Denis Honegger s'était fait remarquer, dans le monde de l'architecture pour sa participation à la compétition internationale du Théâtre de Kharkov... Le projet qu'il élabore pour ce concours avec son compatriote et condisciple Oscar Nitzchké sera primé par le jury. Nous sommes en 1930, Honegger a alors 27 ans. C'est le seul projet de jeunesse que nous connaissions de lui aujourd'hui. C'est à ce titre, mais aussi pour ses caractéristiques propres, qu'il nous paraît important de l'analyser.

Un théâtre pour Kharkov

L'amitié entre Oscar Nitzchké et Denis Honegger remonte au milieu des années 1920. Il se sont rencontrés chez un architecte suisse, pour le compte duquel ils travaillaient tous les deux quelques mois. C'est Oscar Nitzchké qui, à la suite de cette rencontre, a introduit son ami Honegger à l'Atelier Perret... En 1927, ils travailleront ensemble au chantier de l'Aubette à Strasbourg, sous la direction de Théo Van Doesburg et de Hans Arp. Cette expérience sera pour eux - on le sait grâce au témoignage d'Oscar Nitzchké - plutôt traumatisante, en raison du caractère infernal de Van Doesburg... (3).

Lorsqu'en 1930 est lancé le concours de Kharkov, les deux jeunes architectes décident d'y répondre. L'un et l'autre sont sortis de l'Ecole, sans diplôme, après l'échec de l'Atelier du Palais de Bois, et ce concours sera pour eux l'occasion de mesurer, "en vraie grandeur" la validité de l'enseignement qu'ils ont reçu de Perret.

Le concours de Kharkov, est-il besoin de la rappeler, est un grand moment de confrontation pour l'architecture internationale. Il s'agissait de construire pour la capitale de l'Ukraine un théâtre d'Etat comme "lieu de manifestations musicales de masse" indissolublement lié aux "progrès de l'état prolétaire".

"Le programme du concours, explique Vittorio De Feo, bien qu'extrêmement précis et détaillé, entraîne des exigences complémentaires, techniques et fonctionnelles ; mais au regard de l'espace théâtral et surtout scénique, il se perd au contraire dans l'abstrait de déclarations de principe, il devient, de plus,

nécessairement ouvert aux interprétations les plus diverses en matière de théâtre. Il demande de prévoir une scène aux dimensions variables en hauteur et en surface, pour répondre aux exigences du théâtre contemporain qui doivent, dit-on, s'énoncer sous forme de grands effets de mise en scène, avec une économie maximale des temps de main d'oeuvre et de moyens matériels, pour assurer le maximum d'effet scénique. Il considère comme nécessaire de résoudre le problème de la fusion acteur-spectateur au moyen de l'extension de l'avant scène ou par d'autres moyens. Mais il affirme enfin - ce qui en fait donne entière liberté à l'architecte - que c'est dans l'étude de la scène que doit se résoudre de façon totale le problème de l'espace scénique pour la mise en scène de spectacles de masse..." (4)

Publié en juillet 1930 à 3000 exemplaires le programme est largement diffusé à l'étranger. Le rendu est prévu pour janvier 1931, les projets devant être envoyés au plus tard le 31 décembre 1930 à minuit... Denis Honegger et Oscar Nitzchké se passionnent pour ce programme. L'un et l'autre travaillaient alors dans la journée chez différents architectes pour gagner leur vie. Pendant plusieurs mois, ils consacrèrent toutes leurs soirées à l'élaboration du projet, travaillant avec acharnement dans le petit appartenant qu'occupait Denis Honegger dans le 6e arrondissement. Ils achevèrent le projet dans la soirée du 31 décembre, quelques heures avant la limite fatidique, se précipitant même dans la dernière poste ouverte pour obtenir le "cachet" nécessaire... Epuisés, ils finiront la soirée de réveillon chez Lipp.

Une conception urbaine du "théâtre de masse"

Le théâtre de Kharkov marque dans l'histoire de l'architecture soviétique un tournant important : Badovici y voit le moment héroïque de l'architecture moderne. De Feo remarque pourtant que le sommet atteint ici est un sommet précaire, "au seuil de la ruine de l'avant-garde européenne et russe en particulier comme le montrera un an plus tard, un autre concours significatif pour le Palais des Soviets à Moscou".

"Les résultats du concours nous dit encore l'historien confirment cependant le voeu et l'attente du grandiose". Parmi les 144 réponses qui parviennent au jury (dont une centaine étrangères) douze seront retenues : six propositions soviétiques et six émanant d'équipes d'architectes étrangers. Une commission de 70 experts avait été réunie par analyser les projets :

"Le projet clair et convaincant des frères Vesnine est jugé sans conteste le meilleur, suivent, ex aequo, le projet de l'Union des Constructeurs de l'Ukraine, le projet des Américains Kastner, Henherer et Meyer, et celui de Striziz et Ebbecke de Berlin".

Puis viennent les propositions de Karavita (Japon), Olenev (URSS) Kranetz et Gerasimov (URSS), Gropius (Allemagne), Panin et Likin (URSS), Kournan, Hirz, Lindstrom, Peterson (Suède), Geddes (USA) Volfenson, Valdenberg, Meerson (URSS).

Sont mentionnés ensuite ("on a acheté ces projets"), 7 projets allemands, 2 russes, 1 italien et deux projets français : celui d'Edouard Menkès et celui de Nitzchké et Honegger.

"Si nous évaluons les résultats en nous référant au programme du concours et plus précisément à la caractérisation "de masse" à laquelle se réfère le nouveau théâtre soviétique, les propositions se divisent ... en deux courants opposés : Le projet des frères Vesnine qui présente comme emblème "deux anneaux entrecroisés" donne la possibilité à des groupes organisés d'intervenir dans la représentation. De nombreux projets, tels celui de l'Union des Constructeurs de l'Ukraine, celui des Américains, Kastner, Henherer et Meyer, ou des soviétiques Likin et Panin, prévoient le passage de représentation de la ville à la scène et sous diverses formes l'organisation d'actions de masse. Alors que d'autres parmi lesquels par exemple les soviétiques Olenev et le groupe de Volfenson, Valdenberg et Meerson, présentent les solutions les plus traditionnelles en séparant toujours nettement le spectateur du spectacle.

Les architectes étrangers et soviétiques expérimentent toutes les hypothèses d'organisation de l'espace théâtral en une gamme de solutions qui sans aucun doute constituent la tentative la plus nette, accomplie par l'architecture moderne, de développer en typologie architecturale le théâtre des avant-gardes soviétiques et de la culture radicale européenne. La plus grande partie des solutions, riche de formes technologiques, exalte de façon explicite la mécanisation des installations, prévoyant une organisation rationnelle et fonctionnelle, que l'on puisse étendre à la ville..." (6).

Ces considérations de Vittorio De Feo nous permettent de situer dans le contexte de la compétition les propositions de Denis Honegger et Oscar Nitzchké. Le théâtre qu'ils proposent ne remet pas en cause les divisions traditionnelles entre scène et salle et appartient nettement à la seconde catégorie définie par De

Feo : Il semble, du reste, que le modèle du Théâtre des Champs Elysées de Perret ait lourdement pesé dans le processus de conception :

"Les places sont disposées en hémicycle, de façon à établir le contact le plus direct, non seulement entre chaque spectateur et la scène, mais entre les spectateurs eux-mêmes, afin de susciter l'atmosphère qui se crée entre les acteurs et l'auditoire" (7).

On retrouve ici l'argumentation de Perret, relative à la salle circulaire, comme représentation de la Société elle même : cette forme est conçue comme la plus favorable pour créer des relations entre les spectateurs...

Pour résoudre les problèmes d'acoustique les architectes ont prévu de clôturer la salle par une triple paroi composée d'éléments de béton moulé formant grillage et permettant "l'absorption totale du son", "l'emploi prévu de hauts parleurs assure au besoin une égale audition de toutes les places" (8).

En ce qui concerne l'aménagement de la scène, Nitzchké et Honegger déclarent s'être arrêtés "au problème strictement architectural, laissant aux spécialistes la liberté de l'équiper suivant les méthodes les plus nouvelles..." (9), c'était délibérement tourner le dos à toutes les machineries de la mise en scène avant gardiste. Cette distinction entre des problèmes strictement architecturaux et des problèmes spécifiques au théâtre est tout à fait dans la ligne du rationalisme de Perret qui définit la tâche de l'architecte comme une tâche "limitée" :

"Vous me demandez, répondait Auguste Perret en 1931, ce que sera demain le théâtre ? Comment le saurais-je ? Ce n'est pas l'édifice qui fait le spectacle, n'est-ce pas plutôt le contraire.." (10).

Nitzchké et Honegger n'ont pas rêvé à la place des metteurs en scène à une théâtre nouveau, ils se sont contentés de mettre en forme un type de théâtre confirmé par la tradition, facilitant au mieux, grâce aux techniques modernes, les exigences fonctionnelles du spectacle.

"A l'arrière de la scène, les services ont été prévus en un grand bâtiment se décomposant en deux blocs :
1. Les grands ateliers,
2. Les services administratifs".

"Pour le bloc des ateliers les grandes portées nécessaires sont franchies à l'aide d'une série de ponts sur lesquels vient reposer un système de points équidistants (entr'axe 7,20) permettant n'importe quelle combinaison de cloisonnage. On a cherché la centralisation" (11).

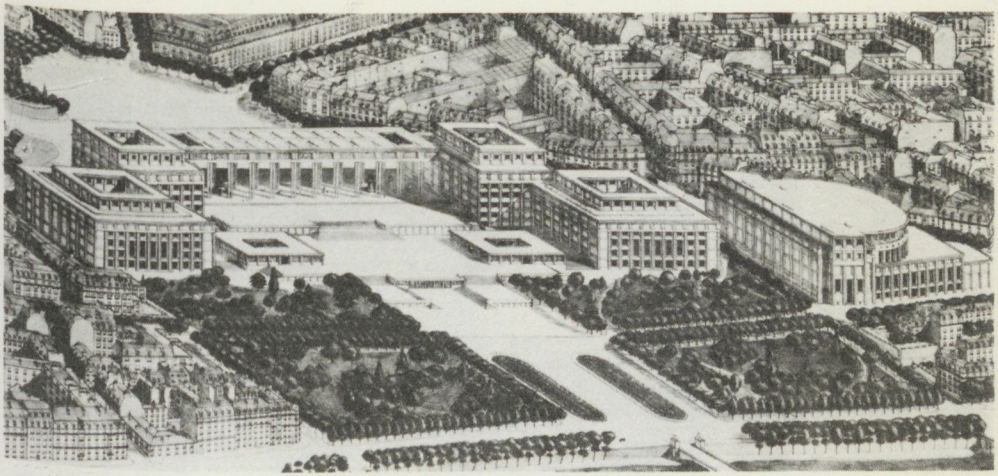
Cependant les architectes ont été sensibles au caractère de masse sur lequel insistaient les organisateurs du concours :
"La révolution culturelle et l'émulation socialiste, faisant appel à la puissance créatrice des grandes masses dans tous les domaines, constituent, à leur tour, de nouveaux facteurs propices à l'accélération de la modification socialiste de l'économie nationale et de l'existence. L'opéra d'état de scène musicale de masse étant un des plus puissants moyens d'influence sur les masses, doit, par son activité, les mobiliser autour de ces problèmes fondamentaux de notre époque" (12).

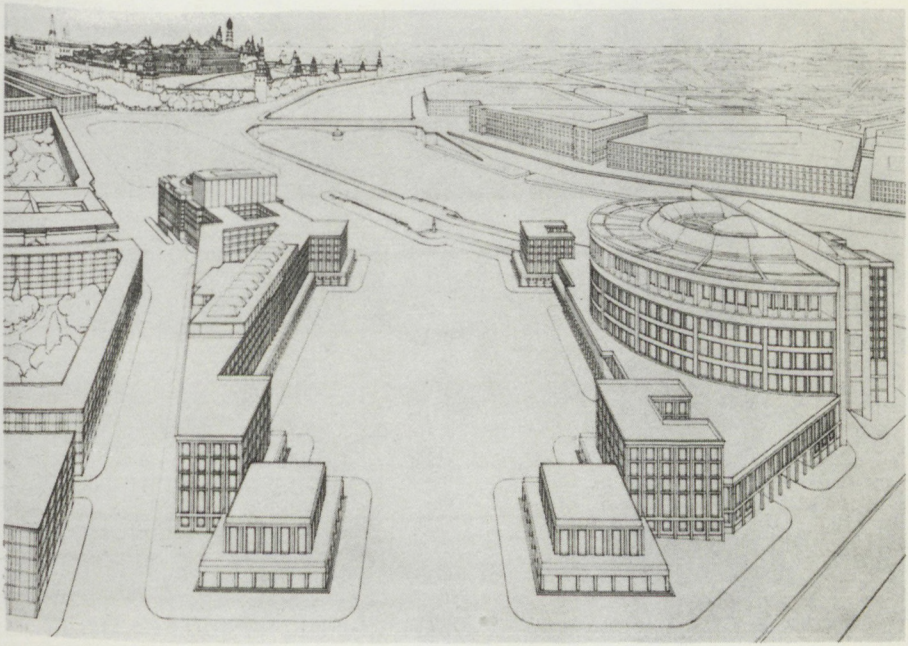
Denis Honegger et Oscar Nitzchké, qui l'un et l'autre affichaient leur sympathie pour la révolution soviétique prendront très au sérieux ce caractère de masse du nouveau théâtre. Et c'est essentiellement dans ce sens qu'ils infléchiront le type traditionnel du théâtre réévalué par Perret au début des années 1910 :
"Les foyers avec leurs galeries donnent en balcon sur un foyer principal aménagé de façon à permettre de grandes festivités. En avant de la façade principale s'élève une tribune reliée au grand foyer, d'où les orateurs parlent à l'assemblée ou président aux cérémonies extérieures. Deux petites tribunes sur les façades latérales ont été prévues pour des réunions de moindre importance" (13).

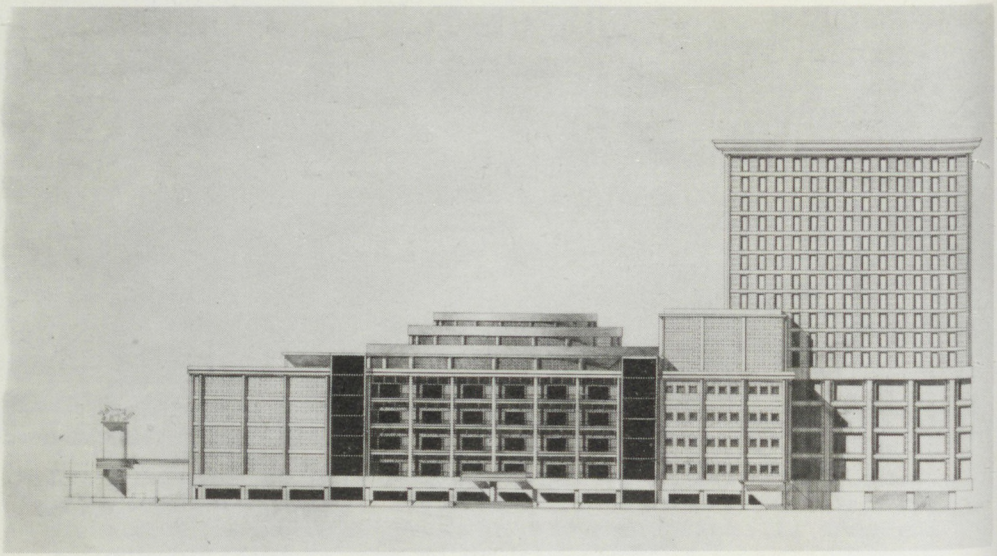
C'est au nom de l'expression des masses que Nitzchké et Honegger vont être amenés à définir précisément le rapport entre l'édifice et la ville. Ils le feront, il est vrai, de manière classique, passant hiérarchiquement du monumental de l'édifice, à la place qui le précède et de celle-ci à la structure urbaine des ilôts... Attitude que l'on retrouve chez Perret. A ce point de vue le projet de Kharkov annonce celui que Perret conçoit l'année suivante pour le Palais des Soviets : Le projet de Perret pour ce concours est l'un des seuls à se structurer autour de l'espace vide : la grande salle de 15000 places, demandée au programme, est traitée en monument mais s'intègre à un ensemble architectural autour d'une grande place monumentale, qui se révèle être l'élément dominant de toute la composition.

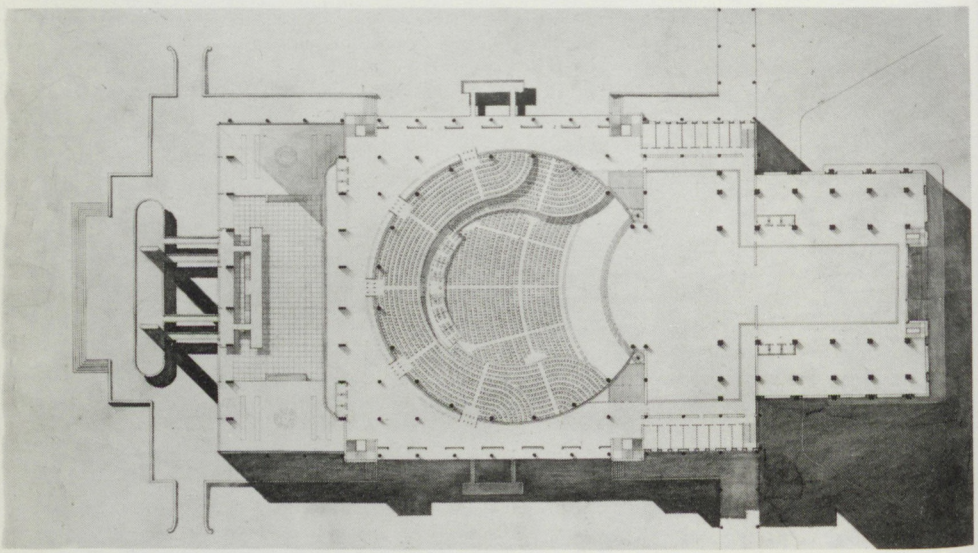
Cette attention à l'espace urbain, qui discipline, ou mieux, tire parti, des édifices les plus monumentaux pour structurer

pl. 31 A. et G. Perret - Haut : Aménagement de la colline de Chaillot - 1933
Bas : Concours pour le Palais des Soviets - 1931









la ville est une caractéristique fondamentale des projets de Perret : Passée une certaine échelle, le programme s'éclate en éléments autour de l'espace vide qui prend alors une consistance urbaine. Cette préoccupation, typiquement classique, qui hiérarchise les édifices entre eux, et les intègre à la structure de la ville est présente dans tous les projets d'envergure de Perret. On la retrouve ici chez Honegger et Nitzchké. Ces architectes tentent de traduire dans leur projet pour Kharkov, la conception urbaine qu'ils se font du théâtre d'une grande ville :

"Le théâtre d'une grande ville n'est pas seulement une salle de distraction publique. Il est aussi le centre de l'activité intellectuelle et artistique d'une communauté vivante et à ce titre, le théâtre n'est pas un monument isolé, mais un membre qui doit participer à la vie du corps de la cité" (14).

Cette conception urbaine de l'édifice et son traitement architectural sont tous deux hérités de la doctrine, sur ce point implicite, d'Auguste Perret. Il est significatif, à notre sens, qu'illustrant sa conférence de Bâle de 1945, pour la "Revue Technique Suisse", Denis Honegger qui publie son projet en collaboration avec Nitzchké pour Kharkov choisisse de le faire précéder de trois projets de Perret :
- l'aménagement de la Porte Maillot,
- le concours pour le Palais des Soviets,
- l'arsenal de Toulon.

Suivent ensuite toutes les planches du concours de Kharkov et il est manifeste, au delà des problèmes stylistiques qui montrent à l'évidence que les projets appartiennent à une même famille, que toutes ces propositions relèvent aussi d'une même attitude urbaine.

Classicisme héroïque et réalisme

Le projet d'Honegger et Nitzchké pour Kharkov se présente avant tout, comme une grande place rectangulaire, formant un ilôt monumental au sein de la continuité urbaine : cette place, cernée sur ces quatre faces d'un long portique est accessible de tous côtés. Elle est tendue par la présence du théâtre, qui y pénètre selon l'axe longitudinal, sur les trois quart de sa longueur ; la double tour des services, qui représente en plan le dernier quart de l'édifice, restant à l'extérieur de la place. Cette tour, aux dimensions imposantes, constitue à la fois le point d'achèvement de la perspective de l'axe, vu de la place, et l'adossement de l'édifice, qui s'appuie ainsi dans sa mise

pl. 32 D. Honegger et O. Nitzchké - Concours pour un Théâtre d'Etat à Kharkov 1930

en tension de l'espace vide. Cet effet est d'autant plus patent que les deux façades latérales du théâtre sont totalement dégagées, sur deux placettes secondaires, intégrées au grand rectangle de l'ilôt, et que leur discours essentiel est une cascade de volumes clairement organisée jusqu'à la "figure de proue" de l'entrée. Cette double figure de proue, point ultime de la pénétration de l'édifice dans la place est le support de deux groupes sculptés, généreusement surélevés pour marquer le passage de la foule vers l'entrée. Elle est le pendant thématique à la dualité de la tour, qui n'apparaît comme tel que sur la façade arrière de l'édifice. L'unité des façades latérales et de la "cascade volumétrique" est assurée par le rythme vertical des points d'appuis...

Vu à partir de la place, selon le grand axe, l'édifice et sa tour apparaissent bien comme une fin de perspective. Le discours est alors essentiellement horizontal et l'idée est celle d'une progression absolue : Les piédestaux des groupes sculptés sont reliés entre eux par un bandeau horizontal en béton armé, formant portique, la façade de verre du grand foyer est composée d'une trame de baies rectangulaires posées sur leur longueur; puis se succèdent tour à tour les trois chaînages des tambours couvrant la salle, l'horizontale du volume de la scène et enfin la tour massive, qui apparaît vue de la place comme un rectangle unique terminé par une volumineuse corniche à l'échelle de l'édifice.

Le théâtre pour Kharkov d'Honegger et Nitzchké est certainement une version accomplie du classicisme structurel. Pourtant il serait difficile de le réduire totalement à cette ligne esthétique. Certes, le rapport au sol est sans cesse magnifié, de la corniche au soubassement : - remarquons au passage le minutieux travail d'assise de l'édifice, du bandeau de percements horizontaux du rez-de-chaussée du théâtre au quadrillage structurel des premiers niveaux de la tour - on ne saurait toutefois passer sous silence cette autre dramatisation que nous avons déjà évoquée, celle qui s'exprime par un effet de cascade ou "à l'envers" de progression et qui prend son sens par rapport à la place et à la foule qu'elle contient : La thématique de la "progression" avec toute la symbolique qui lui est attachée était présente en URSS dans de nombreux projets constructivistes : on la trouve par exemple exprimée de manière assez simpliste dans des projets tels que ceux de Ladovski ou de Golossov pour le concours du pavillon soviétique à l'Exposition des Arts Décoratifs de Paris. Elle n'était alors qu'un élément d'une esthétique plus complexe qui tendait à dramatiser l'espace par la

suggestion du mouvement. Lorsqu'après 1930 l'architecture soviétique tendra progressivement vers la doctrine du réalisme, l'on assistera à une récupération symbolique de l'esthétique du mouvement : Le projet de Iofan pour le pavillon soviétique de 1937 offre à ce point de vue un excellent exemple, que l'on peut mettre en parallèle avec celui dessiné par Golossov en 1925.

De nombreux projets qui relèvent de la doctrine du réalisme socialiste gardent une dynamique héritière du constructivisme. Si l'on veut bien ne pas considérer la production des années 1930 en URSS comme un tout, on peut discerner une ligne esthétique particulière, développée par les plus brillants des architectes des années 1920 : Melnikov, Ginzburg, les frères Vesnine, Golossov, etc... Cette ligne tend à unir dans les mêmes projets un vocabulaire classique et une syntaxe constructiviste.Cette tendance s'exprime magistralement dans le concours de 1934 pour le "Narkomjazprom" à Moscou ; les projets "usines" de Ginzburg et des frères Vesnine ou celui "éclaté" de Melnikov, transcendent le classicisme par un dynamisme exaspéré. Le projet de Melnikov, en particulier, fait littéralement exploser le langage classique : conçu sur un plan en double "X", il reprend les ingrédients de l'architecture du passé mais les dilate et les combine dans une totalité parfaitement inédite : les ponts ornés de sculptures (voir celui du château Saint-Ange à Rome) deviennent des rampes à forte pente, franchissant un nombre incalculable d'étages et convergeant selon les "barres" extrêmes des "X" vers le coeur de l'édifice. Les cariatides traditionnelles deviennent des figures géantes imageant l'industrie lourde. Elle sont projetées au sommet de la tour en dents de scie où si l'on préfère de paravent plié, au niveau d'un entablement qui se dilate à la hauteur d'une dizaine d'étages... Les "arc de triomphe" marquant l'entrée des rampes deviennent d'énormes roues "appareillées" qui exaltent les pièces de l'industrie mécanique... (15).

Tous les architectes de cette tendance ne vont pas aussi loin que Melnikov dans la manipulation du langage classique, mais leurs projets sont la plupart du temps marqués par les réminiscences mouvementées de l'esthétique des années 1920 : La comparaison de deux projets de Golossov est à cet égard particulièrement éloquente : Celui qu'il dessine en 1928 pour le théâtre de Sverdlosk, et cet autre théâtre qu'il conçoit en 1935 pour Meyerhold à Moscou (16) : Le premier est un jeu expansif de volumétrie cubique, qui fait éclater le théâtre vers l'extérieur, le second un projet classique, qui ne renonce pas au mouvement mais l'exprime par un jeu d'échelle qui n'est rendu possible

que par la référence à une série d'éléments connus : portique, piédestaux, sculptures, corniches... Les deux compositions sont dynamiques mais la seconde semble comme l'implosion de la première : toutes deux ont pour volume référentiel un long parallélépipède, mais la première, constructiviste, tend à le détruire, la seconde, classique, le valorise en lui soumettant hiérarchiquement toutes les parties...

C'est à cette seconde expression du mouvement qu'appartient le projet d'Honegger et Nitzchké ; il tend à établir l'équilibre entre une dramatisation structurelle du rapport au sol et une tendance dynamique horizontale qui refuse cependant de remettre en cause la claire articulation des parties. Il est à noter que l'esthétique en cascade qui s'appuie sur la massivité de la tour n'est pas sans rapport avec certaines recherches dynamiques d'esprit classique du peintre Malevitch dans ses architectones: Certains d'entre eux ont non seulement un "volume d'appui" mais également une "figure de proue". Dans le projet d'Honegger et Nitzchké pour le théâtre de Kharkov, la tendance au mouvement est contrebalancée par le calme classique de la place qui prolonge le discours structurel de l'édifice (par le rythme des colonnes) et par la composition rigoureuse du vide qui crée autour du théâtre des espaces "tampons" (les deux placette latérales dont les angles du fond renforcent l'idée d'appui, la plate forme frontale, marquée par quatre plots et la large allée de l'axe qui mène à l'entrée de l'édifice).

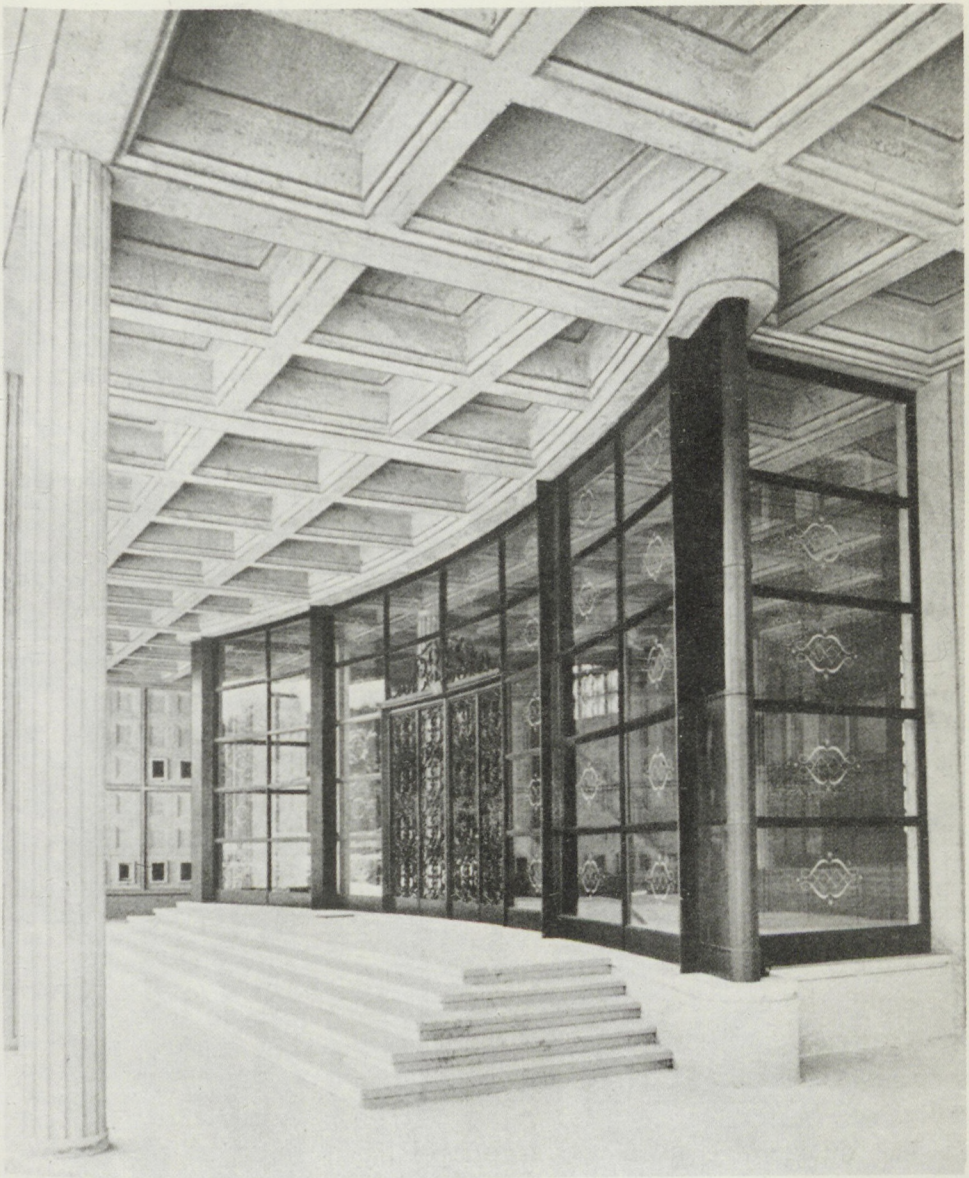
Cet équilibre subtil dans cet espace monumental destiné aux foules, entre un calme classique hérité de Perret et une tendance au mouvement à peine suggérée, avait sans doute quelque chose à voir avec les grandes questions que se posaient les architectes de l'Union Soviétique en ce tournant des années 1930...

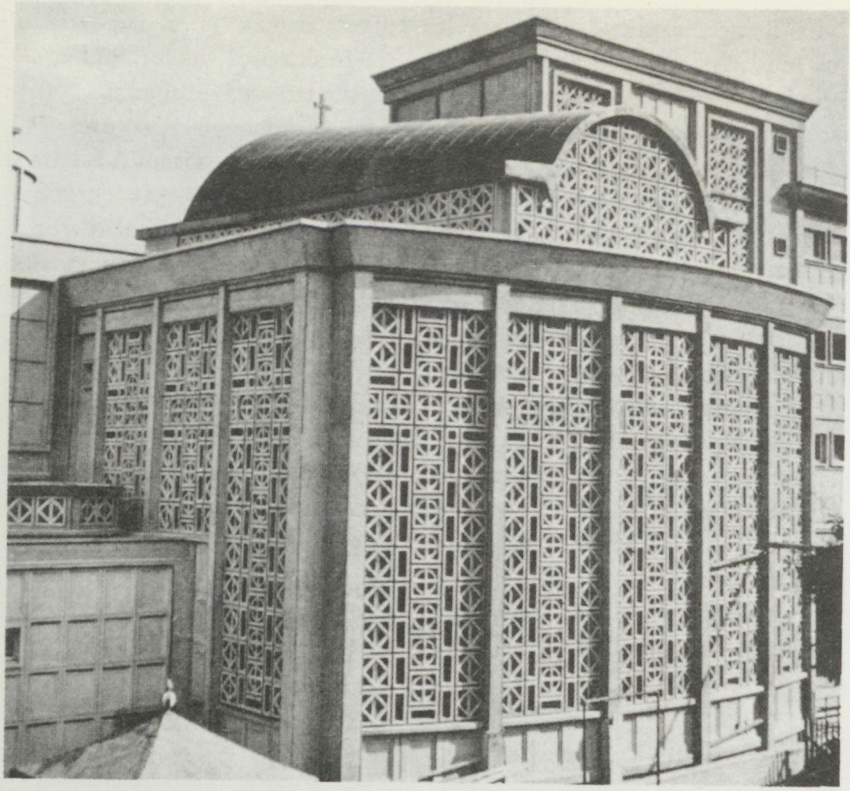
Après ce projet, Honegger et Nitzchké suivront chacun leur voie. Nitzchké, dont les oeuvres futures n'auront plus aucun rapport avec le classicisme de Perret concevra bientôt la Maison de la Publicité dans un style tout à fait personnel.

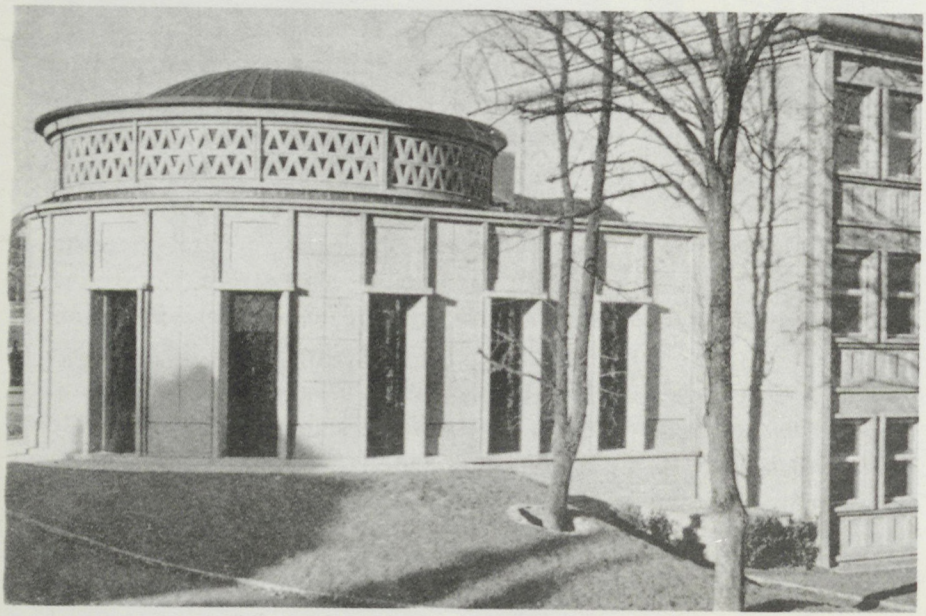
Honegger, au contraire, confronté à toute une série d'édifices publics, utilisera toute son énergie créative au développement du classicisme structurel.
Il le fera en particulier, dans trois oeuvres maîtresses, qui incontestablement dominent l'ensemble de ses réalisations :
- L'Université de Fribourg,
- L'Eglise du Christ Roi,
- L'Institut de Physique de Genève.

Trois oeuvres édifiées en Suisse.

D. Honegger - Université de Fribourg - 1939/1941 (photo Herdeg)







L'Université de Fribourg

C'est en juin 1941, après trois ans de construction que sont inaugurés les bâtiments de l'Université de Fribourg. Ceux-ci se situent sur un terrain bien orienté selon un axe Nord Est/ Sud Ouest.

Le projet, qui en est à l'origine, répondait à trois principes généraux :
1/ Répartir les bâtiments dans le parc pour bénéficier au mieux du site,
2/ Ménager entre eux des transitions,
3/ Exprimer leur caractère spécifique en sauvegardant l'unité de l'ensemble.

Plusieurs distinctions (entre les lieux de concentration intellectuelle et les lieux de repos, entre le travail collectif et le travail individuel) ont aidé à préciser le parti :
Au Nord Ouest, en bordure d'un bande de propriétés privées, le bâtiment des séminaires s'étend sur 145 mètres, flanqué d'une part du pavillon de la musicologie et d'autre part de l'accueil et de la chapelle.

Vers le haut du terrain, parallèlement à cette direction se situe, au sud, le "bâtiment des cours" qui domine le jardin en contrebas.

A égale distance entre les deux bâtiments, relié à l'un et à l'autre par un portique, prend place le groupe majeur de la composition : l'aula magna avec le hall d'honneur et les services généraux :
L'aula, cadre des grandes manifestations universitaires mais aussi des conférences et des spectacles est traitée en hémicycle. Elle communique, par le fond de scène, grâce à des panneaux mobiles en bronze avec le hall d'honneur et peut inclure ainsi le volume de ce hall lorsque le besoin s'en fait sentir. Vitrée sur son pourtour, elle est protégée d'une lumière trop intense par un claustra similaire à celui employé par Perret au Musée des Travaux Publics. Elle est couverte d'une terrasse reposant sur un système de poutraison en caisson convergeant vers le centre de l'hémicycle. Cette terrasse est surmontée d'un lanterneau qui éclaire la "scène". La descente de charge est assurée par des colonnes cannelées, limitées à leur sommet par une bague. Entre ces colonnes en périphérie des gradins, et la paroi vitrée, est ménagée l'allée qui permet de desservir la salle. Partout, à l'intérieur comme à l'extérieur, le béton mis en oeuvre avec soin est laissé apparent. Le hall d'honneur majestueux

pl. 34 D. Honegger - Université de Fribourg - 1939/1941 (Photo Herdeg)

abrite les escaliers monumentaux qui mènent à l'aula et aux galeries des différents étages qui desservent les bureaux de l'administration.

Le pavillon des services généraux comporte le bureau du recteur, la chancellerie et la salle du sénat. Dominant le parc il est construit sur une plate-forme en porte-à-faux supportée par quatre colonnes composées.

Les bâtiments réservés aux cours sont occupés par des amphithéâtres de tailles variées (24,40,56 et 80 places) constituant une gamme souple mise à disposition des facultés de lettres, droit et théologie.

Le bâtiment des "séminaires" se compose du pavillon de la musicologie, des salles des séminaires proprement dites, de la salle de cinéma, de la chapelle et de l'accueil.

Le pavillon de la musicologie, sur plan circulaire à son caractère propre. Il est couvert d'une coupole surbaissée, tendue, que supportent des colonnettes dégagées.

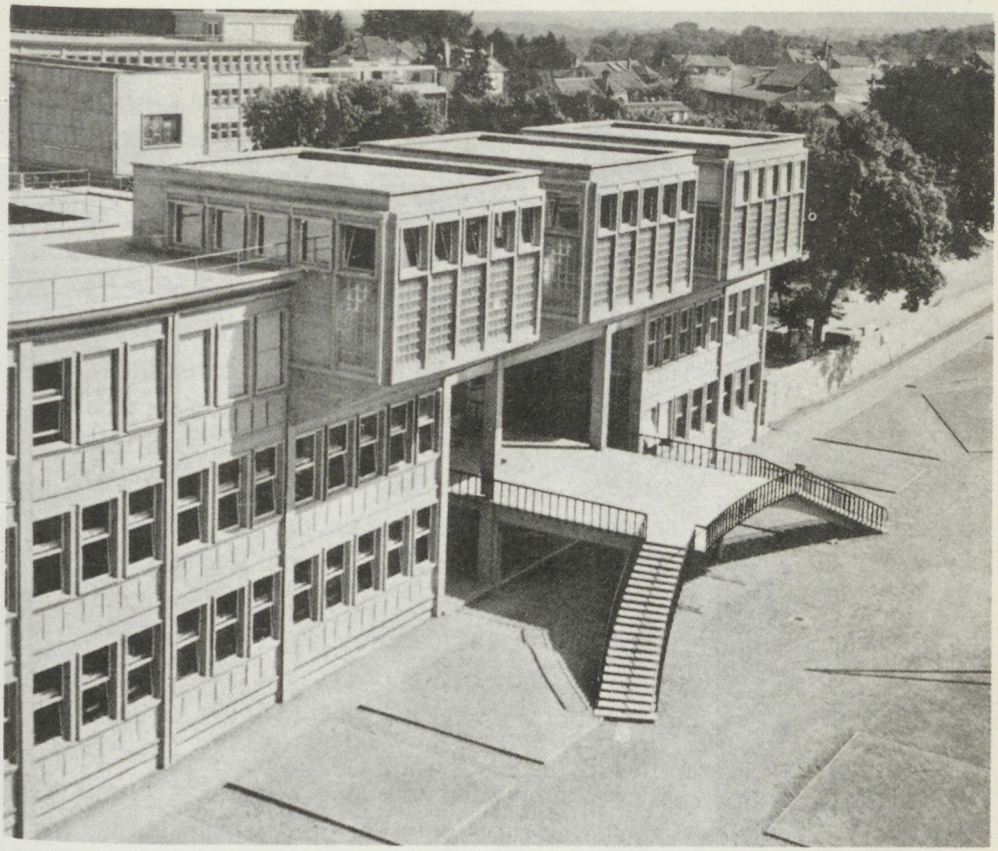
La chapelle de 80 places est conçue en triptique. Elle est couverte d'une voûte légère autoportante soutenue par quatre colonnes. Elle est baignée d'une lumière colorée grâce aux claustras incrustés de verre comme au Raincy.

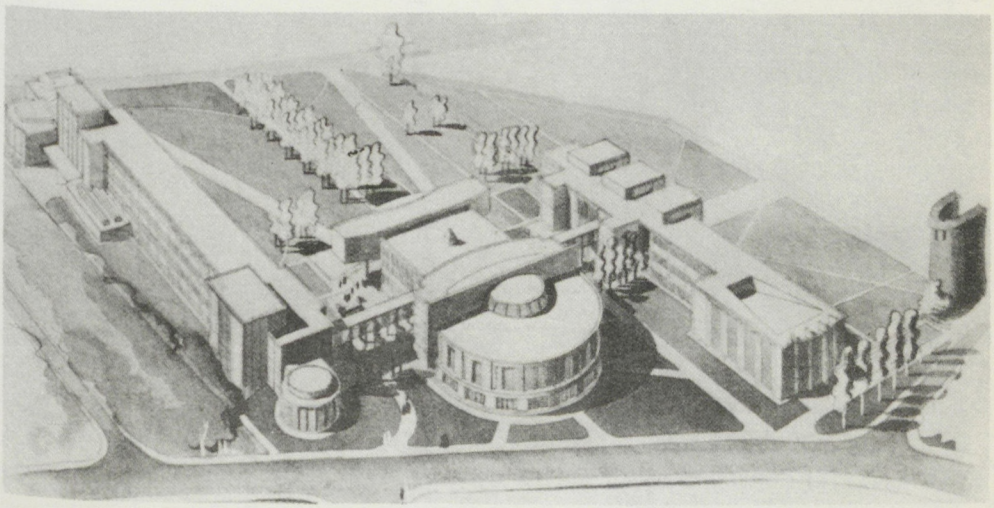
Le porche de l'accueil avec sa dalle à caissons, ses colonnes cannelées et sa courbe vitrée constitue, à notre sens, avec l'aula magna et la "musicologie" un des plus beaux espaces de cette Université de Fribourg, entièrement vouée au béton.

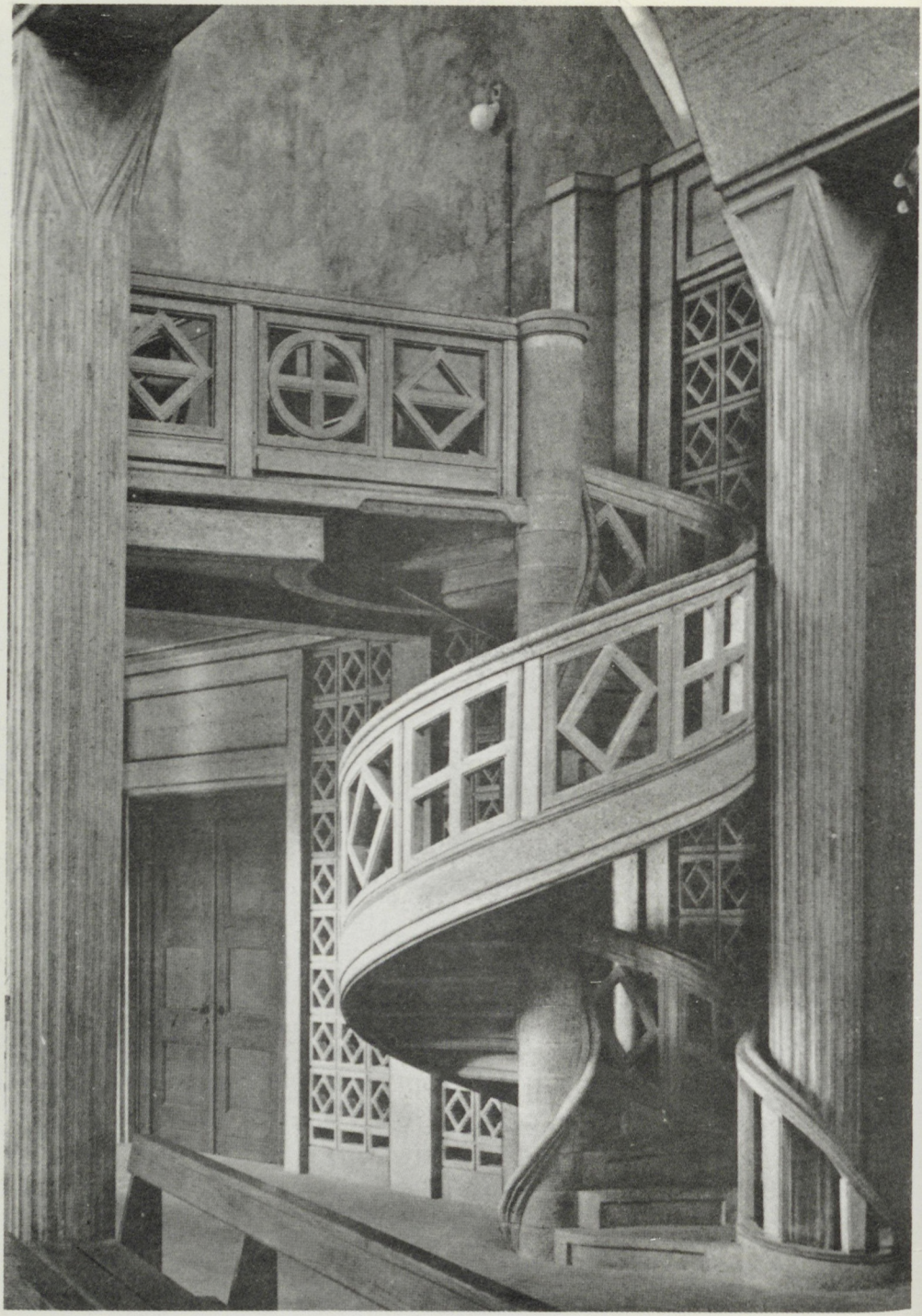
Denis Honegger a exprimé ici son intérêt pour cette matière "souple, maniable, précise, solide, durable" en essayant de la comprendre "en pensant béton"...
La richesse de la modénature qu'il met au point n'est pas pour lui "l'application arbitraire et plus ou moins fantaisiste de bandeaux, listels, moulures ou corniches sur une façade que l'on veut agrémenter", mais l'utilisation d'éléments nécessaires à "la construction rationnelle" et à la "conservation" de ces façades... (17).

Vers la fin des années 1960, en raison de la croissance du nombre d'étudiants, on demandera à Denis Honegger de construire une extension de l'Université : Il prolongera alors le bâtiment

pl. 35 D. Honegger - Université de Fribourg - 1939/1941 (Photo Herdeg)







des cours et fermera le parc sur le quatrième côté par un portique supportant deux niveaux : Le rapport à l'espace extérieur est dans l'état actuel moins favorable que dans la situation d'origine...

Le Christ Roi

C'est dans cette même ville de Fribourg que Denis Honegger sera sollicité une nouvelle fois pour construire l'oeuvre qui nous apparaît aujourd'hui son véritable testament architectural. Il s'agit de l'Eglise du Christ Roi qu'il a commencé à étudier en 1948 et dont le chantier a effectivement débuté en 1951.

Plus qu'une église, il s'agit en fait d'un petit ensemble comportant :
- L'église proprement dite, sur plan en éventail, avec trois nefs convergentes vers le choeur,
- deux chapelles de semaine, placées dans le prolongement des nefs latérales,
- un campanile, (prévu par le projet, mais non réalisé), qui devait être implanté dans l'axe de l'ensemble et servir de "signal" à l'église située en retrait de la vue,
- un portique couvert entourant le parvis et reliant l'église aux deux immeubles de rapport symétriques, construits aux deux angles de la parcelle dans la continuité de la rue,
- la sacristie, les locaux paroissiaux, ainsi qu'une grande salle de réunion ont été aménagés en sous-sol.

Tous ces éléments sont traités en béton armé dans une unité d'expression typique du classicisme structurel. La qualité constructive est ici particulièrement remarquable.

Une technique sans repentir

Ainsi que le souligne E. Antognini, assistant de Denis Honegger pour la réalisation du Christ Roi, la doctrine de l'architecte fondée sur le principe de vérité exigeait pour cette oeuvre une technique à la hauteur de la complexité du projet :
"Le matériau choisi, le béton armé, impliquait son mode d'exécution propre et comprenait une ossature moulée sur place et des éléments de remplissage préfabriqués, posés après coup. La forme et la matière de ces éléments constituent la décoration intérieure et extérieure de l'ouvrage. Cette technique n'admet aucun repentir. Il importe donc que toutes les moulurations constituant la modénature de l'ouvrage soient déterminées avant la mise en oeuvre des éléments structuraux de ce dernier.

pl. 36 D. Honegger - Eglise du Christ Roi Fribourg - 1951/1955 (photo Herdeg)

Aucune décoration surajoutée, tant intérieure qu'extérieure, n'étant admise par principe, la moindre faute d'implantation ou d'exécution entraînerait des conséquences très graves, dont souffriraient tous les éléments de l'ouvrage. C'est donc sur le chantier que se joue définitivement le sort de l'oeuvre" (18).

La forme particulière des voûtes du Christ Roi rendait nécessaire une mise en oeuvre très précise. Cette forme résulte du plan en évantail de l'Eglise : la nef principale est couverte d'un voile mince dont la section varie du choeur à la façade. Les nefs latérales sont couvertes par des voûtes transversales ou demi tores cintrées en plan, qui pénètrent la voûte centrale et la contrebutent.

"Le choeur de l'église est surmonté d'une coupole reposant sur un tambour circulaire. Celui-ci est raccordé au plan de l'église et du déambulatoire par un pendentif sphérique à variation divergente. Le raidissement de ce pendentif est assuré par les pénétrations des tores couvrant le déambulatoire. Ces pénétrations correspondent à la suite de fenêtres en plein cintre établies sur le pourtour de l'église. Les trois colonnes situées de part et d'autre de l'entrée du choeur correspondent chacune aux trois éléments de couverture en présence : la coupole du choeur, la voûte de la nef et l'arc du choeur, élément architectural de transition. La solution est si nette, ajoute Antognini, qu'elle paraît maintenant évidente ; cependant, sa mise en oeuvre a constitué une des plus grandes difficultés du chantier. Enfin, le déambulatoire ceinturant l'église est couvert par une dalle horizontale formant un anneau de raidissement supplémentaire qui assure la stabilité de l'ensemble du système" (19).

A propos de la mise en oeuvre, Antognini précise qu'une telle réalisation n'a été rendue possible que grâce à la participation active des entrepreneurs et des ouvriers : "Le chantier devint comme une école vivante, où des explications raisonnées commentaient chaque détail à la veille de sa réalisation. Les galbes, les corrections optiques, la modénature, les tracés géométriques devinrent des sujets de conversation, à l'égal de tous les problèmes que posaient les exigences purement matérielle du chantier. Ainsi, chaque exécutant comprit le sens précis de son travail, l'aima et devint un interprète vivant de la pensée de l'architecte, il mit son intelligence et son habileté au service d'une oeuvre dont il saisissait la raison et dont on pouvait apprécier le résultat..." (20).

Une attention soutenue a été accordée à l'exécution des coffrages, qui pour la plupart furent déterminés grâce à des constructions provisoires "véritables épures de géométrie descriptive" établies en vraie grandeur. Il fallait définir avec exactitude la mise en place des planches de coffrage, dont les joints devaient laisser dans le béton, au décoffrage, "la trace génératrice de l'épure" afin de faciliter la lecture de la forme. La construction de la coupole n'a pu se faire qu'après réalisation de toutes les voûtes...

Comme dans les meilleures oeuvres de Perret, l'Eglise du Christ Roi est un hommage rendu à la matière : le béton a été bouchardé sur les faces visibles, laissé brut pour les colonnes cannelées. Partout il a été traité avec un fini méticuleux : Les claustras qui à l'intérieur protègent les matériaux absorbants choisis pour l'acoustique ont été préfabriqués comme les autres éléments de remplissage avec un béton de même composition que celui de l'ossature mais avec une granulométrie plus fine. Les escaliers, la chaire, la balustrade de la tribune ont été également préfabriqués.

Le mur constitué d'une paroi d'éléments en béton, doublée de deux cloisons de briques séparées par des vides d'air, est revêtu à l'intérieur d'un parement exécuté en place... Les colonnes et leurs chapiteaux ont été coulés sur le chantier. Ces derniers ont été moulés en même temps que les colonnes au moyen de moules en plâtre raccordés aux coffrages en bois. L'intervention d'un sculpteur (A. Claraz) s'est révélée indispensable au cours des travaux.

Maniérisme

Inspirée de l'architecture de Perret pour le traitement du béton armé et pour son répertoire formel (claustras et escaliers similaires à ceux du Raincy et de Montmagny, marquages des arêtes des poutres, colonnes cannelées et chapiteaux dans l'esprit du Musée des Travaux Publics...) l'Eglise du Christ Roi s'en éloigne cependant par sa configuration générale, par la complexité de sa structure et par la volubilité de son langage. Il est clair qu'au delà des "éléments" qu'elle emprunte à Perret, l'église d'Honegger ne relève pas de la typologie d'édifices religieux mis au point par son maître. La forme du plan, en éventail, n'est pas issue d'une réinterprétation d'un "type" légué par l'histoire, (comme par exemple au Raincy), mais à un choix d'implantation spécifique, en retrait par rapport à la rue, lié à la complexité du programme, et à une réflexion sur la

fonctionnalité de l'église (voir l'autel depuis les chapelles de semaine lorsque celles-ci doivent apporter leur surface à la nef).

Cette forme particulière du plan engendre toute la configuration des espaces intérieurs et extérieurs, leur répartition, leur mode de couverture et leur expression architecturale spécifique :
- la nef centrale couverte d'une voûte biaise,
- les nefs latérales couvertes de séquences de voûtes contrebutées,
- le choeur couvert d'une coupole nervurée.

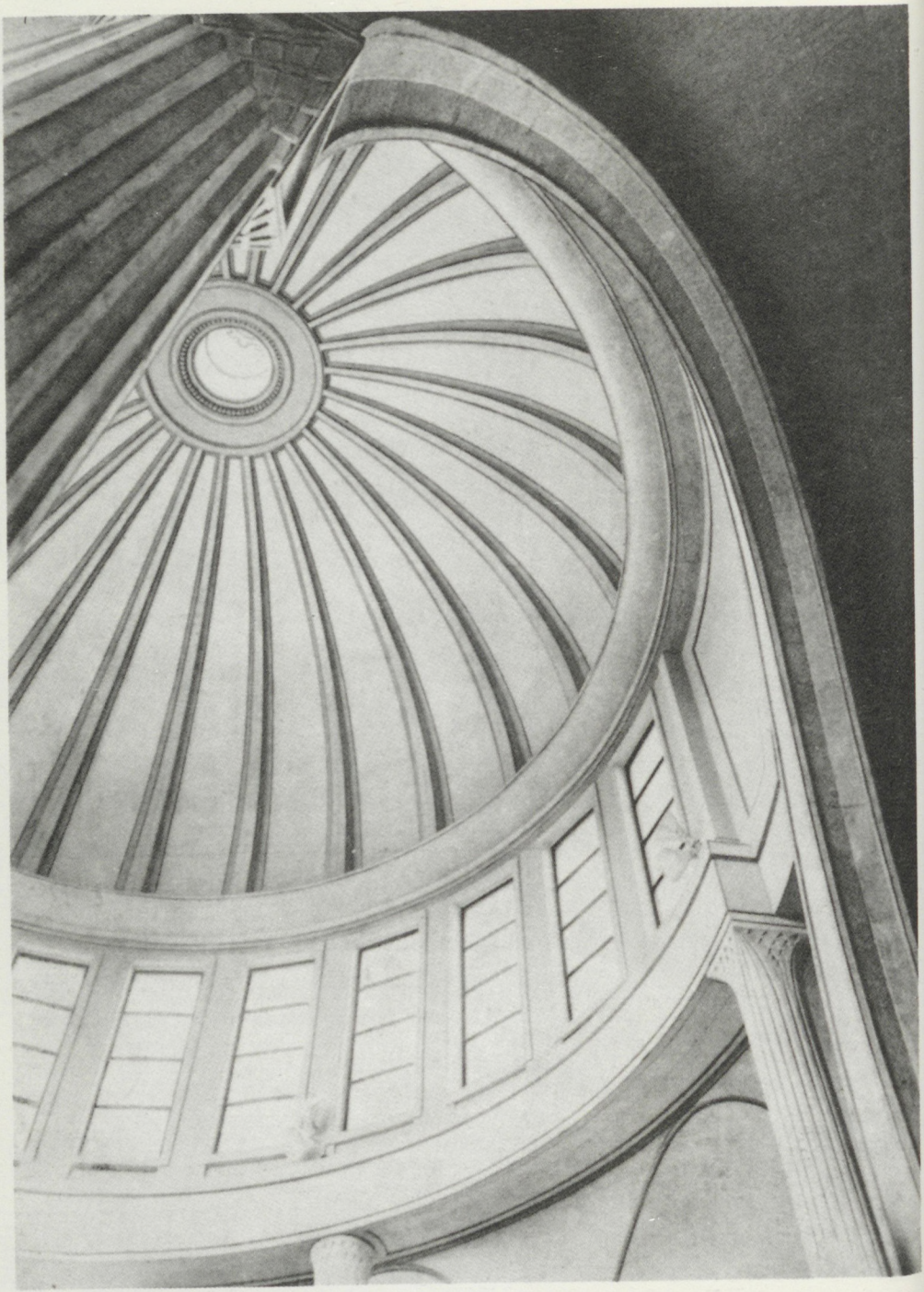
Chacune des parties, clairement identifiable tend à se fondre dans les autres comme dans l'architecture baroque.
La façade est elle-même le produit du plan puisqu'elle ne fait qu'exprimer la voûte de la nef centrale et que le porche en reprend la forme générale qu'il annonce.

Nous savons aujourd'hui, grâce au témoignage de Pierre Macheret, qui était alors chef de l'agence de Denis Honegger, que c'est Peter Collins, l'auteur de "Concrete", qui a conçu la solution particulière de ce porche.

Plusieurs hypothèses, ainsi que nous avons pu le vérifier en consultant les archives de Denis Honegger, avaient été envisagées, mais la plupart d'entre elles créaient une rupture avec la thématique générale de l'église (nous avons pu retrouver, notamment, des variantes faisant appel à un porche droit surmonté de groupes sculptés d'inspiration baroque...). La solution proposée par Collins, qui a finalement été adoptée, était de loin la plus élégante. Elle concevait le porche comme l'articulation au niveau de la façade, entre l'espace du portique et celui de la voûte biaise. Pensé comme lieu de transition extérieur, il annonce par sa forme la configuration de la nef centrale. Il est traité comme une voûte à caisson où l'on retrouve la générosité expressive de l'accueil de l'Université de Fribourg.

L'esthétique de ce porche et ses déterminants, caractérise à notre sens, la logique de tout le projet, où les solutions spatiales et constructives finissent par enrichir le vocabulaire architectural. Peter Collins, qui a été le collaborateur de Denis Honegger pendant quelques années, considérait l'architecte comme l'un des meilleurs successeurs de Perret. Le porche du Christ Roi prouve en tout cas que Collins avait parfaitement compris la logique spécifique des projets d'Honegger où la clarification formelle se traduit par un développement explicite du langage.

pl. 37 D. Honegger - Eglise du Christ Roi - Fribourg 1951/1955 (Photo Herdeg)



Considérant comme acquise l'unité du structurisme et du répertoire classique, Denis Honegger s'appuie sur la complexité des structures qu'il propose pour enrichir le langage néoclassique d'éléments nouveaux : Au Christ Roi les colonnes et leurs chapiteaux sont différenciées en fonction de leur situation dans la structure :
Dans la perspective de vérité architecturale et de clarté expressive dans laquelle s'inscrit l'architecte, toute complexification d'une structure spatiale ou constructive équivaut nécessairement à une complexification du langage classique du projet.

C'est ce principe qui est à l'origine de ce que nous avons nommé l'attitude maniériste de Denis Honegger face au corps d'éléments stylistiques du classicisme structurel.

L'Institut de Physique de Genève

C'est en 1945 que Denis Honegger se voit confier l'étude du Nouvel Institut de Physique de Genève. La construction durera de juillet 1949 à septembre 1952. Le programme prévoit des laboratoires de recherche, des locaux d'enseignement et un grand auditoire.

Le projet proposé par l'architecte se présente comme un bâtiment unique, ne cherchant pas à affirmer les différenciations de son contenu comme celà avait été le cas à l'Université de Fribourg: un long parallélépipède sur lequel vient se greffer perpendiculairement l'amphithéâtre bordé latéralement de salles de cours. D'un côté de la barre se situent les laboratoires de recherche, de l'autre les locaux d'enseignement. Cette séparation a été voulue par les scientifiques qui souhaitaient assurer aux chercheurs de bonnes conditions de travail. Les deux parties sont accessibles indépendamment l'une de l'autre. Mais Denis Honegger a manifestement cherché à assurer l'unité esthétique de l'ensemble. La raison de cette unification formelle est sans doute à chercher dans le système constructif et dans les possibilités d'évolutivité qu'il permet : Il s'agit d'une simple structure à poteaux de section carrée portant des dalles nervées d'une portée de 7 m. Aucune des cloisons intermédiaires, y compris celles qui séparent la partie enseignement de la partie recherche, n'a de fonction portante. Si bien que le volume intérieur peut être modifié sans remise en cause de la structure du bâtiment. Dans la logique expressive d'Honegger il était plus rationnel de prendre pour référence l'édifice tout entier et sa structure plutôt que des différenciations instables. Celles-ci ne sont donc pas exprimées et l'édifice se présente comme un monument

pl. 38 D. Honegger - Eglise du Christ Roi - Fribourg 1951/1955 (Photo Herdeg)

tirant parti de toutes les ressources expressives du classicisme structurel : La face externe des poteaux est cannelée et leur partie supérieure s'évase très légèrement pour former le lieu du chapiteau avec pour tout décor une simple ligne d'empreintes de forme lozangique. Les poteaux, laissés en saillie des remplissages apparaissent alors comme d'élégants pilastres cannelés. Le bandeau extérieur de la terrasse est traité en entablement antique avec évocation de l'architrave et de la frise au moyen de filets qui en limitent l'espace, et avec couronnement par une corniche saillante pourvue d'un larmier, d'une doucine renversée et d'une ligne de denticules.

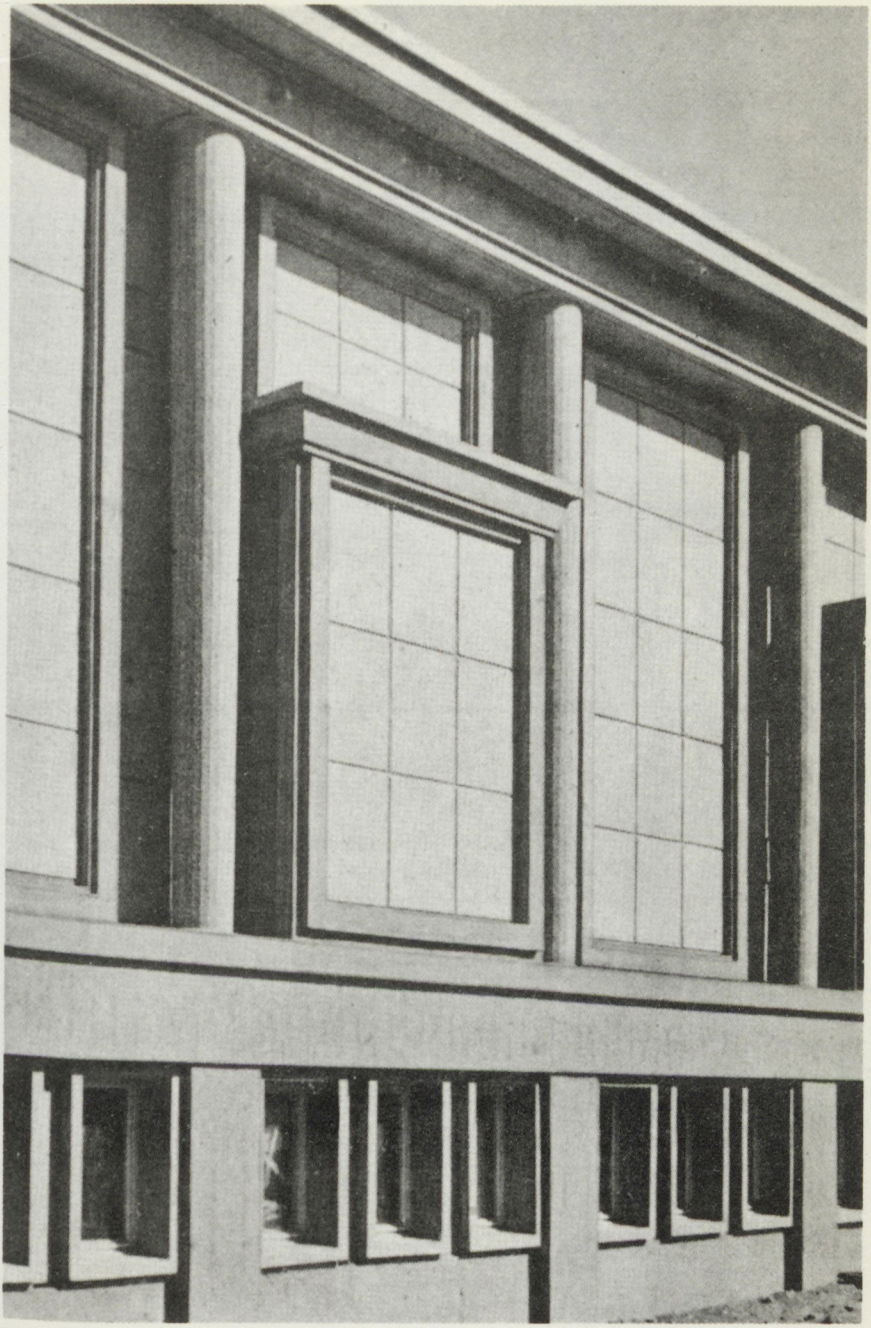
La structure ainsi exprimée d'une manière très classique l'architecte passe ensuite à l'esthétique des remplissages. Ceux-ci sont réalisés au moyen d'éléments préfabriqués en béton sous forme de petites dalles avec défoncé carré ou rectangulaire. Cette forme particulière permet de mettre en valeur leurs joints, lorsqu'elles sont disposées côte à côte et de faire apparaître en façade une grille orthogonale qui accroche la lumière et qualifie le remplissage. Les emplacements des fenêtres sont fortement marqués par des cadres en béton qui jouent aussi un rôle constructif.

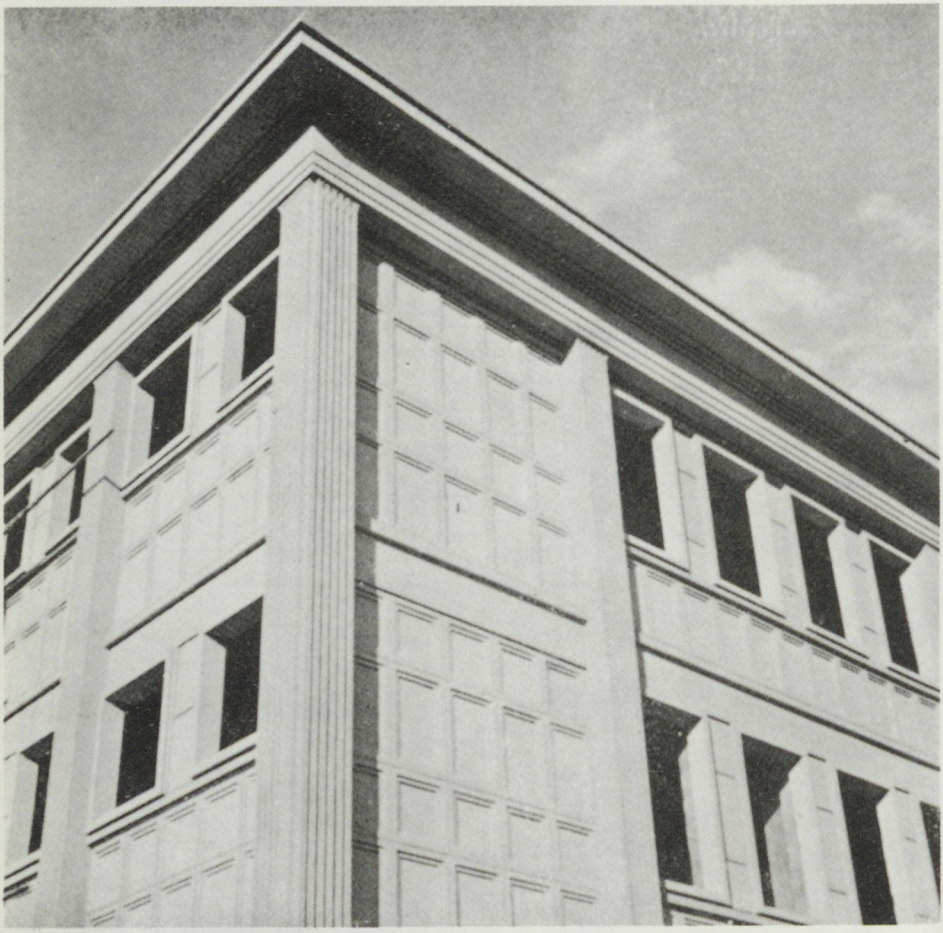
Tous ces procédés, hiérarchisés entre eux de façon discrète, aboutissent à la définition d'un édifice classique, d'une plastique généreuse, mais clairement lisible dans la lumière. Les angles, traités en pilastre unique à deux faces cannelées, ou en creux par la juxtaposition des arêtes de deux piliers, sont des éléments particulièrement expressifs de cette plastique.

La qualité du béton, l'économie des moyens et la richesse du résultat font de cet Institut de Physique de Denis Honegger un précédent à méditer, pour les recherches actuelles sur l'esthétique de la préfabrication lourde...

Comme l'Université de Fribourg, l'Institut de Physique de Genève devra faire face au cruel problème de l'extension : les locaux s'avérant insuffisants, on décida dans les années 1970, d'ajouter un étage au-dessus de la corniche, faisant ainsi perdre à cet élément sa signification de limite avec le ciel. La solution adoptée qui par une succession de fenêtres verticales renforce la linéarité du couronnement, n'est pas trop dommageable à l'édifice, dont la modénature continue de nous étonner...

pl. 39 D. Honegger - Eglise du Christ Roi - Fribourg 1951/1955 (Photo Herdeg)





NOTES

(1) Denis Honegger "De la tradition dans l'architecture" - conférence publiée par la "Revue Technique Suisse" n° 27-29, Zurich 1945.

(2) Denis Honegger - op. cit. ...

(3) Voir l'interview d'Oscar Nitzchké dans notre 1er rapport de recherche.

(4) Vittorio de Feo "Architecture et Théâtre : (concours pour un théâtre d'Etat à Kharkov - 1930)" dans V.H. 101 numéro 7-8 - Paris 1972 p. 89 et suivantes.

(5) Les résultats annoncés en 1931 par l'Architecture d'Aujourd'hui (numéro 6 d'Août-Septembre 1931) ne coïncident pas avec ceux que donne de Féo. Le projet de Vesnine n'est pas signalé et le 6ème prix est accordé à Boesiger et Storonow de Karlsruhe.

(6) De Féo, op. cit. ...

(7) Déclaration des architectes publiés dans l'Architecture d'Aujourd'hui n° 6 Août-Septembre 1931.

(8) Nitzchké et Honegger - A.A. n° 6 - 1931.

(9) Ibidem.

(10) Auguste Perret "Le Théâtre de Demain" interview publié par l'A.A. Juin-Juillet 1931.

(11) Nitzchké et Honegger - op. cit. ...

(12) cf. Extrait du programme du concours publié par l'A.A. n° 6 Août-Septembre 1931.

(13) Nitzchké et Honegger - op. cit. ...

(14) Ibidem.

(15) Ce projet de Melnikov est publié dans le livre de J.L. Cohen, M. de Michelis et M. Tafuri "Les avant-gardes et l'Etat" - Paris-Rome 1979.

pl. 40 D. Honegger - Institut de Physique de Genève - 1950

(16) Projets publiés dans V.H. 101, op. cit. ...

(17) Denis Honegger "L'Architecture des nouveaux bâtiments universitaires" dans "L'université de Fribourg" Edition de "Vie, Art, Cité"- Lausanne 1942.

(18) E. Antognini, "La Construction de l'Eglise du Christ-Roi" dans "L'église du Christ Roi" - Fribourg 1955.

(19) Ibidem.

(20) Ibidem.

LES EGLISES D'ANDRE LE DONNE

"Parler de l'oeuvre d'Auguste Perret, disait André Le Donné, ce n'est pas faire l'éloge des édifices qu'il a bâtis, ce n'est point même glorifier un certain mode d'architecture ou certains procédés constructifs, mais c'est rendre hommage à l'amour de la vérité qui transparaît dans ces témoins.

Ce qu'il importe de souligner, c'est que ces oeuvres sont autant d'actes de foi, qu'elles sont le fruit d'une longue et patiente recherche, conduite avec une inlassable tenacité dans le même sens, vers le même but, et que l'architecte eut l'austère courage de se refuser à toute tricherie, quelque séduisante qu'elle pût paraître. Ainsi, son oeuvre révèle à la fois un poète, un humaniste, mais aussi un constructeur, et c'est ce don si rare et si complet - cette intuition d'un grand principe d'unité, soutenue, guidée, charpentée par la discipline stricte et précise de la construction - qui lui permit de réaliser cette incarnation de l'esprit dans la matière que représente toute oeuvre d'art" (1).

- Amour de la vérité, actes de foi, austérité, refus de toute tricherie, incarnation de l'esprit dans la matière... c'est en des termes d'éthique quasi religieuse qu'André Le Donné définit sa lecture de l'oeuvre de Perret, et ce faisant son rapport doctrinal à son maître. Ce rapport nous éclaire sur l'orientation spécifique des recherches de Le Donné lui même ...

C'est dans le domaine de la construction d'églises que l'architecte s'exprimera le mieux, qu'il pourra développer avec cette "inlassable ténacité" qu'il trouve en Perret, toujours "dans le même sens", toujours "vers le même but" une architecture austère, sans amphase, qui fait de la construction le guide "d'une discipline stricte" et du béton armé un matériau élu, témoin en quelque sorte de cette "dignité" à laquelle peut prétendre une pauvreté volontaire...

C'est dire la symbolique singulière, pétrie de foi chrétienne dont se voit étrangement chargé le matériau : béton brut, forme simple, dépouillement extrême, la rigueur austère de l'architecture moderne rencontre dans l'oeuvre de Le Donné l'idéal chretien de la pauvreté.

Pauvreté et noblesse du béton :

André Le Donné a écrit en 1947 pour la collection "Nefs et Clochers" des éditions du Cerf, un opuscule monographique consacré à Notre Dame du Raincy (2). Ce tout petit ouvrage, de la taille d'un article, contient une analyse intéressante de cette oeuvre de Perret. Mais, composé avant même qu'André Le Donné ait été confronté à la construction d'églises, il nous importe encore davantage pour comprendre l'idéal, entièrement formé, vers lequel tend son oeuvre propre en ce domaine :

"Toute demeure doit être un temple, auguste abri de la personne humaine, mais s'il existe un édifice où ce principe doive être exprimé et comme sublimé, c'est bien dans le Temple par excellence : l'église. Aussi n'est-il point surprenant que cette notion de reliquaire se soit imposée au bâtisseur. Notre Dame du Raincy, comme la Sainte Chapelle, est une châsse aux admirables verrières où s'enclôt le tabernacle, et le visiteur sent, dès l'abord, que ce point de convergence axe et détermine la construction toute entière : que ce soient les coloris des vitraux dont les teintes claires, jaunes et blanches près de l'entrée, se foncent au long des parois en la gamme fondue des bruns, des rouges et des verts jusqu'au bleu profond, un peu mystérieux, de l'abside ; ou bien la descente douce du sol utilisant la pente naturelle du terrain pour mieux accuser la surélévation du choeur qui dresse surhaussé encore de quelques gradins, l'autel où s'offre en exemple le sacrifice solitaire.

Il n'est point de désaccord entre les aspects divers de la vérité : ainsi les règles liturgiques sont venues confirmer les grandes lois de l'architecture dans l'édification de ce vaisseau lumineux, aérien". (3)

Dans la conclusion de l'opuscule André Le Donné renforce sa volonté de voir se fondre l'idéal architectural et l'idéal religieux :
"Trop de prêtres, aujourd'hui, méconnaissent certains aspects du divin, établissant des cloisons étanches entre le beau, le vrai et le bien, alors qu'il y a compénétration dans l'unité de cette trinité. Une mauvaise bâtisse est l'équivalent d'une action deshonnête, et même - fait plus grave - d'une existence deshonnête : puisque l'oeuvre architecturale reste intimement unie à la vie quotidienne des êtres, le scandale ou l'édification en demeurent permanents. Nombre de ces pasteurs se plaignent et se désolent du peu de fruit de leur prédication : quoi d'étonnant, si la parole de vérité s'élève dans un monument de

mensonge, qu'elle s'abatte au bas de la chaire comme une colombe blessée. L'épanouissement spirituel d'une paroisse est donc lié à la vérité et à la beauté de sa maison de prière.

Mais trop d'architectes sont aussi responsables de cette sclérose de l'esprit qu'ils ne combattent point, redoutant de se voir demander l'expression d'une vérité qu'ils sont incapables souvent même de concevoir. Combien de bâtisseurs sauraient en effet parvenir à cette hiérarchie rigoureuse des multiples éléments à l'intérieur de l'unique figure géométrique à laquelle peut être réduit tout l'édifice et qui lui assure, selon le mot de Platon, "l'identité dans la variété". Et combien auraient l'austère courage de n'ajouter, en simple décor, aucun élément qui ne soit utile à la construction ?" (4).

Ce réquisitoire architectural en forme de sermont, dont le ton n'est pas sans rappeler celui, adopté au siècle dernier par les "prédicateurs" des vérités de l'architecture gothique - Ruskin et Pugin - exprime la profession de foi qu'André Le Donné tentera de mettre en pratique, dès 1948, dans une impressionnante série d'églises :

1948 - Transformation et rénovation de l'Eglise du Rosaire Havre
1954 - Eglise de Marienau-lès-Forbach (Moselle)
1956 - Eglise Sainte-Claire de la Porte de Pantin - Paris 19e
1956 - Eglise du Sacré Coeur de Mulhouse (Haut-Rhin)
1958 - Basilique souterraine St Pie X à Lourdes
1958 - projet pour une église prototype
1963 - Eglise Saint Paul du Grand Ensemble de Massy (Essonne)
1964 - Eglise Saint Vincent de Paul de Strasbourg - Meinau (Bas-Rhin)
1965 - Eglise Notre Dame de Nazareth à Vitry-sur-Seine
1971 - Centre de culte St Germain à Vitry-sur-Seine
1971 - Eglise abbatiale de Saint Wandrille (en association avec Mlle Tournon-Branly)
1973 - Transformation et aménagement de l'Eglise de Bourgneuf en Retz
1975 - Rénovation de l'Eglise Saint-Honoré d'Eylau, Paris 16e
1976 - Projet d'église tente pour notre temps (recherches sur l'utilisation de structures tendues en textile).

Une authentique famille architecturale

Cette longue série d'édifices présente quelques éléments remarquables comme l'église de Marienau-lès-Forbach, celle de Mulhouse ou de Massy...

La rédaction de la revue "Art d'Eglise" affirmait dans son numéro 129, en 1965, que les églises de Le Donné avaient, en France, la première place pour la rigueur architecturale, l'ordonnance communautaire et l'adaptabilité de l'aménagement liturgique" : Elle appréciait leur concentration sur l'essentiel, le mystère de leur intériorité, qui avait su se dégager de toute prétention extérieure : "L'architecte... aime les appeler des maisons de prière et plusieurs d'entre elles (...) constituent de véritables transpositions modernes de l'église-maison des premiers siècles du christianisme" (5).

La revue notait en outre les traits communs caractéristiques des églises de Ledonné et l'existence d'une "authentique famille architecturale" : "leur volume est toujours strictement orthogonique, avec quelque chose de trapu, de bien ancré dans le sol. Leur procédé de construction est d'une lisibilité parfaite : structure de béton armé, remplissage de ciment, couverture plate, surfaces blanchies et bien structurées. L'éclairage vient le plus souvent d'un grand lanterneau carré ou rectangulaire, qui concentre la lumière sur le sanctuaire et compose sur les murs un jeu varié, mais toujours très sobre et très reposant, de clarté et d'ombre. Le sanctuaire lui même est d'une ordonnance puissante et calme : podium nettement délimité, autel simple et massif, circulation large, lieu de parole détaché et visible.

Tous ces thèmes, dont la cohésion est manifeste, l'architecte aime les reprendre d'une église à l'autre, inventant à leur propos des nuances et des variations diverses qui les conduit à une perfection toujours plus grande. Il y a dans cette continuité une leçon de modestie et un réalisme architectural qui mériteraient d'être suivis..." (6).

C'est cette continuité d'effort dans une ligne d'édifices fonctionnant sur un même programme, que nous avions analysé dans la première partie de cette recherche comme le produit d'une attitude "typologique", en référence à l'attitude de Perret lui même dans son exceptionnelle série des églises.

André Le Donné disions nous, définit pour Forbach un type d'église sur plan rectangulaire, avec une tour lanterne reposant sur quatre colonnes à la manière d'un dais et permettant par l'éclairage latéral en hauteur la mise en valeur de l'autel. Le type architectural est ici une création originale de Le Donné, mais l'attitude "typologique" qui intègre l'espace architectural et la structure constructive en une unité indéfectible est bien celle de Perret.

Le type de Forbach engendre chez Le Donné des variations sur le thème : on le retrouve dans l'église de Mulhouse, dans celles de Massy, Strasbourg et Vitry...

Antoinette Le Donné a qui nous avions soumis cette thèse nous présentait récemment cette objection fort pertinente qu'il nous semble important de citer : "Il me semble que parler d'une "typologie", c'est-à-dire, si j'ai bien compris, l'adoption d'un modèle, d'un thème - c'est introduire un élément trop intellectuel dans le processus de la création artistique. Ce qu'il a cherché, c'est la répartition de la lumière, si importante, surtout dans un édifice sacré ; mais il résolvait toujours le problème en fonction de ses données (configuration du terrain, destination, etc...). Ce lanterneau formant dais au dessus de l'autel, que l'on retrouve en effet souvent, marque le point fort de cette composition. A l'église de la porte de Pantin, ce point fort est obtenu par l'éclairement de la partie haute de la coupole semi circulaire du choeur - Et à la basilique souterraine de Lourdes, par un éclairage artificiel très puissant au-dessus de l'autel, accusant aussi la forme du plan. Enfin à l'église de Strasbourg, c'est par la répartition des pleins et des vides d'une composition colorée aux formes très libres, enveloppant tout l'édifice, par constraste avec une construction d'une très grande rigueur.

Peut être serait-il plus juste de parler de son style ; cette marque indéfinissable d'un vrai créateur qui fait qu'on le reconnaît, sans peine, quelles que soient les dispositions qu'il adopte". (7)

Ces réflexions très intéressantes nous incitent à préciser notre point de vue et notamment ce que nous entendons par "attitude typologique". Il s'agit pour nous d'une notion a postériori, qui rélève de l'appareillage analytique de l'histoire de l'architecture et du regard qu'elle porte sur les oeuvres. Elle n'appartient pas directement au processus créatif mais elle nous permet, dans certains cas de le décrire et au minimum de le qualifier. Elle ne suppose donc pas nécessairement de la part de l'auteur de l'oeuvre analysée, une attitude "intellectuelle" face au projet architectural. Nous pensons toutefois, dans le cas de Perret, par exemple, que cette attitude a pu être pleinement consciente, car les caractéristiques que nous observons après coup dans les projets reposaient en fait sur une théorie très raffinée de l'architecture. Il nous semble que même en ce qui concerne l'oeuvre religieuse d'André Le Donné une telle attitude a pu être volontaire car elle correspondait face au

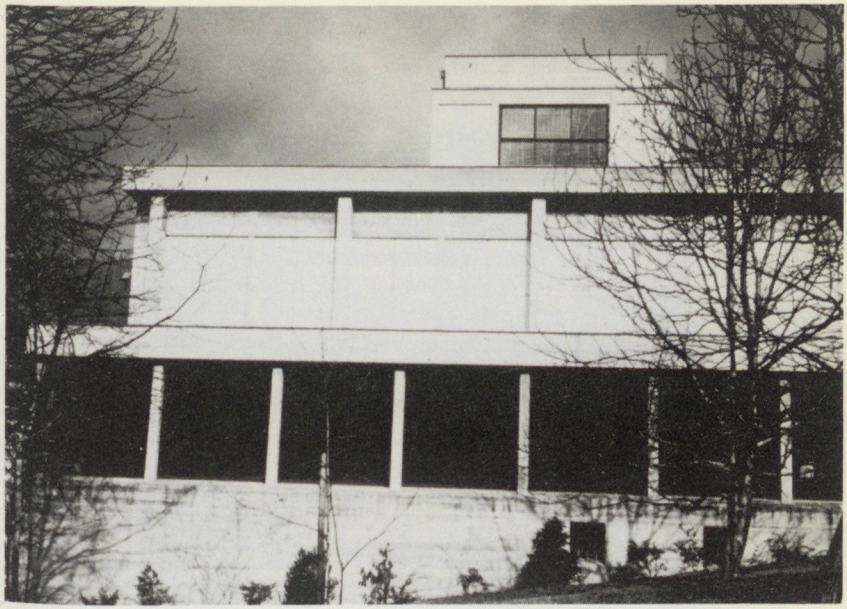
programme de l'église, à une structure d'intention très précise, structure élaborée avant même que l'architecte ait été confronté à la réalisation de ce genre d'édifice. Bien sûr dans l'analyse qu'il fait de l'oeuvre du Raincy, Le Donné ne définit pas encore un type d'édifice, mais un idéal qui implique non seulement un système de valeur esthétique mais aussi un mode d'expression et une relation spécifique à un matériau : le béton armé. C'est la tension vers cet idéal qui explique chez lui l'attitude typologique : Le caractère qu'il veut donner à l'édifice, sobre et dépouillé, ne se réduit pas à celui rencontré dans l'oeuvre religieuse de Perret...

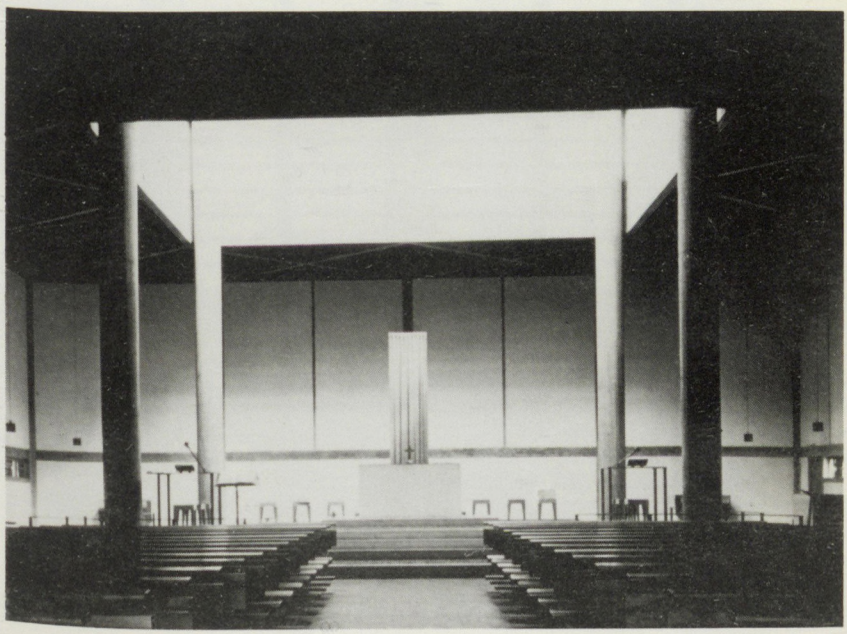
Chez ce dernier le caractère est une réinterprétation de l'architecture gothique qui se cristallise dans un type d'édifice où se combinent harmonieusement tous les éléments du classicisme structurel. L'attitude typologique est alors le produit d'une surdétermination du projet par une théorie de l'architecture.

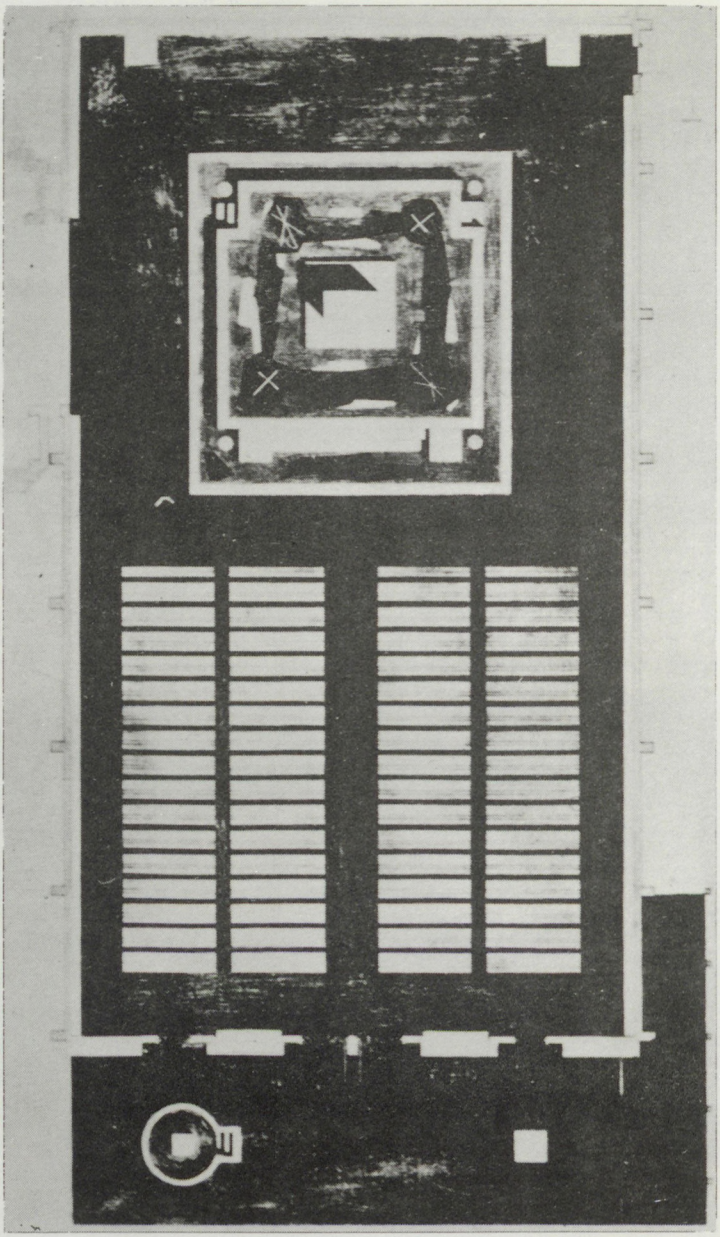
Dans le cas de Le Donné cette attitude est plutôt comme nous l'avons dit, le résultat d'une tension vers un idéal tout à la fois architectural et religieux.

On peut observer, au passage, que l'architecture qu'il propose n'appartient pas au noyau dur du classicisme structurel : Certains de ses projets sont structuristes (Mulhouse, Pantin...), d'autres ne le sont pas ; certains comportent des allusions classiques, d'autres en sont totalement dépourvus...
C'est, nous semble-t-il, le projet qu'il conçoit pour le Sacré Coeur de Mulhouse, en 1956, qui constitue le meilleur de sa contribution : Destinée à remplacer une chapelle trop exigüe, située sur un terrain à forte dénivellation, l'église nouvelle superpose les locaux nécessaires en y intégrant la chapelle et le presbytère existants. On y accède, sur sa façade principale, par un porche entièrement vitré sur deux de ses faces, qui s'ouvre ainsi sur le jardin environnant. Ce porche abrite le baptistère et communique par trois portes avec l'église... Le plan de celle-ci est particulièrement limpide - un des plus beaux qu'ait dessiné André Le Donné - Il se présente comme un grand rectangle, orienté vers l'autel, simple bloc monolithique de marbre blanc posé sur un podium carré, fortement cadré par quatre colonnes lisses de béton brut. Celles-ci traversent le plan du plafond par une trémie carrée et structurent une tour lanterne à la manière d'un dais qui s'élève à 18,50 m du sol. La tour est vitrée latéralement sur les quatre côtés. Grâce à cette tour, et à la rigoureuse sobriété de l'espace intérieur, toute l'attention est portée vers l'autel. Le discours

pl. 41 A. Le Donné - Eglise du Sacré Coeur à Mulhouse - 1956







est unique : Les parois latérales de la nef sont percées d'une longue bande vitrée. Le sol est dallé de marbre noir, les marches de l'autel de marbre blanc. L'ossature lisible à l'intérieur organise en relief la façade orchestrant avec les débords des dalles du plancher et de la terrasse le jeu des ombres et des lumières.

L'édifice est structurellement transparent, le système constructif définissant entièrement l'architecture au dehors comme au dedans. La nef de 31 m de long par 21 m de large est totalement dégagée grâce au système du plafond formé par un encastrement de poutres faisant fonction de raidisseurs et composant un caissonnage de poutres. Le plafond se situe à une hauteur d'environ 8 mètres. Le béton est partout apparent.

Cette église, construite sur un terrain à forte pente, comporte un sous-sol où se logent une vaste salle de réunion, les sacristies et la salle de catéchisme. On peut y accèder directement par le jardin, soit par l'intérieur même de l'édifice....

"Malgré l'abondance des oeuvres d'art (vitraux de Léon Zack et de Janie Pichard, parement mosaïques d'Irène Zack, dalle gravée de Véronique Filozof, l'architecture reste maîtresse..." Clarté expressive, composition classique, simplicité extrême..., le Sacré Coeur de Mulhouse résume toutes les caractéristiques de l'esthétique d'André Le Donné et semble répondre, à la lettre, au programme d'intention énoncé par l'architecte en 1947.

Avec l'Eglise de Forbach, d'une rigueur admirable, elle est, à notre sens, la meilleure oeuvre de Le Donné .. Parmi les réalisations ultérieures qui dérivent de ce type, deux autres édifices doivent être ici mentionnés : L'église Saint-Paul à Massy Anthony construite en 1963 et l'Eglise Saint-Vincent à Strasbourg qui date de 1964.

La première fait partie d'un complexe paroissial comportant un presbytère, des salles d'oeuvres, de réunion et de catéchisme pour une surface totale de 1552 m2. Un "bloc" parallélépipédique abrite l'église au niveau supérieur et ses dépendances au rez-de-chaussée. On accède au parvis de l'église, grand porche qui court sur toute sa largeur, par un bel escalier droit à deux volées séparées par un vaste palier de repos. Cet escalier mène au double portail, surmonté d'une vaste baie vitrée qui éclaire l'allée "centrale" dans l'axe du sanctuaire.

pl. 42 A. Le Donné - Eglise du Sacré Coeur à Mulhouse - 1956

La façade n'est pas symétrique, mais équilibrée grâce à la saillie cylindrique du baptistère qui modèle sa plastique à droite de l'entrée. Cette dissymétrie exprime le désaxement général de la composition (2 travées à gauche de l'axe, 3 travées à droite) qui correspond à l'implantation de l'autel du Saint Sacrement à droite du podium et au dégagement de l'escalier qui conduit au niveau inférieur.

L'église est un rectangle de 38 mètres par 24 mètres. La hauteur de la nef est d'un peu plus de 7 mètres. Elle est construite en béton, avec une ossature rejetée à l'extérieur, les parois intérieures étant lisses, recouvertes d'un enduit blanc. La couverture, en pente faible, est réalisée au moyen d'une charpente métallique. Le plafond de la nef est en lames de bois apparent.

Comme à Mulhouse tout l'espace intérieur s'ordonne en fonction du sanctuaire : l'autel, exhaussé sur un podium carré d'une hauteur de trois marches, est marqué par un dais formant lanterneau. Celui-ci, structuré par quatre colonnes lisses de béton armé s'élève à une hauteur de 11 mètres...

L'église Saint Vincent de Paul à Strasbourg Meinau, fait partie comme la précédente, d'un complexe cultuel situé dans un quartier neuf. L'édifice est ici aussi un parallélépipède rectangle à deux niveaux, le premier comportant le baptistère, les salles annexes et le presbytère et servant de "soubassement" à l'église qui occupe l'étage noble.

L'ossature, constituée par cinq portiques en béton armé, s'affirme très fortement dans l'espace intérieur, qui retrouve ici la symétrie. Le rectangle de l'église (de 48 m x 25 m) est délimité au delà des colonnes des portiques par une paroi continue, opaque dans sa partie basse (jusqu'à une hauteur de 2,40 m) claustra dans sa partie haute. Ce chantier est réalisé grâce à des éléments de remplissage en béton incrustés de verres colorés, éléments qui prennent place dans une structure légère à maille rectangulaire. Il est parcouru d'une grande composition dûe au peintre verrier Léon Zack. Le plafond s'élève à 11,40 m. Il est constitué d'éléments en "cidex" laissés apparents ce qui lui donne l'apparence d'une vaste grille, couvrant le système de poutraison.

L'autel, place cette fois sur un podium rectangulaire, est éclairé par un lanterneau en saillie du plafond reposant directement

sur les poutres du portique. Le dais n'est ici qu'évoqué : quatre colonnes supplémentaires auraient perturbé l'effet obtenu grâce à la succession des portiques. L'impression d'ensemble est celle d'une belle nef, orientée vers l'autel, rythmée par les colonnes et les poutres en cantilever de l'ossature et enveloppée d'une paroi translucide continue... Une châsse comme le disait Le Donné de l'église du Raincy, mais qui s'inscrit dans la logique propre de sa typologie d'édifices... On ne saurait mieux qualifier ce rapport à Perret, qui n'emprunte au modèle que l'esprit qu'il suggère et le réinvente dans une structure intentionnelle spécifique.

André Le Donné a construit sur l'autres programmes que des églises (un groupe scolaire au Havre, et différents ensembles d'habitation...), mais c'est dans ses petites "maisons de prière" de banlieue qu'il nous semble avoir donné le meilleur de lui même... On pourrait bien sûr, comme José Imbert, en 1934, se poser la question - Peut-on encore construire des églises? et répondre avec lui, au nom du développement économique, social et culturel de l'époque par la négative (8). Vago exprimait alors le même scepticisme face à une société "matérialiste" dont les foules se préoccupent davantage des records sportifs, de la coupe Davis ou des derniers matchs internationaux de rugby, que des musées, des théâtres et de l'architecture elle même :
- Que dire alors des églises ? Vago pourtant ne croyait pas à la fin de l'Art Sacré...
"La barque de Saint Pierre a résisté à bien des tempêtes : elle n'est pas encore prête à sombrer cette fois-ci. Nous ne partageons donc pas le sombre pessimisme de ceux pour lesquels il n'y a plus d'art - et à fortiori, d'art sacré..." (9).

La période de la reconstruction, puis celle de l'extension urbaine des grands ensembles donnera raison à Pierre Vago. Un renouveau de l'art sacré se produira, renouveau dans lequel s'inscrit précisément l'effort de recherche d'André Le Donné, avec lequel il construira en 1958, la Basilique Souterraine de Lourdes - un programme plus ambitieux, mais moins intéressant à notre sens que les quelques églises que nous venons d'analyser.

Après ce bref sursaut des deux decennies de l'après-guerre, la question de 1934 peut être à nouveau posée et il est difficile cette fois de contourner la réponse catégorique d'Imbert - Il est tout-à-fait légitime de se demander alors si les maisons de prière d'André Le Donné, n'expriment pas, à travers leur

monumentalité discrète "d'équipement de quartier" l'effacement d'une institution dans la quotidienneté... L'intérêt de leur architecture résiderait alors dans la réduction du monumental à quelques signes - un escalier, une structure, un soubassement, un claustra, un podium - qui introduirait un espace de silence dans la cacophonie urbaine... Un phénomène inverse et complémentaire à la fois à la monumentalisation du logement à laquelle on assiste à présent.

André Le Donné ira jusqu'au bout du processus de dissolution de la monumentalité de l'église : il proposera, à la fin de sa vie, des "églises tentes" ; simples trapèzes délimités par un mur de 2,20 m de haut et couvert d'un velum translucide supporté par des mâts d'acier à 17,50 m et 8,75 m de haut... Comment définir autrement la dissolution de l'institution elle même ?

NOTES

(1) André LeDonné - "Auguste Perret : La recherche de la vérité", Architectes, 1974.

(2) André Le Donné - "Notre Dame du Raincy", nefs et clocher. Editions du Cerf, Paris, 1947.

(3) André LeDonné, op. cit... pages 4, 6, 8.

(4) Ibid. p. 15

(5) Cf. "L'architecte André LeDonné", dans Art d'Eglise, n° 129.

(6) Ibid.

(7) Lettre que nous a adressée Antoinette LeDonné le 8 mars 1984.

(8) José Imbert cité par Pierre Vago - "Architecture Religieuse" dans l'Architecture d'Aujourd'hui, n° 6, Paris, Juillet 1934.

(9) Pierre Vago "Architecture religieuse", op. cit...

(10) Cf. "Eglise d'aujourd'hui" dans Recherche et Architecture n° 37, Paris, 1979.

ERNO GOLDFINGER et les rigueurs du classicisme

Les projets d'étudiant d'Ernö Goldfinger figurent parmi les meilleurs échantillons du classicisme structurel : Son réservoir, son champ de tir, son laboratoire expérimental, sont de véritables modèles du genre.

C'est en 1925, après quatre années d'études à l'atelier Jaussely, que Goldfinger décide de rejoindre le noyau des premiers étudiants de l'Atelier Perret. A cette période il fréquente déjà le milieu des peintres d'avant-garde de Montparnasse et il apportera à ses condisciples une réelle ouverture sur l'art contemporains. Parallèlement à ses études Goldfinger dessine des meubles en métal, en bois, en cuir, en verre, en bakélite... Il aménage des appartements parisiens, des boutiques, des galeries. Son esthétique dépouillée s'inscrit dans le complexe des influences fonctionnalistes internationales. Ayant regagné, dès 1926, l'atelier plus conventionnel de Defrasse, Goldfinger obtient son diplôme en 1931. Il présente à cette occasion un projet de club d'aviation, tout aussi structuriste que ses projets conçus quelques années plus tôt à l'Atelier du Palais de Bois. Goldfinger prend part aux différentes manifestations des C.I.A.M. et participe en 1933 à la fameuse croisière du Patris II en direction d'Athènes. En 1934 il s'installe à Londres où il mènera une longue carrière, développant une ligne architecturale personnelle, empreinte d'un certain classicisme austère et volontaire...

Une exigence de "retenue"

"The lesson to be drawn from Perret's teaching is the conscious appreciation of the permanent and fleeting values of architecture, both executed to make it complete the appreciation of what architecture can do and what is beyond its scope. Perret's architecturere contains a certain trait of understatement and restraint which makes its poesy difficult to appreciate in an age when sensationalism is one of the ingredients of architecture..." (1).

Cette appréciation que donne Ernö Goldfinger, en 1956, de la leçon de Perret, nous semble tout à fait révélatrice de la façon particulière dont l'architecte a mené son oeuvre propre. Elle s'arrête en effet sur un aspect fondamental du rationalisme de Perret, assez rarement mis en valeur par les critiques, à savoir sa conception "limitée" du champ de l'architecture, qui accepte d'établir une frontière entre les problèmes qui relèvent

de son domaine et ceux qui échappent à sa visée. Elle insiste aussi, de manière polémique, sur le caractère de retenue de l'architecture de Perret, qui à une époque où l'on sacrifie au sensationnel, rend sa poésie quelque peu difficile à saisir.

L'architecture de Goldfinger n'a jamais cherché à plaire. Elle semble avoir préféré compter sur les ressources "brutes" de la construction et des programmes plutôt que sur des "a priori" spatiaux ou picturaux : "Rigoureuse" et "austère" sont les qualificatifs que l'on rencontre le plus souvent sous la plume de ceux qui ont été amenés à la commenter. Et pourtant, cette architecture, un peu raide au premier abord, n'est nullement insensible aux effets de composition : des oeuvres comme les maisons de la Willow Road ou la Trellick Tower sont là pour nous le rappeler...

Ligne frontière du structurisme

Dans ce même article de 1956, Ernö Goldfinger évoque les différentes interprétations qui ont été faites de la doctrine de Perret.

Il les classe en deux groupes :
"Many students passed through Perret's Atelier, and were inspired by his clear thinking and profound knowledge of his métier; many others - ignoring the spirit of Perret's real teaching- adopted the letter of the formalistic grammar of his later years" (2). Goldfinger condamne ceux qui ont "copié" la réthorique des oeuvres tardives. Il vise en particulier les architectes comme Honegger et Lambert qui ont refusé de dissocier la grammaire structuriste du vocabulaire néoclassique (3). Mais qu'on ne s'y trompe pas, Goldfinger ne rejette pas le classicisme de Perret. Bien au contraire, il en revendique l'héritage pour son propre compte. Son classicisme à lui n'a cependant que peu de rapport avec celui d'Honegger ou de Sardnal. C'est un classicisme minimal, de composition, de stabilité, qui traite le système de lieux de l'architecture classique mais sans aucune allusion linguistique précise. On ne trouvera pas dans son oeuvre la moindre réminiscence stylistique de l'architecture du passé et ses colonnes, lorsqu'elles existent, n'ont ni cannelures, ni chapiteaux. Ceci est vrai pour toute son oeuvre, remarquablement homogène, à l'exception de deux projets contemporains de ses études à l'Ecole des Beaux-Arts :

- Sa proposition pour le concours du Palais de Justice du San Salvador (1927), en collaboration avec André Szivessy et Pierre Forestier.

- et son projet d'hôtel en Algérie (1929), pour Philippeville.

Nous reparlerons de ces deux projets dans notre chapitre sur Paul Nelson, à propos de la notion de "structure ouverte", qui représente pour nous l'exacerbation de la thématique de l'"abri souverain", symbole du classicisme structurel de Perret.

En dehors de ces deux projets de jeunesse, l'oeuvre de Goldfinger se maintient entre les bornes d'un classicisme sévère qui se contente de jouer sur quelques règles de composition élémentaires - symétrie, traitement "en équivalence" du rapport au sol et du rapport au ciel, tramage des façades par la structure... On observe ces différentes caractéristiques dans la plupart des projet de Goldfinger : Daily Worker Building (1946), immeuble d'habitation de Regents Park Road (1954), immeubles de bureaux de Birmingham (1954), de la rue Abermale (1956) et de Picadilly (1957) à Londres, logements à Abbotts Langley (1956), Hille House à Watford (1974), etc...

Dans tout ces projets les corniches traditionnelles sont "relayées" par des bandeaux, des acrotères ou des garde-corps ; les soubassements sont remplacés par des pilotis, ou des vitrines justifiées par la simple différenciation fonctionnelle du rez-de-chaussée par rapport aux étages ; l'unité des façades est obtenue par le quadrillage systématique de la structure, expression de l'émergence du nez de dalles et des refends...

Ainsi, par son discours "minimaliste", Goldfinger finit par dissoudre classicisme et structurisme dans les rigueurs constructives et fonctionnelles de l'architecture moderne : la structure, élément décisif dans l'expression de tous ses projets, devient, par son refus même de parler le langage classique du décor, une sorte de convention passive, systématique, froide, "muette"...

Pour ces différentes raisons, on peut considérer l'oeuvre de Goldfinger comme "limite" de l'espace du classicisme structurel, frontière au delà de laquelle les caractéristiques majeures de cet espace se fondent dans le désert aride de l'architecture internationale.

De Willow Road à Edenham Street

Malgré ce qui vient d'être dit plus haut, l'oeuvre d'Ernö Goldfinger ne sombre pas dans la stérilité. Son apparente sécheresse est en réalité le produit d'une pensée théorique rigoureuse et

d'une recherche plastique "contenue" qui s'exprime par l'acuité même du dessin. C'est cette acuité qui donne aux projets toute leur force, aux confins de la violence.

Trois oeuvres nous semblent caractériser l'apport spécifique de Goldfinger :

- Les maisons de la Willow Road - Londres 1938
- l'ensemble Elephant and Castle pour le Ministère de la Santé- Londres 1959-1963
- L'ensemble d'habitation d'Edenham Street, 1967-1973

Construites dans le quartier résidentiel d'Hampstead, pour trois propriétaires différents, les maisons de la Willow se présentent comme un édifice unique, du gabarit d'une grosse villa. Cet effet d'unité a été obtenu par une habile composition à dominante horizontale qui a permis d'effacer les trois travées juxtaposées. (L'architecte occupe depuis 1938 la travée centrale).

Chacune des maisons, dimensionnée au plus juste, fonctionne selon une hiérarchie des espaces qui reprend la division classique : - soubassement, étage-noble, attique - le rez-de-chaussée contient les entrées et les garages, l'étage noble est réservé aux salons, salles-à-manger et bureaux, "l'attique" abrite les chambres.

Située sur un terrain légèrement en contrebas de la voie, la construction présente trois niveaux côté rue et quatre côté jardin. L'ensemble est très fortement constitué grâce à la symétrie de la composition et à la répartition ingénieuse des pleins et des vides : Les façades reflètent scrupuleusement la hiérarchie intérieure et le système de construction en béton et en briques.
Le soubassement est marqué par quatre colonnes qui rythment les retraits des entrées et les portes des garages, le 1er étage par un ensemble de vitrages qui s'étend quasiment d'un bout à l'autre de la façade. Ces vitrages sont "bloqués" dans un grand cadre en béton peint en blanc, lui même subdivisé en trois parties. A l'avant plan, court une longue baie encadrée elle aussi de béton. Au deuxième étage se détachent sur le fond de brique, une série de sept fenêtres carrées qui confère à l'attique son échelle.

La façade arrière plus simple, mais moins claire, traduit d'une façon différente la distribution intérieure. Ces trois maisons de la Willow Road expriment parfaitement les recherches plastiques d'Ernö Goldfinger dans cette période de l'avant-guerre.

Des maisons "minimum" qui s'élèvent à la dignité classique par la seule rigueur de leur conception équilibrée... On pense ici à l'Atelier Chana Orloff de Perret ou à la villa Braque...

La "dissociation organique"

Dans les constructions d'envergure telles que "l'Alexander Fleming House" à Elephant and Castle dans le sud de Londres, ou l'ensemble de logements d'Edenham Street à l'ouest de la ville, la sérénité classique semble troublée par un autre discours qui trouve son origine dans une tradition architecturale autre que celle de Perret.

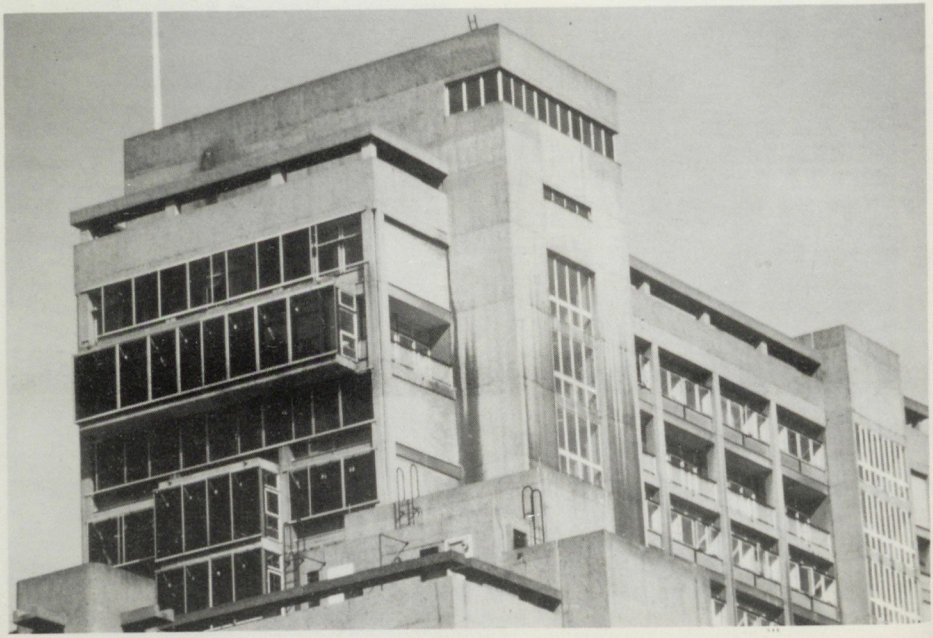
Dans une excellente contribution publiée en 1982 dans le numéro 2 de la revue du R.I.B.A., "Transactions", James Dunnett, un jeune critique anglais, a rapproché à juste titre certaines constructions d'Ernö Goldfinger de plusieurs projets constructivistes russes, qui paraissent tendre vers le même idéal. Reconnaissant le caractère confus du terme constructiviste, Dunnett rappelle que dans le contexte de la Russie des années 1920, ce mot avait un sens, qui semblait recouvrir la fusion d'une conception cubiste de l'espace et d'un certain rationalisme structurel. Ce rationalisme aurait en fin de compte été lui même influencé par Perret, comme le prouve de façon convaincante le rapprochement des Ateliers Esders de 1921 et du projet pour la gare de Kiev des frères Vesnine (1928) ou encore du garage Ponthieu (1907) et du projet lauréat pour le concours du Palais du Travail (Vesnine 1922) etc...(4)

En ce qui concerne plus directement l'oeuvre de Goldfinger, Dunnett souligne les ressemblances entre "l'Alexander Fleming House" (1959) et le bâtiment du Gosprom à Kharkov de Serafimov, Kravets et Felger (1926)...

Même s'il n'y a pas eu d'influence directe entre l'oeuvre des constructivistes et celle d'Ernö Goldfinger, il nous semble possible d'expliquer ces points de contact que décèle James Dunnett. Le constructivisme russe, effectivement fondé sur une conception de l'espace issue de la peinture cubiste a contribué à codifier dans les années 1920 une nouvelle grammaire architecturale fondée sur l'inégalité et la tension dramatique des projets.

Rejoignant sur ce point l'idéal néoplasticiste cette grammaire tend à dramatiser l'espace dans ses trois dimensions. Elle apporte la dynamique aux édifices par la dissociation des parties et leur réarticulation non traditionnelle en une totalité rééquilibrée. Les meilleurs exemples de ce travail de décomposition-

pl. 43 E. Goldfinger - Trellick Tower - Edenham Street - Londres 1967



recomposition nous sont offerts par Golossov dans son célèbre club Zowiev et dans son projet pour l'électrobank à Moscou (1926). Dans les oeuvres tardives d'Ernö Goldfinger telles que l'Alexander Flemming House, l'ensemble de Rowlet Street et celui d'Edenham, c'est ce travail de dissociation constructiviste qui vient troubler la logique classique du structurisme. On assiste alors au développement d'une volonté expressive qui dynamise les projets, mais sans jamais entrer dans une logique "picturale", car la dissociation des parties se fait, comme toujours chez Goldfinger, de façon rationnelle, classique et fonctionnaliste: Ceci apparaît plus particulièrement dans la Trellick Tower qui peut être considérée comme l'aboutissement des recherches de l'architecte. Cette tour, de près de 100 mètres de haut, est la pièce maîtresse de l'ensemble de logements d'Edenham Street. Elle présente une "dissociation" typique du travail de Goldfinger, que l'on pourrait qualifier ici d'organique, car elle s'applique essentiellement aux fonctions de l'édifice et en particulier aux circulations : Les circulations verticales (escaliers et ascenseurs) sont regroupées dans une tour élilée, détachée du corps principal de la construction qui contient les logements, et reliée à lui tous les trois niveaux par une série de couloirs, oblongs, traités esthétiquement comme des wagons de métro. La tour des ascenseurs, dont la verticalité est soulignée par d'étroits percements en hauteur, est marquée latéralement vers son sommet par la cage de verre de la chaufferie, qui la dissymétrise pour ponctuer vers le haut l'ensemble de la composition. Elle est équilibrée, à l'extrémité opposée du corps des logements, par une saillie verticale qui stabilise la construction en lui créant une limite latérale.

La chaufferie est surmontée des quatre tuyaux d'orgue des cheminées. L'ensemble est dynamique mais très fortement structuré et le sentiment qui domine lorsqu'on découvre l'édifice est plutôt celui de la puissance que celui du mouvement. Malgré sa syntaxe constructiviste, le propos esthétique reste, assez curieusement, de type classique. C'est un propos de clarification ; mais alors que dans le système de lieux de l'architecture classique réévaluée par les rationalistes, la clarification vise à démontrer la bonne articulation des éléments du système constructif, elle vise, ici, comme dans les autres projets tardifs de Goldfinger, à expliciter le système fonctionnel organique du bâtiment.

Un détail particulièrement significatif de cette problématique apparaît dans le traitement de l'intersection entre la tour des circulations verticales et les "wagons-couloirs" des circulations

pl. 44 Haut : P. Forestier - Grand Magasin de Clairvivre - 1930/1932
Bas : E. Goldfinger - Bâtiment du Ministère de la Santé - Londres 1959

horizontales. Cette intersection est explicitée légèrement au-delà de la paroi interne de la tour.

Parallèlement à ce discours de clarification organique, le rationalisme constructif continue d'oeuvrer dans ce projet de la même manière que dans les autres projets de Goldfinger : Dalles et refends quadrillent la façade avant, créant cette fois des alvéoles, supports d'un travail en profondeur. A l'arrière les "wagons-couloirs" sont portés par des corbeaux en saillie de l'ossature...

Deux perspectives analytiques expriment énergiquement les intentions architecturales de Goldfinger... Elles condensent en deux panneaux tout l'apport doctrinal de l'architecte...

L'ensemble d'Elephant and Castle, antérieur à la Trellick Tower, développe une thématique similaire sur un vaste programme de bureaux pour le Ministère de la Santé Britannique. Plusieurs édifices massifs, aux proportions variées, s'opposent dramatiquement dans une composition tendue. Ils sont reliés entre eux par des passerelles vitrées qui forment des pans de verre aériens sur une hauteur de huit étages...

C'est finalement dans cette série de projets tardifs que Goldfinger a donné le meilleur de lui même, intégrant de nouveaux schèmes esthétiques à son bagage compositionnel, mais restant en fin de compte fidèle à quelques principes clés, fixés trés tôt, lors de ses études à l'Atelier Perret.(5)

NOTES

(1) Ernö Goldfinger "Auguste Perret 1874-1954", article publié dans Architects Year Book n° 7, année 1952.

(2) Ernö Goldfinger "Auguste Perret - 1874-1954", op. cit.

(3) Ernö Goldfinger - Interview publié en annexes (tome 2).
Nous avons eu l'occasion, lors de différentes conversations avec Ernö Goldfinger, de débattre de cette question de l'héritage architectural de Perret et des différentes attitudes possibles face à cette doctrine. Goldfinger n'approuve pas Peter Collins lorsqu'il voit en Honegger l'un des meilleurs successeurs de Perret.

(4) James Dunnett - article publié dans le n° 2 de la revue du R.I.B.A. Transactions, 1982.
Voir aussi les autres articles de Dunnett concernant E. Goldfinger: "The Architect as Constructor" Architectural Review, avril 1983 et "Ernö Goldfinger in England" dans le catalogue de l'exposition "Ernö Goldfinger", Works 1, Architectural Association, Londres, 1983.

(5) Pour l'étude de l'oeuvre de Ernö Goldfinger on peut se référer au catalogue, déjà cité, de l'exposition rétrospective qui lui a été consacrée en 1983 à l'Architectural Association à Londres. Ce catalogue élaboré par James Dunnett comporte, entre autres, une iconographie minutieuse et plusieurs essais d'Ernö Goldfinger écrits en Angleterre dans les années 1940.
Voir aussi les nombreux articles consacrés à Ernö Goldfinger, notamment Gavin Stamp : "Conversation with Ernö Goldfinger", Thirties Society Journal n° 2, 1982. Gavin Stamp "Goldfinger : the original", Spectator, 11 juin 1983. J.M. Richards "Pleasure offered to the eye" (sur l'exposition Goldfinger à l'A.A. 2, 25 juin 1983) A.A. files 5. "Deux Ecoles pour le london Country Council" dans Technique et Architecture, n° 7-8 (1952).

Jacques TOURNANT : la tour de l'hôtel de ville du Havre

Pour qui étudie l'espace du classicisme structurel, le projet de la Tour de l'Hôtel de Ville du Havre constitue un cas d'espèce tout à fait remarquable : ce projet, souvent prêté à Auguste Perret lui-même, est en réalité de Jacques Tournant. Le jeu d'esquisses et de photographies de maquettes que l'architecte a conservé dans ses archives est à ce point de vue particulièrement éloquent. Il retrace la gestation quelque peu difficile de cette tour, depuis la petite esquisse d'élévation de Perret, jusqu'à la version définitive effectivement réalisée par Jacques Tournant.

Il n'est pas dans nos intentions d'entrer ici dans les problèmes spécifiques de la reconstruction du Havre. Cette reconstruction représente, face à nos hypothèses, un matériau exceptionnel et c'est plusieurs chapitres d'un prochain ouvrage que nous comptons lui consacrer. Il s'agira alors de procèder à une approche globale dans laquelle les questions stylistiques seront mises en rapport avec les conceptions urbaines de Perret. Nous tenterons de situer les contradictions et les limites de ces conceptions. Nous avons choisi, pour le moment, de restreindre notre propos au repérage de différentes attitudes stylistiques face au corps doctrinal du classicisme structurel et, c'est dans ce cadre même, que le projet de la Tour de l'Hôtel de Ville du Havre nous semble intéressant à traiter dès maintenant : ce projet plaçait, en effet, Jacques Tournant dans une situation tout à fait spécifique et difficile, du reste, à assumer : Il s'agissait de compléter un projet de Perret, très marqué sur le plan architectural, et de le faire sans se renier, c'est-à-dire sans avoir recours "obligatoirement" aux modèles antérieurement établis dans l'oeuvre du "Vieux Maître". La solution adoptée par Jacques Tournant nous semble aujourd'hui harmonieuse et la dualité qu'elle introduit subtilement pourrait nous faire oublier la difficulté et les contradictions du processus créatif qui y a conduit. Elucider ce processus et la problématique de conception qui le sous-tend peut aider à mieux comprendre la solution elle même, si évidente en apparence...

Reconstruire l'Hôtel de Ville

C'est en tant que spécialiste des questions d'urbanisme et de remembrement que Jacques Tournant a été appelé à intervenir au Havre. Ancien élève de l'Atelier Perret à l'Ecole Spéciale

d'Architecture où il s'était distingué par une série d'articles dans le bulletin de l'école et dans la prestigieuse revue "L'Architecture d'Aujourd'hui" que venait de lancer son condisciple et ami Pierre Vago, Jacques Tournant avait suivi parallèlement à ses études d'architecture les cours de l'Institut d'Urbanisme de l'Université de Paris. Diplômé de l'E.S.A. et de cet Institut et bénéficiant donc d'une double compétence d'architecte et d'urbaniste, il s'était orienté après la guerre, au gré des besoins de l'heure, vers les questions relatives au remembrement urbain.

La problématique de l'époque était d'éviter "la mauvaise reconstruction" qui avait suivi la guerre de 1914-1918, ainsi que les "fautes" commises dans le parcellaire des lotissements de l'entre-deux-guerres, en appliquant aux parcelles urbaines les mêmes méthodes de remodelage et de regroupement qui avaient prévalu dans le remembrement rural. On permettrait ainsi un usage plus rationnel du sol. C'est à Beauvais que Jacques Tournant fut confronté pour la première fois aux difficultés du remembrement urbain et c'est en raison de l'expérience acquise lors de cette reconstruction, qu'il fut invité au Havre, comme adjoint de Perret pour les questions d'urbanisme et de plans masse. C'est donc essentiellement en urbaniste que Tournant intervint au Havre, et son rôle dans la reconstruction apparaît sous cet angle assez fondamental. Mais il intervint aussi en architecte, sur plusieurs ilôts de logements et sur certains édifices particuliers comme la Bibliothèque Municipale (en collaboration avec J. Lamy) et sur cet hôtel de ville qui nous intéresse ici. De ce bâtiment, dont le corps principal, horizontal, est d'Auguste Perret, il conçut entièrement la tour, élément qui semble avoir soulevé les plus vives controverses dans la presse locale de l'époque. La reconstruction de l'hôtel de ville lui même s'est d'ailleurs immédiatement placée sous le signe du débat contradictoire. L'ancien hôtel de ville, détruit par les bombardements alliés de 1944, était un édifice du XIXème siècle, construit en style Louis XIII par les architectes Brunet-Debaines et Lemaître. On le surnommait, pour d'évidentes raisons de ressemblance, le "Petit Louvre" et les Havrais y étaient très attachés. Certains proposèrent même en 1945 de le reconstruire à l'identique. Tel ne fût pourtant pas le parti retenu. Lorsqu'en 1948 on entrevit la possibilité de reconstruire un nouvel édifice, grâce à certains crédits spéciaux accordés à la ville par le M.R.U. (1), un premier débat s'engagea quant à l'implantation exacte du nouvel hôtel de ville. L'enjeu de ce débat concernait la "survie" du jardin de François 1er, situé à proximité. Ce jardin, miraculeusement épargné par les bombardements allait subir les assauts

non moins dévastateurs de l'urbanisme "tentaculaire" de "blocs, de cubes et de béton" du "Maître Auguste Perret".

Un article vengeur, publié dans le "Havre libre" du 24 avril 1948, annonce les dommages futurs sur un ton à la fois lyrique et larmoyant : "le jardin de l'hôtel de ville réduit au tiers de sa surface et l'implantation de la mairie future reculée au delà de l'ex-rue J. Ancel, ainsi en a décidé le Maître Auguste Perret".

"Nous ne reverrons plus jamais, c'est bien certain, le jardin de François 1er tel qu'il était en 1939, ni dans ses dimensions, ni dans son aspect, ni dans sa flore" "on ne verra plus François 1er sur son socle, au milieu de la pelouse, et les petits enfants ne joueront plus à cache cache autour des verts gazons... Blocs, cubes, lignes, c'est l'urbanisme tentaculaire..." "Et ce ne sera plus un jardin, mais une sorte d'esplanade comprenant deux "carrés" de verdure de trente cinq mètres de côté, séparés par une allée centrale dans l'axe de la rue de Paris. Pourquoi cette modification de dernière heure ? ... Parce que le maître Auguste Perret a décidé que l'immeuble serait bâti non sur l'emplacement de la rue J. Ancel disparue, mais exactement au niveau de la nouvelle rue Thiers prolongeant la rue Anatole France. Joyeuse synthèse. Dès lors la perspective se trouve modifiée et nécessite l'emploi de la symétrie. L'esplanade nouvelle crée devant l'hôtel de ville commande son exacte réplique en vis à vis. Donc ne vous étonnez bonnes gens, si, dans quelques jours, un grand remue ménage s'opère dans l'antique jardin où il faisait si bon à pareille époque, à regarder sous les pommiers du Japon, neigeant leur pétale, la familière horloge au cadran rouge... Et consolez vous si vous le pouvez en pensant que, comme au Palais de Chaillot, vous marcherez sur des dalles irisées" (2).

Un mois et demi plus tard, le journal "Paris Normandie" proclame à la vue du projet "en cours d'élaboration", que les craintes qui s'étaient manifestées n'étaient pas fondées. Dans son édition du 2 juin 1948, il prophétise sous un titre claironnant que la future place sera "l'une des plus belles réalisées en Europe depuis un siècle".

"Le Havre, qui lentement resurgit des terres brûlées de son malheur... a entrepris de composer le bel ensemble architectural qui, demain, constituera l'un des plus beaux décors créés par l'homme..." "Hormis le jardin public, déclare B. Esdras-Gosse,

il ne reste rien de ce qui fut la place de l'hôtel de ville... Tout est à refaire, suivant des conceptions nouvelles, d'autant plus que d'importantes modifications à la voirie et l'édification d'immeubles d'un caractère fort différent de celui des immeubles détruits amènent logiquement non pas à reconstituer la place disparue telle qu'elle était en 1939, mais à en créer une nouvelle" (3).

Ce point de vue optimiste gagne progressivement du terrain puisque deux mois plus tard le "Havre Eclair" emboîte le pas de "Paris Normandie". Dans un article du 17 août 1948, O. Lemonier vante les mérites du projet en comparant la future place à celle de la Concorde à Paris dont les dimensions sont à peine supérieures : "Le Havre aura la plus belle place d'Europe construite au XXème siècle" déclare le titre de son article, et les deux jardins seront en "parfaite harmonie" avec elle : "tous les arbres du jardin actuel seront conservés, soit 34 arbres et arbustes" "et les enfants, direz-vous, auront-ils des espaces pour jouer? Certainement, des places de sable sont prévues pour eux, ils pourront jouer tout à leur aise pendant que leurs mères trouveront une vingtaine de bancs pour s'asseoir et tricoter... Naturellement des parterres de fleurs borderont les pelouses... Fleurs, arbres, pelouses, terrains de jeux, espaces ombragés... le futur jardin du Havre sera certainement un des plus agréables de France sur la plus importante place moderne" (4). Ainsi, dès 1948, l'idée d'une place monumentale semble tout à fait acquise dans la presse locale. Elle y rencontre même un échos enthousiaste. C'est sur le projet de l'hôtel de ville lui même et en particulier sur sa tour que se focaliseront ensuite les controverses.

Un débat orageux

L'année 1949 titre le "Havre Libre" ouvre l'ère de la reconstruction du Havre : "Au cours des quatre longues années qui suivirent, l'armistice du 8 mai 1945, la reconstruction de notre ville resta à l'état de projet, dont on n'entrevoyait la réalisation que dans un vague et lointain avenir". L'article évoque la situation pénible des sinistrés entassés dans des logements exigüs et insalubres... Cette fois la construction effective va enfin démarrer "une quinzaine d'ilôts, l'hôtel de ville, la cité commerciale, le lycée de jeunes filles vont être entrepris au cours des prochains mois" (5). Consacrant quelques lignes à l'hôtel de ville, Pierre Lion, l'auteur de l'article, laisse apparaître quelques réserves : "L'étude du projet du Maître Perret se poursuit actuellement activement. Bien que maints détails ne soient

pas encore définitivement arrêtés on peut déjà prévoir qu'il s'agira d'un important building rectangulaire, assez allongé... Le projet primitif... comporte une tour beffroi qui s'élèverait sur la partie ouest du monument. Sera-t-elle conservée lors de la réalisation matérielle... l'avenir seul nous l'apprendra..." (6).

C'est sur la nécessité d'une tour et sur la monotonie du corps horizontal que vont se développer les critiques du projet du début des années 1950. Le débat atteindra son paroxysme, au conseil municipal, dans la presse et dans l'opinion, en mars 1950, lorsque sera publié l'avant projet de l'hôtel de ville. Dans son numéro du 1er mars, "Paris Normandie" annonce, sans vraiment prendre parti, que cet avant projet a reçu l'avis favorable de la Commission d'Urbanisme et de Reconstruction et qu'il sera soumis prochainement au conseil municipal : "légèrement différent du projet primitif,... il permet d'éviter la monotonie d'une façade rectiligne de cent cinquante mètres de long. La nouvelle façade articulée, avec décrochements, comporte trois lignes de façades. Une, centrale, réalisée en un matériau plus riche que les autres, correspondra aux pièces d'apparat. Une, un peu en retrait, de part et d'autre de la façade centrale, correspondra aux bureaux, ainsi qu'une troisième à l'extrémité gauche où s'élèvera la grande tour également destinée aux bureaux" (7). Pensant qu'il n'est pas envisageable de réaliser rapidement la partie monumentale, pour des raisons de coût, l'auteur préconise de construire, en premier lieu la partie utilitaire, c'est à dire la tour, afin de dégager l'hôpital Louis Pasteur qui abrite alors les services municipaux. Dans un article postérieur, (du 3 mars 1950) le même auteur, B. Esdras Gosse argumente, cette fois de façon plus vive, sa sympathie pour le projet : Il retrace l'histoire des trois hôtels de ville du Havre depuis la fondation de la cité sous François 1er jusqu'au quatrième édifice, celui projeté par Auguste Perret. Que sera cet édifice ?

"Déjà l'on en est au deuxième avant projet. Le premier... comportait une longue façade de 150 mètres de long flanquée d'une tour. A l'époque il fut l'objet de propos amusés de gens qui ne voyaient pas qu'il fallait considérer cette conception du maître architecte Auguste Perret comme faisant partie d'un tout, c'est à dire de l'ensemble architectural que constituera la future place de l'hôtel de ville. Aujourd'hui, tout en admettant la valeur de cet argument, et par conséquent en situant plus exactement le problème, on en est venu à une modification de l'avant

projet initial qui aboutit à substituer à la ligne unique de la façade, trois lignes de façades sur différents plans... Tel qu'il est présenté cet avant projet devrait cette fois rencontrer l'adhésion de tous..." (8).

Le "Havre Libre" du 6 mars laisse présager que cette adhésion unanime n'ira pas sans difficulté : il présente l'avant-projet comme "le triomphe du style Perret" en insistant sur le caractère "trop moderne" de son Beffroi (9). Trois semaines plus tard, dans le même journal, Pierre Lion nuance son propos en recadrant les critiques des Havrais à l'encontre du "style Perret". "Si beaucoup de Havrais, regrettant leur ancien hôtel de ville Renaissance, qui, il faut le reconnaître, ne manquait pas d'allure, considèrent avec méfiance un projet en "style 1950", il faut bien leur faire observer qu'à chaque siècle correspond un style et que l'on ne peut éternellement recopier ce que nos devanciers ont reconstruit. Ce qui, aujourd'hui, peut ainsi leur paraître "d'avant garde" (et qui est, en réalité des plus classique) ne se heurtera plus dans quelques décades à la foule de préjugés et d'idées préconçues qui ont cours aujourd'hui". L'emploi du béton qui tend à détrôner la pierre, sera de plus en plus fréquent, et ceci, précise P. Lion, grâce à Perret qui a su le premier en faire "un matériau noble". Quant à la tour, ce n'est pas une simple "ornementation destinée à évoquer les beffrois des maisons communales flamandes du moyen-âge", mais une adjonction purement utilitaire offrant une disposition fonctionnelle pour les bureaux : "... pour économiser les pas du personnel, il était préférable de disposer les bureaux en hauteur", les employés n'ayant plus ainsi "à parcourir des centaines de mètres dans les couloirs pour se rendre d'un bureau à un autre". (10)

Le "Havre" du même jour (25 Mars 1950) décrivant le projet avec ses 160 mètres de long et sa tour de 14 étages reconnaît que "devant ces caractéristiques, bon nombre de personnes marquent de la réserve. Au regret de l'ancien monument se mêle la crainte de voir réaliser au coeur de la cité une oeuvre de béton à la silhouette new yorkaise...". Mais le journal se fait l'écho de l'argumentation des architectes et en particulier de Jacques Tournant qui rappelle que la copie des styles du passé est une habitude prise au XIXème siècle et qu'au XXème siècle convient l'architecture voulue par l'utilisation d'un matériau nouveau, le béton armé. En ce qui concerne la tour, sa nécessité n'est pas seulement fonctionnelle, elle est aussi esthétique: "il faut à côté de la grande masse horizontale constituée par le corps du monument, une masse verticale" (11).

C'est sans doute "Paris Normandie" qui prend le plus clairement position en faveur du projet : "Mais pourquoi, dira-t-on, construire une tour ? A proprement parler, il ne s'agit pas d'une tour, pas plus que d'un beffroi ou d'un building, car ces appellations correspondent à quelque chose qui n'est pas strictement utilitaire. Faute de terme correspondant exactement, force est donc d'employer le mot tour. L'idée de départ, s'agissant d' un édifice destiné à renfermer des bureaux, est qu'il est plus facile de monter trois mètres en ascenseur que de parcourir cinquante ou cent mètres à pied le long des couloirs, ce qui correspond à la fois à une fatigue supplémentaire et à une perte de temps considérable. D'où l'idée verticale du travail correspondant à l'idée horizontale pour la représentation , c'est à dire les pièces d'apparat".

"Toutefois ce n'est pas là l'idée unique qui présidera à la conception de la tour. Une autre, architecturale celle là, et qui fort heureusement s'harmonise avec la première, l'imposait à une horizontale de cent soixante mètres. Il fallait, à côté, une verticale d'autant plus que le futur hôtel de ville constituera un élément important dans l'aménagement de la place, le tout devant s'équilibrer en volumes..." (12).

Toutes ces réflexions qui animent la presse locale et l'opinion interviennent à la veille du conseil municipal qui doit donner son avis sur le projet de Perret : "A eux maintenant d'en décider. Mais notre sentiment à nous, ajoute B. Esdras-Grosse, est que cet avant projet n'est pas discutable parce qu'il constitue d'abord une oeuvre valable, une oeuvre marquante... et qu'ensuite il correspond à nos possibilités et à nos besoins".

Le 27 mars 1950 a donc lieu la séance du conseil municipal qui doit trancher sur l'avant projet de l'hôtel de ville : six avant projets ont déjà été présentés lors de séances antérieures.. Malheureusement, cette fois encore, au grand dépit de la presse, aucune décision pour ou contre ne sera prise : "Un humoriste a prétendu que c'est devant un tableau que l'on enregistre la plus grande somme d'âneries. Ce n'est plus vrai aujourd'hui que tout un chacun entend avoir des compétences particulières lorsqu'un débat s'ouvre sur une question où il s'agit d'architecture. Madame Marguerite Binot (S.F.I.O.), la première, lut une longue diatribe contre le projet du Maître Auguste Perret. Forte critique contre ce qu'elle considère comme une atteinte au goût français. Mais le principal grief de Madame Marguerite Binot réside dans le coût des fondations qu'elle estime devoir être

très élevé. Enthousiaste, M. Marcel Léger (R.P.F.), adjoint chargé du service d'architecture, s'associe à ce point de vue et s'élève nettement contre l'avant projet du Maître Auguste Perret qui choque sa "conception de l'art" acquise depuis qu'il est en fonction, et son goût éprouvé dont il a donné des preuves évidentes en faisant édifier sur des places publiques de petits sujets de fonte bronzée malheureusement échappés à la destruction des bassins du jardin de l'hôtel de ville. Et il préconise l'ouverture d'un référendum parmi la population. M. Capron (Com.) voudrait, lui, un concours permettant de mettre plusieurs architectes en compétition. M. Pierre Courant devant l'indécision du conseil déclare alors que l'on se trouve en présence d'un fait : la construction de la moitié de la place de l'hôtel de ville en style Perret sans que l'administration municipale, pas plus que le conseil n'aient été consultés..." (13). Dans la confusion générale et devant l'impossibilité de conclure, le projet est une fois encore renvoyé pour un nouvel examen devant la commission de la reconstruction et de l'urbanisme...

Certains journaux comme le "Havre-libre" et le "Havre-éclair" détaillent davantage le contenu du réquisitoire des plus farouches adversaires du "style Perret" : on reproche à l'architecte, "sa manie des tours d'aspect industriel", et la laideur de son architecture déjà visible aux "I.S.A.I." : Si des erreurs ont été commises pour ces bâtiments, il ne faut plus qu'elles se reproduisent... "Laissons les grattes-ciel aux Américains et bâtissons quelque chose d'un goût plus sûr, qui soit économique et s'accorde au climat de la ville". (14) La polémique, déjà ancienne parmi les élus va gagner la population qui s'interroge à son tour : "Haut ou bas ? En pierre ou en béton ? Voici qui n'a pas fini de faire parler d'abondance" (15) constate Esdras-Gosse qui s'étonne qu'à une époque où l'on place la moindre réalisation sous le signe de la technique on ignore si volontiers l'avis des techniciens, lorsqu'on ne le refute pas tout simplement, sur la base de compétences purement imaginaires...

Jacques Tournant, après analyse de la situation catastrophique résultant du conseil municipal du 27 mars, saura pourtant par une stratégie habile, convaincre la majorité des conseillers du bien fondé du projet. Devant l'hostilité croissante de Pierre Courant, député maire du Havre, et face au quasi abandon d'Auguste Perret, qui ne croyait plus lui même à la possibilité de faire admettre la tour, il entreprit de persuader, l'un après l'autre, les groupes politiques en présence. Après avoir pris contact personnellement avec plusieurs conseillers municipaux

pour connaître leur opinion quant à l'opportunité ou non de la tour, il expliqua aux membres de la commission d'urbanisme la nécessité de dresser dans le centre de la ville plusieurs verticales pour rompre la monotonie résultant de la topographie "plate" à cet endroit. Mais il reconnut dans le même temps que le style de l'élévation de la tour tel qu'il avait été défini dans les différents avant projets ne le satisfaisait pas lui même. "C'est une physionomie nouvelle qu'il faut rechercher pour l'exécution du projet" "en adoptant cette idée, M. Tournant, souligne le "Havre-éclair", va ainsi vers une solution de conciliation. Peut être certains conseillers vont-ils pour leur part, modifier leur point de vue" (16).

Cette concession de l'architecte permit au journal de titrer non sans quelque ironie face à la lenteur des débats : "Les discussions autour de l'hôtel de ville ont déjà abouti à un résultat: la tour ne sera pas réalisée dans le stype proposé !".

C'est cette ouverture esquissée par Jacques Tournant, invitant à dissocier le principe de la tour, de la physionomie de celle-ci dans l'avant-projet, qui permit de débloquer la situation : Le 24 avril devait avoir lieu la réunion décisive de la commission d'urbanisme : on allait enfin trancher par un vote : "j'avais très bien préparé mon affaire" nous avoue aujourd'hui Jacques Tournant, qui avait tout mis en oeuvre pour se faire bien comprendre des conseillers : - montages photographiques, maquettes, etc...

"A la fin de mon exposé, le maire s'adresse à la commission élargie - Vous avez entendu les arguments de M. Tournant, et je pense que vous ne voulez pas de cette tour ! - Tollé général dans la salle, la tour était adoptée" (17).

Plus exactement, ainsi que le précisent les différents compte-rendus de cette mémorable séance, c'est le principe de la tour qui a été retenu par la quasi totalité des conseillers (unanimité moins deux voix) et non son architecture. C'est donc la stratégie esquissée à la réunion élargie de la commission d'urbanisme du 1er avril qui a fini par triompher : "Nos édiles approuvent l'avant projet de reconstruction de l'hôtel de ville en retenant le principe d'une tour, qui toutefois devra être d'une architecture différente de celle projetée" (18).

On se donne d'ailleurs un délai supplémentaire pour la conception de cette tour, en admettant la construction prioritaire du corps horizontal, (où seront logés provisoirement les différents services municipaux) : La place prenant forme, on pourra juger alors des propositions et de l'esthétique de la tour en rapport avec l'ensemble architectural complet. Aucune décision concernant l'architecture de cette tour ne pourra être prise sans approbation du conseil municipal... Fixé dans ses grandes lignes, le problème de la tour était loin d'être réglé et l'épopée architecturale, au délà du débat public ne faisait que commencer.

Une gestation difficile

Nous connaissons le premier dessin d'Auguste Perret pour l'hôtel de ville du Havre : quelques traits au dos d'une carte de visite que Jacques Tournant a conservée dans ses archives. Ce petit dessin, de quelques centimètres carrés contient, en germe, tout le projet de l'hôtel de ville et aussi tous les problèmes jaillis au cours de l'année 1950. Sur un soubassement, représenté par un trait parallèle à celui figurant le sol, s'élève la colonnade du corps horizontal, flanqué de deux ailes, plus basses en retrait. A gauche s'élève la tour dissymétrisée parun lanterneau. Ce dessin date de décembre 1949. Il inspirera tous les projets ultérieurs conçus à l'agence A. et G. Perret sous la direction de Georges Brochard :

La première de ces études présente une longue barre de cinq niveaux, découpée horizontalement selon la stratification classique (soubassement, étage noble, attique) et marquée en son centre par un escalier encadré de deux groupes sculptés. Les treize travées centrales traitées en colonnade sont limitées de part et d'autre par deux pseudo-corps latéraux suggérés par l'emploi de pilastres et par la partition des baies de l'étage noble. L'attique, qui file d'un bout à l'autre, est orné de statues. La tour, d'une composition assez ambigüe semble hésiter entre la verticalité et l'horizontalité. La subdivision verticale des travées de l'ossature est contrariée par les "chaînages" horizontaux qui règnent tous les trois étages. Cette tour se termine par une sorte d'attique prolongée à un angle par un lanterneau qui apparaît comme une excroissance de la structure...

- La seconde étude, qui sera montrée au début de l'année 1950 à l'exposition de la reconstruction du Havre n'est qu'une variante de la première. Elle affirme l'entrée par un avant corps central à trois travées, qui reprend avec ses métopes sculptés

une thématique assez proche de celle de la façade du théâtre des Champs Elysées. Les statues de l'attique ont disparu, ainsi que toutes les subdivisions verticales des travées de l'ossature. Cette modification a pour effet d'augmenter le caractère confus de la composition de la tour en renforçant son découpage horizontal qui semble alors très maladroit.

- La proposition suivante est celle qui sera présentée successivement aux réunions du conseil municipal des 27 février et 27 mars 1950. La tour n'a pas été chargée, mais le corps horizontal a subi d'importantes transformation. L'attique et l'avant corps central ont été supprimés. Les corps latéraux ont été rabaissés d'un étage, ce qui donne à la colonnade centrale une allure plus élégante. Il est à noter que cette partie central sera finalement réalisée telle quelle.

Devant l'opposition rencontrée à la réunion du 27 mars 1950, Auguste Perret, las de combattre, avait demandé à Brochard d'envisager une solution sans tour : "Nous ferons tout de même de l'architecture" dit-il à Jacques Tournant. Le programme de l'hôtel de ville ayant été réduit pour des raisons financières, le projet précédent avait pu alléger la "barre" en supprimant l'attique et rabaissant les corps latéraux. La solution sans tour était alors évidente : il suffisait de rétablir l'attique et de rehausser les corps latéraux et de "couper" la tour à la hauteur du bâtiment horizontal, c'est-à-dire à cinq niveaux. Le projet sans tour est en réalité un mélange de deux premières études ... Jacques Tournant ne pouvant se résigner à cet abandon de Perret, décide de na pas montrer ce projet aux élus... Il risquait de faire l'unanimité sans résoudre le moindre problème. Gardant encore espoir dans la possibilité d'imposer la tour, Jacques Tournant engagea la stratégie plus offensive dont nous avons déjà parlé. Les évènements lui donnèrent raison. Il fut d'autant plus avisé de ne pas montrer ce projet qu'un conseiller du nom de Monguillon, proposa à la réunion décisive du 26 avril de rehausser le corps central pour supprimer la tour... Si les autres conseillers avaient vu le projet, ils auraient à coup sûr suivi Monguillon !

Une fois adopté le principe de la tour, l'effort de conception va essentiellement porter sur la mise au point définitive de cet élément : la tour proposée par l'agence Perret, presqu'inchangée depuis la première étude, avait des proportions qui n'étaient pas satisfaisantes pour contrebalancer la longue barre. Elle était trop courte et sa verticalité contrariée par le système de recoupage horizontal ne faisait qu'ajouter au problème. Elle était, de surcroît, avec son soubassement, son attique et son "clocher-pinacle" désaxé, d'une lecture extrêmement confuse.

Seule son articulation à la barre avait été améliorée grâce à l'allégement de celle-ci, au rabaissement des corps latéraux.

Face à ce projet inabouti, le problème architectural essentiel était un problème de clarification ; un problème au demeurant tout à fait analogue à celui si souvent posé et résolu par les architectes de l'Ecole de Chicago : Lorsqu'on compare le Monadnock building de Burnham et Root au premier Leiter-building de William Le Baron Jenney, ou le guaranty building de Sullivan ou Marshall Field de Richardson, on comprend que la clarification maximale est obtenue par référence à la "stratification" classique en trois parties : Les gratte-ciel de l'Ecole de Chicago présentent souvent un socle qui exprime la stabilité, un "tronc" qui correspond aux étages et une corniche pour règler le rapport au ciel. Mieux, plus l'édifice se rapproche du modèle de la colonne avec sa base, son fût cannelé et son chapiteau et plus l'image nous semble claire. C'est ce qu'avait parfaitement compris Sullivan, dont les gratte ciel atteignent au maximum de la lisibilité. Son Wainwright building à Saint-Louis est un modèle du genre... La tour qui apparaît dans les premiers projets pour l'hôtel de ville du Havre est fort éloignée de ce modèle. Elle ne règle aucun problème compositionnel, ni le rapport au sol, ni le rapport au ciel, ni la fermeté de son fût... Il fallait reprendre son étude à zéro. C'est à ce niveau qu'intervint Jacques Tournant.

Le jeu d'esquisses conservé par l'architecte témoigne d'un processus créatif long et contradictoire qui s'est joué entre Georges Brochard à l'agence Perret et lui même, alors installé au Havre.

La première étape de ce processus fut de surèlever la tour de deux étages et de renforcer sa cohérence verticale en supprimant les bandeaux intermédiaires : Les seules horizontales maintenues, celles des troisième et treizième étages ayant des fonctions compositionnelles précises : - marquer le socle et le sommet de l'édifice.

La fragmentation des baies donnait de l'échelle à l'ensemble, tout en accentuant le discours vertical du fût. Quant au "clocheton" terminal, s'il restait désaxé par rapport à la tour, il cessait d'apparaître comme une simple excroissance de la structure pour acquérir son architecture propre : l'horloge servant à la fois d'élément de rupture et de transition...

La seconde étape du processus de clarification de la tour fut précisément de règler le rapport entre le corps de l'édifice et ce fameux lanterneau : Deux hypothèses principales semblent avoir été retenues : l'une consistant à transformer les deux derniers étages de l'immeuble en un socle massif servant de base au couronnement, l'autre visant au contraire à exprimer du haut en bas de la structure, la travée supportant le clocher, en la décalant en saillie suivant un axe diagonal. La première solution avait l'avantage d'infléchir la tour vers son sommet, mais elle réduisait l'édifice à un volume trapu, qui perdait en impact vis à vis de la longue barre qu'il était sensé contre-balancer. L'ensemble, avec ses décrochements horizontaux et verticaux retrouvait une cohérence, mais celle-ci tournait manifestement au pittoresque.

La seconde solution avait le mérite d'affirmer la verticalité de la tour en accusant l'effet de clocher, mais elle risquait simultanément de compromettre la lisibilité de celle-ci par une saillie purement anecdotique.

Différentes variantes de ces solutions ont été explorées. D'une manière générale, ce lanterneau et son rapport à la tour semblent avoir "tourmenté" les architectes : On peut en voir de multiples versions dans le dossier d'archives du projet, versions plus ou moins heureuses, qui nous montrent l'édicule tantôt autonome, comme posé sur l'immeuble, tantôt intégré comme son simple prolongement. Une des solutions les plus intéressantes est peut être celle qui s'accomode de l'ambiguïté du lanterneau et le traite de façon franche dans sa dualité : son socle qui s'élève d'une des travées de la tour est alors clairement distingué de son couronnement polygonal qui rappelle la superstructure de la tour d'orientation de Grenoble.

Mais dans toutes ces recherches, les architectes restaient comme prisonniers des toutes premières esquisses et en particulier de l'avant-projet présenté à l'exposition de la reconstruction du Havre. Cet avant-projet était manifestement mauvais.

Lors d'un récent entretien, Jacques Tournant, retraçant les circonstances particulières de conception de cette tour, nous a confirmé les difficultés qu'il avait eues pour se libérer des premières esquisses sortant de l'agence Perret :

Perret était déjà très âgé et contrôlait moins bien le travail de ses collaborateurs. Je pense que sa dernière belle oeuvre est l'Eglise St Joseph. Mais en ce qui concerne la tour de l'hôtel

de ville, les esquisses qui sortaient de son agence étaient désastreuses. Il voulait faire un campanile et ses dessins ne sortaient pas du pastiche passeiste... Comme beaucoup je me faisais à cette époque une très haute opinion de l'Agence de Perret, mais j'ai compris tout de suite qu'il écrasait ses dessinateurs : ceux-ci possèdaient parfaitement son alphabet, mais ils n'étaient pas créatifs, ils ne savaient pas inventer...

De mon côté j'ai fait un tas d'esquisses, des choses qui me paraissent aujourd'hui invraisemblables. C'est une bonne leçon d'humilité : je me souviens d'un projet auquel j'avais travaillé tout un dimanche. Le lundi je montre mon projet à Perret : "alors vous mettez des pendules sur des cheminées à présent". Et il avait raison ! c'était très mauvais ! je n'arrivais pas à m'en sortir. Ce n'est que lorsque j'ai abandonné les idées du premier dessin de Perret, auquel je cherchais à rester fidèle à tout prix, que j'ai fini par trouver une solution satisfaisante. La tour a ainsi été réalisée sur mes dessins...
J'ai essayé de faire ce qu'aurait fait Perret dans sa meilleure période" (19).

C'est en effet, au moment où il a rompu avec la logique des première études, que Jacques Tournant a pu s'acheminer vers la solution définitive :
Il supprima tout d'abord le lanterneau, ce qui eu pour effet immédiat de simplifier le problème de composition : la tour devenant symétrique, donc plus facile à maîtriser, perdait toute connotation pittoresque ou anecdotique et pouvait s'accorder plus facilement avec le caractère classique du corps horizontal. Les dégradés des corps latéraux, bloqués entre deux éléments rigides, l'un vertical, l'autre horizontal, prenaient un sens plus dramatique.

Dans le même temps, l'architecte décida de rehausser l'immeuble de plusieurs niveaux, lui donnant ainsi des proportions plus élégantes, mieux à même de rivaliser avec le corps horizontal, plus monumental. Il prit le parti, aussi de l'infléchir vers ce corps horizontal en exprimant en saillie la travée centrale de la façade est, destinée à contenir l'escalier de secours.

Toute une série d'esquisses et d'essais en maquettes montrent le cheminement de l'architecte vers le projet effectivement réalisé :
Une fois réglée la question des proportions de la tour et de sa verticalisation maximale, subsistait le problème du couronnement. Celui-ci fut résolu, après plusieurs tentatives d'utilisation

de bandeaux et de corniches, par un traitement spécifique des deux derniers niveaux : Ceux-ci, complètement intégrés au parallélépipède de la tour furent traités avec un large retrait, l'ossature définissant ainsi à son sommet un vide structuré très expressif... Ce couronnement qui abrite un belvédère est en accord avec la vigueur de la tour, qui a trouvé en fin de compte l'expression la plus aboutie de ses principes de base, conservés tout au long du processus : Sa trame carrée et la division modulaire des façades en trois travées... (20).

On ne peut s'empêcher de penser, lorsqu'on examine l'aboutissement de tout ce travail de mise en forme, à certains projets constructivistes russes ou rationalistes italiens (Gardella, Terragni) ou encore à l'Engels Hof de Vienne...

Deux versions du structurisme

Le processus de clarification que nous venons de décrire s'est, en fait, étalé sur plusieurs années et la tour ne sera effectivement construite qu'à partir de 1954. Lorsque le journal "Paris Normandie" relate le 15 mai 1952 la présentation du projet "définitif" de reconstruction de l'hôtel de ville, il publie en illustration la 16e version du projet qui comporte encore la tour dissymétrique de 14 étages avec son lanterneau (21). Et le journal "Le Havre" qui publie la même illustration prend soin de préciser que la partie supérieure de la tour est "encore imparfaitement arrêtée". "Seizième projet, commente Claude Dubronel, celà peut faire sourire... Celà surtout montre à quelle somme de difficultés se heurtent ceux qui ont reçu la charge de reconstruire l'un des principaux édifices publics détruits par la guerre en France..." (22).

La construction du corps horizontal commencera effectivement en octobre 1952, sans que soit connue encore la configuration définitive de la tour. Les recherches se poursuivront plus d'une année encore... Le gros oeuvre de l'hôtel de ville, tour comprise, sera achevé en juillet 1956 et la remise de l'ensemble des bâtiments aura lieu le 14 juillet de l'année 1958...

L'édifice réalisé s'étend sur une longueur totale de 143 mètres. Son corps central, de 92 mètres de long par 22 mètres de haut s'articule à l'est avec la salle des fêtes et à l'ouest avec la tour de bureaux. Cette tour de 17 étages culmine à 70 mètres du sol. Elle abrite, aux étages inférieurs, les bureaux du secrétaire général et de son adjoint et aux étages supérieurs les

différents services municipaux, un laboratoire et l'appartement du secrétaire général. Les deux derniers étages sont réservés au belvédère qui offre une vue exceptionnelle sur la baie de la Seine. Un escalier et trois ascenseurs assurent la desserte de l'immeuble. L'escalier de secours se situe à l'extérieur de la travée en saillie fermée par des claustras.

Le corps horizontal présente en façade un soubassement qui supporte au total trente deux colonnes évasées (qui évoquent celles du musée des travaux publics). A l'intérieur on trouve un rez-de-chaussée, le hall d'honneur avec son escalier à double révolution, les différents services accessibles aux publics et, dans l'aile est, la salle des fêtes. Au premier étage on débouche sur une vaste galerie qui commande la salle des mariages, le salon de réception, le petit salon et les bureaux du Maire et des adjoints. Le dernier étage est réservé aux services techniques. La salle de réunion du conseil municipal se situe au sous-sol, niveau qui abrite également les services sociaux, les archives, la chaufferie...

Comme dans la plupart des édifices de Perret, l'ossature en béton armé est laissée brute de décoffrage. Les éléments de remplissage ont été bouchardés. En raison du sous-sol constitué d'alluvions sablo-limoneuses, la construction de l'ensemble s'est faite sur pieux...

Lorsqu'on regarde aujourd'hui cet hôtel de ville du Havre, qui est sans doute l'édifice le plus monumental construit en France sous la reconstruction, on ne peut soupçonner les innombrables difficultés de conception dont il fut l'objet. L'ensemble apparaît harmonieux, savamment calculé et l'on ne peut qu'admirer la subtile articulation de la tour et du corps horizontal par les gradins "en cascade" des corps latéraux. Tout est placé ici sous le signe de la clarification : - l'étage noble semble filer sous la colonnade, posée élégamment sur son soubassement et la tour robuste qui s'évide à son sommet laisse à l'ossature le rôle du couronnement, comme pour montrer que c'est bien elle qui définit l'espace. Il s'établit ainsi entre "l'abri souverain" raffiné et la tour d'une simplicité "définitive" une surprenante dialectique qui n'est au fond que la mise en rapport "silencieuse" des deux pôles opposés du classicisme structurel...

NOTES

(1) "Au Conseil Municipal" article dans "Paris Normandie" du 28.4.48

(2) "Le Jardin de l'Hôtel de ville réduit au tiers de sa surface" Le Havre Libre du 24.4.48.

(3) "La place de l'Hôtel de ville du Havre sera l'une des plus belles réalisées en Europe depuis un siècle" - un enquête de Bernard Esdras-Gosse - Paris Normandie du 2/6/1948

(4) O. Lemonier - "Le Havre aura la plus belle place d'Europe construite au XXème siècle" Le Havre Eclair du 17.7.1948

(5) Pierre Lion "1949 ouvre l'ère de la reconstruction du Havre" Le Havre Libre des 28 et 29 mai 1949

(6) Pierre Lion op. cit.

(7) B. Esdras-Gosse "Au Conseil Municipal : De la reconstruction à la bombe atomique en passant par les tramways et l'escalier roulant" Paris Normandie - 1er mars 1950.

(8) B. Esdras-Gosse "Du caillou au béton : le quatrième Hôtel de ville du Havre" - Paris Normandie 3 mars 1950.

(9) cf. Le "Havre Libre" du 6 mars 1950

(10) Pierre Lion - "Avant que n'intervienne le vote du Conseil Municipal, quelques précisions sur l'avant-projet de reconstruction de l'Hôtel de ville et sur le style Auguste Perret". Le Havre Libre 25 mars 1950.
(11) cf. "L'Avant-projet du Nouvel Hôtel de ville devant l'opinion" Le Havre - 25/26 mars 1950

(12) Bernard Esdras-Gosse - "Lundi le Conseil Municipal aura à donner son avis sur l'avant-projet de reconstruction de l'Hôtel de ville" - Paris Normandie du 25-26 mars 1950

(13) B. Esdras-Gosse - "Au Conseil Municipal : Après un hommage à André Siegfried, nos édiles décident ... de ne rien décider quant au projet de reconstruction de l'Hôtel de ville" - Paris Normandie 29 mars 1950

(14) Pierre Lion "Au Conseil Municipal : l'avant-projet Perret de Reconstruction de l'Hôtel de ville est renvoyé une nouvelle fois en commission" - Le Havre Libre - 29 mars 1950 - voir aussi : Le Havre Eclair du 29 mars 1950

(15) B. Esdras-Gosse "Petits détails, petites précisions sur la reconstruction de l'Hôtel de ville et des I.S.A.I." Paris Normandie 3 avril 1950

(16) "Les discussions autour de l'Hôtel de ville ont déjà abouti à un résultat : la tour ne sera pas réalisée dans le style proposé !" Le Havre Eclair des 1 et 2 avril 1950

(17) Voir notre entretien avec Jacques Tournant Publié en annexe

(18) C'est le titre de l'article de Paris Normandie (26 avril 1950) voir aussi Le Havre et le Havre Libre du 26 avril 1950

(19) Voir en annexe notre entretien avec Jacques Tournant (tome 2).

(20) A l'exception, il est vrai, d'un seul projet, qui, a tenté l'hypothèse d'un plan cruciforme (sans doute pour alléger la tour). Cette hypothèse, qui a donné lieu à la réalisation d'une maquette, ne s'est pas révélée très concluante.

(21) B. Esdras-Gosse "Le projet définitif de reconstruction de l'Hôtel de ville" - Paris Normandie du 15 mai 1952

(22) Claude Dubronel "L'Hôtel de ville du Havre doit sortir de terre cette année" - Le Havre 15 mai 1952. Ceci aussi, l'article de Pierre LIon dans Le Havre Libre du 15 mai 1952 et l'article d'Emile Biette dans Paris Normandie numéro du 10 septembre 1952.

VIII- TENDANCES (II)

(Au-delà du classicisme structurel)

L'ouverture d'un enseignement

Les différentes oeuvres analysées dans la partie précédente relèvent à l'évidence du classicisme structurel; certaines dérivent directement des modèles élaborés par Perret, d'autres affichent leur structurisme, d'autres encore développent à travers le béton moulé un langage classique rénové, à la limite de l'idéal baroque.

Les oeuvres que nous allons aborder maintenant, se présentent dans une situation presqu'inverse : elle n'ont manifestement aucune parenté stylistique avec le classicisme structurel et semblent même, a priori, n'entretenir aucun lien avec la doctrine de Perret. Et pourtant une étude minutieuse des projets met à jour une articulation plus complexe à l'enseignement de Perret. Ainsi la "maison suspendue" de Paul Nelson, architecture métallique, développant une spatialité inconnue des modèles de Perret (cf. la villa Cassandre ou la maison Chana Orloff) prend tout son sens lorsqu'on la met en rapport avec les projets réalisés par l'architecte à l'Atelier Perret.

Les "maisons métalliques" d'Adrien Brelet, André Le Donné et Oscar Nitzchké, comparéees à d'autres tentatives de préfabrications légères, réwèlent une certaine expressivité du matériau à mettre en relation avec les principes de Perret ...

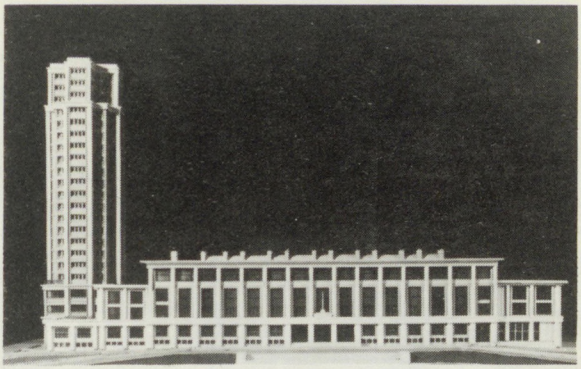
Des oeuvres majeures comme le Palais de la Découverte (Nelson, Nitzchké, Jourdain) ou la Maison de la Publicité (Oscar Nitzchké) témoignent quant à elles d'une vision complètement nouvelle qui cristallise en modèles des aspirations très complexes issues du contexte international des années 1930 :

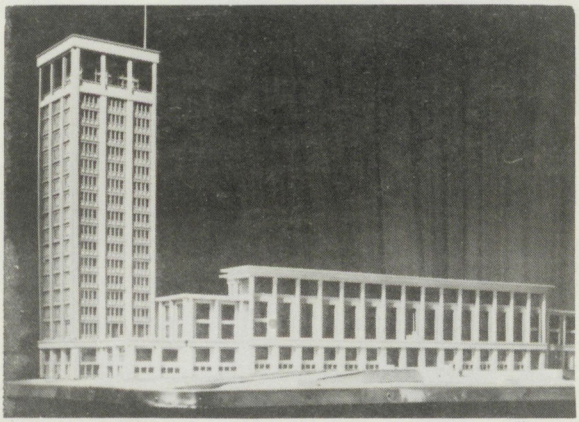
- expressionnisme technologique, fonctionnalisme et flexibilité liés à l'univers changeant de la connaissance pour le Palais de la Découverte

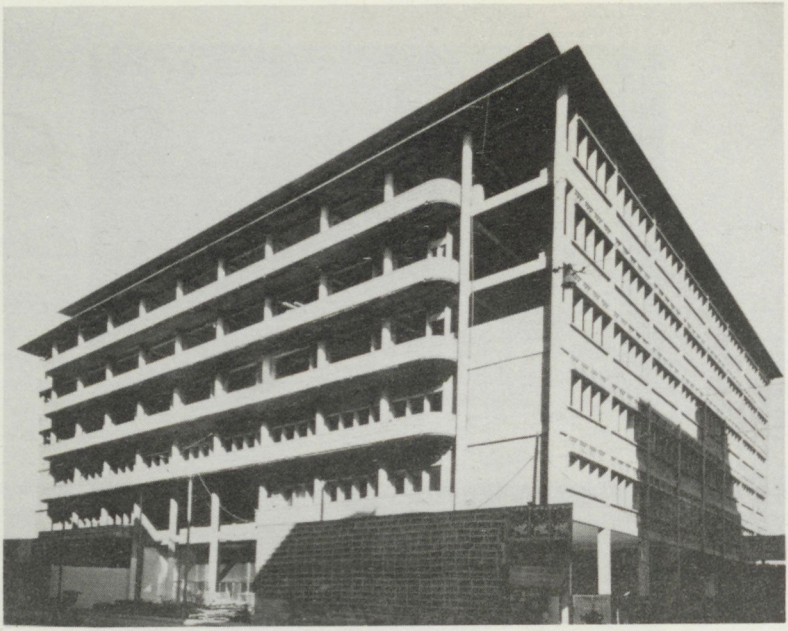
- constructivisme tempéré, sensibilité à l'espace de la métropole et son langage mercantile pour la Maison de la Publicité.

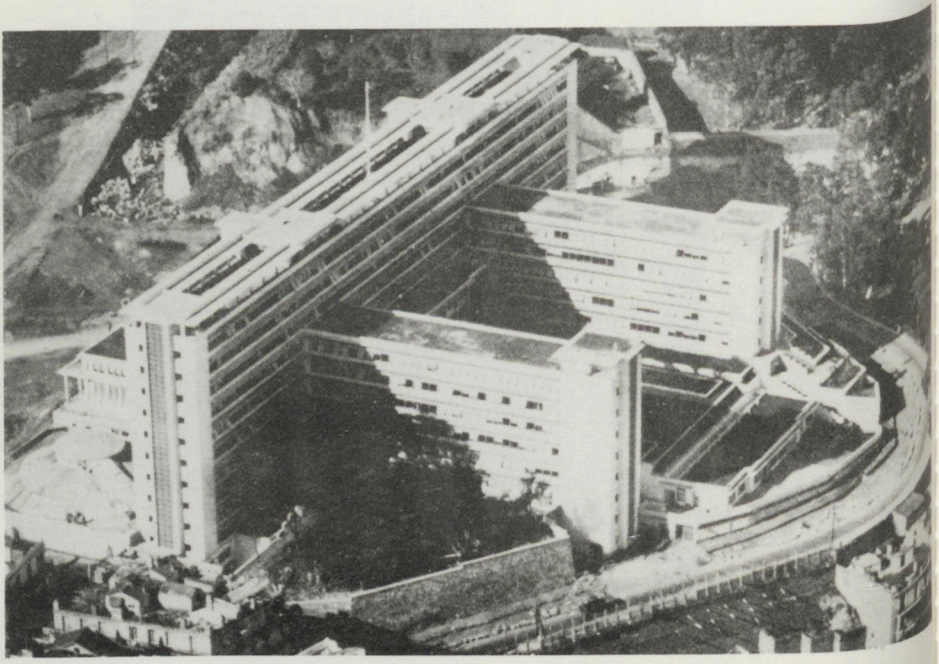
De telles oeuvres constituent en elles-mêmes des contributions spécifiques, originales à l'histoire de l'architecture moderne, au même titre par exemple que le Palais du travail des frères

pl. 45 Hôtel de Ville du Havre - Maquettes d'études - 1952









Vesnine ou la Tour de la IIIème internationale de Tatline, mais dans des contextes tout à fait différents.

Elles attestent en outre de l'ouverture d'un enseignement, qui confrontant les étudiants à une doctrine très forte, rationaliste, leur a permis comme le disait Nelson, d'acquérir les bases solides d'une méthode, des capacités "d'analyse" et "de synthèse" nécessaires à la pratique inventive du projet ...

De tels projets nous entraînent dans les franges extrêmes de la périphérie de la doctrine.

pl. 46 Pierre Forestier - Haut : Maison de l'Agriculture - Alger - 1929
Bas : Siège du Gouvernement Général - Alger 1927/1929 (pour Guillauchain)

PIERRE FORESTIER et l'architecture internationale

Premières oeuvres en Algérie

C'est en Algérie que Pierre Forestier a débuté sa carrière d'architecte. Travaillant comme bien des élèves de l'Atelier du Palais de Bois à l'agence d'Auguste et Gustave Perret, il lui fut demandé, un jour, de partir pour l'Algérie afin de participer à la mise au point du projet lauréat du concours des Bâtiments du Gouvernement Général d'Alger. Il s'agissait de repenser de A à Z le projet trop coûteux présenté par Guillauchain. Ce dernier, pour sortir de l'impasse avait envisagé une solution "béton armé", matériau réputé économique, et était venu voir Perret, qu'il avait connu durant ses études. Perret a alors proposé Forestier qui, ayant accepté, est parti pour l'Algérie à la fin de l'année 1927. Il fallut refaire intégralement les plans. Ce qui demanda une année complète de travail. "Malheureusement, nous dit Pierre Forestier, je n'ai pas pu reprendre le projet à zéro. Il aurait fallu changer le parti mais Guillauchain a refusé de peur d'avoir l'air ridicule : il s'agissait d'un plan en "H" s'inscrivant sur le terrain à l'inverse de la topographie. D'ailleurs, lorsqu'on voit les bâtiments d'avion, on a envie de leur faire faire un quart de tour.." (1). De plus l'emplacement de l'opération semble avoir été assez mal choisi, car en raison d'une importante dénivellation, sa position centrale n'est en fait qu'illusion. Il faut parcourir de longs lacets pour y monter. Malgré la marge de manoeuvre relativement réduite dont il disposait, Pierre Forestier a cherché à améliorer le projet par l'adoption d'une série de solutions rationnelles comme, par exemple, cette structure "béton armé" en Cantilever qui permet un libre dimensionnement des bureaux, où ces fenêtres en longueur qui courent tout au long des façades et qui apportent un éclairage maximum aux pièces de travail. Les circulations sont organisées selon un schéma très simple: un hall central d'honneur, placé dans l'axe de symétrie communique de part et d'autre, avec deux vestibules secondaires qui contiennent les circulations verticales. Aux extrêmités de chacune des branches du plan en double croix se trouvent les entrées secondaires équipées également d'escaliers et d'ascenseurs rapides. La décoration intérieure est extrêmement dépouillée; elle laisse chaque fois qu'elle le peut, le beau rôle à l'ossature et l'on songe devant certains espaces à l'esthétique "nue" du théâtre des Champs Elysées. Les colonnes à facettes, les anneaux métalliques à leur base, le rainurage des poutres,

la coupole en béton armé de la salle des fêtes, les portions de cylindre en pavés de verre sont autant de témoignages du soin apporté à la réalisation de l'édifice. Ils constituent aussi la signature de la mise en oeuvre par l'entreprise Perret.

Ce centre administratif avec ses 600 bureaux, sa bibliothèque, ses salles de réunions diverses, était dans les années 1930 d'une modernité surprenante dans la ville d'Alger et il n'a pas échappé aux critiques devenues classiques de l'architecture moderne : les termes de "cages à poules" et de "clapier" ont été souvent employés (2) s'indigne, J. Cottereau qui défend ce projet en 1934 dans le numéro 2 de la revue "La Technique des travaux". Par cette oeuvre dont il pourrait à juste titre prétendre être le véritable auteur, Pierre Forestier est fondé à dire qu'il a introduit la modernité en Algérie. N'ayant obtenu de l'entreprise Perret, le suivi du chantier, il acceptera de travailler à nouveau pour Guillauchain en assumant intégralement le projet de la Maison d'Agriculture d'Alger. De ce programme plus modeste que celui du Siège du Gouvernement Général, il tirera un bel immeuble urbain, classique et structurel, dans la lignée de la doctrine de Perret ... (3).

La cité de Clairvivre

Ayant suivi parallèlement à ses études d'architecture, des cours à l'Institut d'Urbanisme de Paris, Pierre Forestier répondra en 1930, au concours lancé par la Fédération Nationale des Blessés du Poumon pour la réalisation de la cité de Clairvivre en Dordogne. Son projet sera déclaré lauréat et Forestier pourra expérimenter en vraie grandeur ses conceptions d'urbanisme moderne. Il s'agissait ici d'aménager une cité sanitaire entièrement nouvelle, en pleine campagne, à une distance de cinquante kilomètres de la ville la plus proche (Périgueux ou Brive). Pour établir le programme de cette cité, la Fédération des Blessés du Poumon s'était appuyée sur le précédent anglais de Papworth, premier modèle de cité-jardin pour tuberculeux de guerre, conçu pour permettre une intégration sociale des patients : "Le principe de cette cité est de soigner les malades de les acclimater et de leur faciliter la création de leur foyer en les délivrant de l'isolement sanatorial et du sentiment de leur infériorité et en formant une sorte de commune ouverte dont l'administration leur appartient, dont tous les services sont assurés par eux-mêmes et où une seule autorité étrangère intervient, celle du médecin" (4).

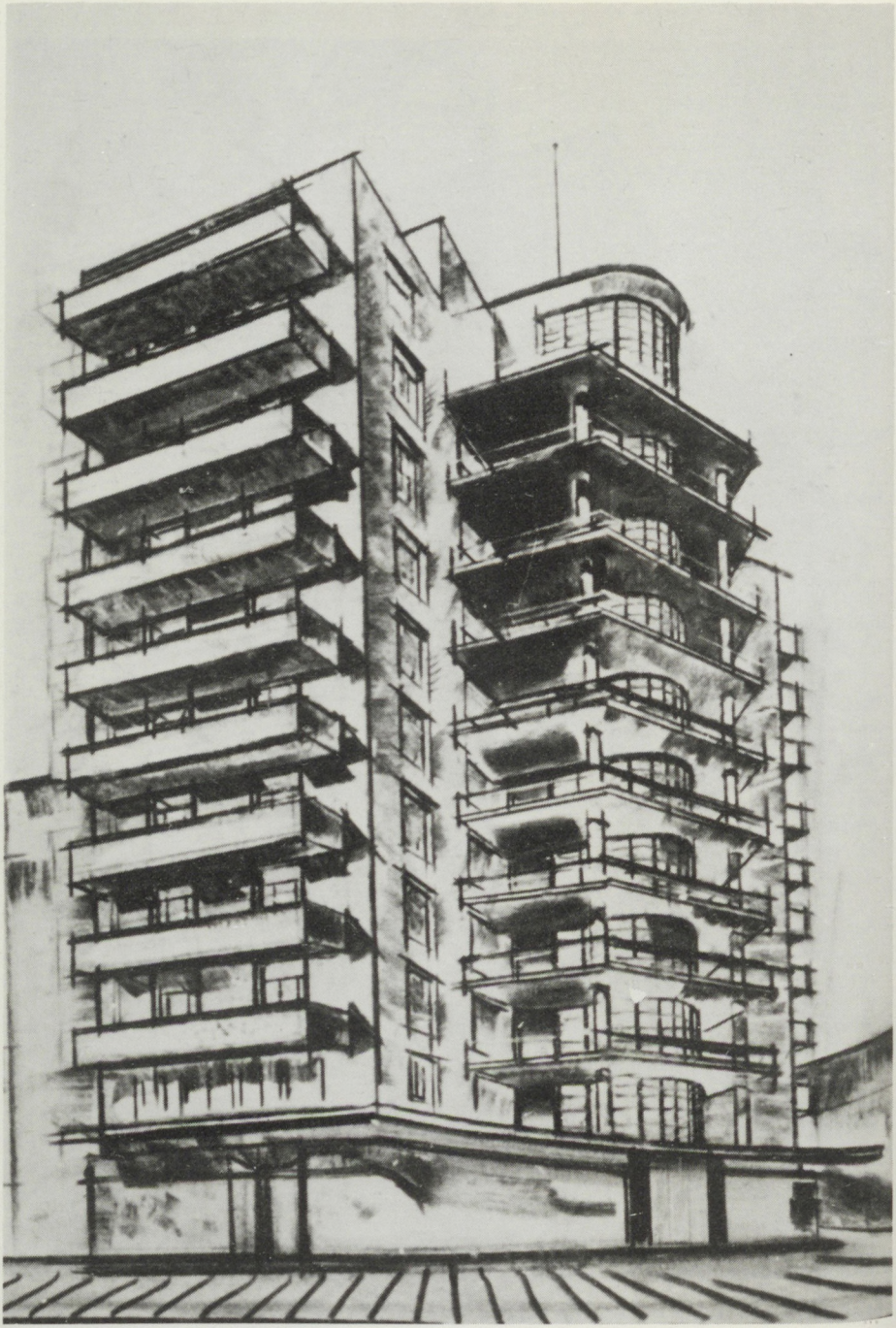
Le programme de Clairvivre était celui d'une petite ville avec tous ses équipements :

- cent quatre vingts pavillons à deux appartements,
- deux immeubles de trois étages,
- un bâtiment administratif,
- un hôpital de 40 lits avec dispensaire, service de chirurgie, maternité, laboratoire,
- un hôtel pour 200 célibataires avec restaurant, café, cinéma, salles de réunion, salons ...
- des magasins généraux dirigés par les malades eux-mêmes avec des membres de leurs familles,
- des écoles de plein-air avec terrains de sport,
- un garage de 1.600 m2 pour autobus, camions,
- une zone industrielle comprenant un abattoir, une imprimerie, une buanderie-teinturerie,
- une centrale électrique munie de sept groupes électrogènes avec moteur Diésel,
- une station de pompage (pour acheminer l'eau) située à 8 km dans la vallée de l'Anvezère.

Le site de Clairvivre a été choisi par les médecins en fonction de ses conditions climatiques particulièrement favorables. Pour l'établissement du plan d'urbanisme, Pierre Forestier a pris en compte les données topographiques : la cité se développe en bordure de l'étang de Bort et s'élève jusqu'au sommet d'une colline suivant la vallée d'un ruisseau : "le talweg est aménagé en parc". En dessous de ce parc, la cité des habitations s'étend largement dans l'amphithéâtre naturel qui se creuse entre deux "puys". Plus bas, dans la partie relativement plane, est située la zone industrielle, tandis que l'hôpital a été érigé un peu à l'écart dans une clairière au milieu des bois de châtaigniers.
La zone résidentielle est divisée, par les dispositions topographiques, en deux secteurs en forme d'éventail ; la partie commune à ces deux secteurs est marquée par les grandes constructions de l'hôtel, des magasins généraux et de l'administration, groupée autour de la grande route élargie et aménagée en place d'arrivée" (5).

Les travaux de Clairvivre durèrent d'avril 1931 à juin 1933. La plupart des matériaux de construction furent fabriqués sur place : - un concasseur fournissait les agrégats nécessaires au béton, tandis qu'une bétonnière alimentait les coffrages d'ossatures et les presses à agglomérés pour les hourdis et les parpaings de remplissage : 2000 pièces d'agglomérés étaient ainsi

pl. 47 Pierre Forestier - Villa Blondeau - Alger 1937



produites chaque jour. Ce chantier presque autharcique semble s'être très bien déroulé. Pierre Forestier, architecte en chef de l'opération était assisté d'André Szivessy (Sive), d'une petite équipe de jeunes architectes et d'un ingénieur du nom de Trevet...

Presque tous les bâtiments de Clairvivre ont été construits à partir d'une ossature en béton armé. Seuls ceux de la zone industrielle, à l'exception de la buanderie, présentent une structure métallique. Les pavillons jumelés sont construits en agglomérés de 20 cm, avec vide séparatif et cloison de doublage en briques creuses. Ils comportent une salle-à-manger salon, une cuisine équipée, une salle-de-bain et deux à trois chambres avec, en outre une chambre véranda pour le malade, orientée vers le sud et très vitrée. Il existe plusieurs types de pavillons mais tous sont conçus sur le même système avec quelques légères variantes...

Le centre de la cité est dominé par l'hôtel et les magasins généraux. L'hôtel se compose de deux corps de bâtiments parallèles de 160 m de long, en forme de barre légèrement incurvée. L'un, bas, ne comporte que trois niveaux réservés aux salles de réunions et aux chambres "privilégiées". L'autre, de huit niveaux, ne contient que des chambres largement vitrées vers le sud. Il est couronnée d'un club, d'un café et de pergolas. Les deux bâtiments sont reliés entre eux par des ponts : l'un sert à la communication entre l'entrée centrale et l'escalier principal, les deux autres sont amenagés en sanitaires. La façade est entièrement réalisée en acier (ce qui était tout à fait nouveau à l'époque). Cet hôtel avec ses larges baies et ses grands balcons plein sud s'intègre parfaitement à la typologie de l'architecture hygiénique des sanatoria des années 1930 (voir par exemple ceux de Pol Abraham et J. Le Même). On peut le rapprocher de l'hôpital-dispensaire, qui bien qu'avec des variantes non négligeables dûes au programme et au terrain, relève lui aussi de la même typologie.

Le bâtiment des Magasins Généraux, avec son ossature régulière exprimée en façade, est certainement le seul édifice structuriste de Clairvivre. Il se présente en plan comme une longue nef à trois travées qui s'achève du côté de l'hôtel par un cylindre. On accède par ce cylindre dans une salle ronde d'où montent deux escaliers vers les salles des étages qui constituent le magasin proprement dit. Les quatre travées arrière du bâtiment sont destinées aux bureaux et entrepôts. La partie ronde est couronnée d'une terrasse accessible au milieu de laquelle a été placée une petite salle de restaurant.

Le bâtiment d'administration de Clairvivre s'inscrit, quant à lui, dans une esthétique tout à fait différente. Il s'agit d'un petit bloc de quatre niveaux offrant des façades lisses barrées de bandeaux et de fenêtres en longueur. Son esthétique cubique assez stricte rappelle celle des 180 pavillons disséminés sur la colline. Une esthétique neutraliste qui se confond avec celle de l'architecture internationale.

D'une façon générale Clairvivre exprime assez bien le refus de Pierre Forestier de se cantonner dans les limites du classicisme structurel. Ayant pratiqué cette doctrine dans ses projets d'étudiant et dans ses premières expériences en Algérie, il s'en détache définitivement, ne retenant de Perret qu'une leçon constructive générale qu'il relativise dans tout un complexe d'influences internationales.

La maîtrise d'un constructeur

Après Clairvivre Pierre Forestier partagera sa carrière entre le centre de la France et l'Algérie. Nommée en 1937 architecte conseil d'Orléans, il construira dans cette ville une école maternelle et remaniera le musée municipal de peinture. Architecte régional des P.T.T. en 1938 pour les départements du Loir et Cher, du Cher, de l'Indre et de la Nièvre, il réalise dans ce cadre le nouvel hôtel des postes et le garage régional des Aubrais, le central téléphonique et la direction des postes de Nevers, les hôtels des postes de Montargis, Saint-Amand, Pithiviers, les bureaux de tri de Chartres, Bourges, Blois et Orléans. Ces édifices sont presque toujours d'une monumentalité classique discrète, bien adaptée à leur destination d'équipements publics.

En Algérie, Pierre Forestier construit le centre des études scientifiques du service de l'hydraulique à Alger (Birmandreis). Dans le domaine de la santé il réalise à Marseille l'hôpital Alphonse Laveran, les hôpitaux de Montmorency, Le Raincy, Meaux et Montfermeil (en collaboration avec MM. Allée et Péry). Architecte de l'Institut National de la Santé et de la Recherche Médicale à partir de 1955 il construit de nombreux laboratoires (Marseille, Bordeaux, Rennes, Nancy, Paris).

Dans toute son oeuvre Pierre Forestier prend en compte la situation urbaine des bâtiments qu'il projette. Qu'il s'agisse d'immeubles de bureaux ou de services publics, il se contente d'une architecture non ostentatoire, disciplinée par le cadre dans lequel elle s'insère...

Nous retiendrons de cet ensemble de constructions trois oeuvres qui nous semblent particulièrement caractéristiques du talent de Pierre Forestier :

1/ Le remarquable immeuble de bureaux de l'avenue Kleber à Paris (1953), qui par un subtil jeu d'encorbellement offre une belle solution d'angle moderne dans le tissus monumental traditionnel de Paris. (6)

2/ La greffe du bloc opératoire du sanatorium de la Musse, qui ajoute sur un bâtiment existant un quatrième niveau avec tout un équipement hospitalier. Il en ressortira une étonnante dualité entre cet étage en débord soutenu par cinq hautes colonnes et l'édifice ancien qui semble s'être glissé en dessous. Le choix des matériaux (bardage et toiture en couvral) renforce le caractère insolite de cette dualité.

3/ La villa Blondeau à Alger (1937) construite sur un terrain très en pente qu'elle surplombe et qui paraît flotter dans les airs sur ses audacieux pilotis. Juchée sur sa plate forme elle n'est "raccrochée" à la rue que par une passerelle en béton bordée de garde corps en grillage métallique. De ses larges terrasses on découvre le panorama de la ville d'Alger. Le déboitement des volumes, le débord en visière des balcons, l'arrondi d'un des angles en porte à faux sur sa colonne, le traitement en retrait des nez de dalle, l'oblique de l'escalier extérieur, les encadrements des fenêtres, les joints des panneaux en façade, font de cette architecture une composition savante et soignée qui sait faire du détail le relais de l'expression d'ensemble.

Il faudrait citer encore bien des projets de Pierre Forestier, mais ces trois exemples suffisent à notre sens à démontrer que derrière la discipline voulue des édifices urbains, se cache une réelle maîtrise de constructeur, qui permet, lorsque l'occasion s'en présente, de tirer parti de toutes les situations architecturales possibles. Comme dans l'architecture de son ami Goldfinger la "retenue" se double ici d'un exigence de qualité...

pl. 48 Pierre Forestier - Immeuble de bureaux - Projet pour Dakar

NOTES

(1) Cf. entretien avec Pierre Forestier, publié en annexes (tome 2).

(2) J. Cottereau "Le Building du Gouvernement Général à Alger", La Technique des Travaux, n° 2, février 1934.

(3) Sur la Maison d'Agriculture d'Alger, voir "La Maison de l'Agriculture Algérienne" dans la revue "Les Chantiers Nord Africains".

(4) Julien Lepage - "La cité sanitaire de Clairvivre", numéro spécial de novembre-décembre 1933 de la revue Chantiers, "organe technique de l'Architecture d'Aujourd'hui.

(5) Julien Lepage, op. cit...

(6) Cf. l'article présentant cet immeuble dans Technique et Architecture, numéro 2, année 1955.

PAUL NELSON - DU CLASSICISME AU FONCTIONNALISME

Nous ne connaissons aujourd'hui que cinq projets réalisés par Paul Nelson, alors qu'il était étudiant à l'Atelier du Palais de Bois (1) . Deux d'entre eux méritent une attention particulière :

- Un projet pour une salle des fêtes,
- Un centre homéopathique, conçu dans le cadre de la préparation de son diplôme en 1927 (2).

Ces deux projets présentent pour nous un intérêt majeur : Ils nous permettent, d'une part de saisir la façon tout à fait spécifique, dont Paul Nelson a pu assimiler l'enseignement de Perret (-celui-ci, rappelons le, le considérait comme l'un de ses meilleurs élèves-). Ils nous aident, d'autre part, à établir le lien entre cet enseignement et les autres oeuvres de Nelson, que l'on ne songerait jamais, a priori, à rapprocher de la doctrine de Perret.

Structure ouverte

Le projet pour la salle des fêtes offre un exemple remarquable d'une assimilation rigoureuse du classicisme structurel : situé en milieu urbain, sur une place entourée de sobres immeubles modernes, l'édifice se présente comme la réinterprétation d'un temple diptère classique : il est posé sur un stylobate composé de quatre marches qui filent sur presque tout le pourtour de la plate forme. Un portique de 36 colonnes, élégantes, simples cylindres cannelés, portent à plus de 20 mètres de haut la toiture terrasse dont la périphérie forme un entablement simplifié: une corniche réduite à l'essentiel (c'est-à-dire une doucine droite et un larmier à denticules).
La colonnade apparaît en plan comme l'articulation claire de quatre portiques (avant, arrière et latéraux), renforcée en elle-même par l'absence des colonnes d'angle.

L'entrée est marquée par la présentation, en avant, des quatre colonnes de face, reliées à la corniche, comme toutes les autres colonnes périphériques, par des têtes de poutres mimant des sortes de chapiteaux octogonaux.

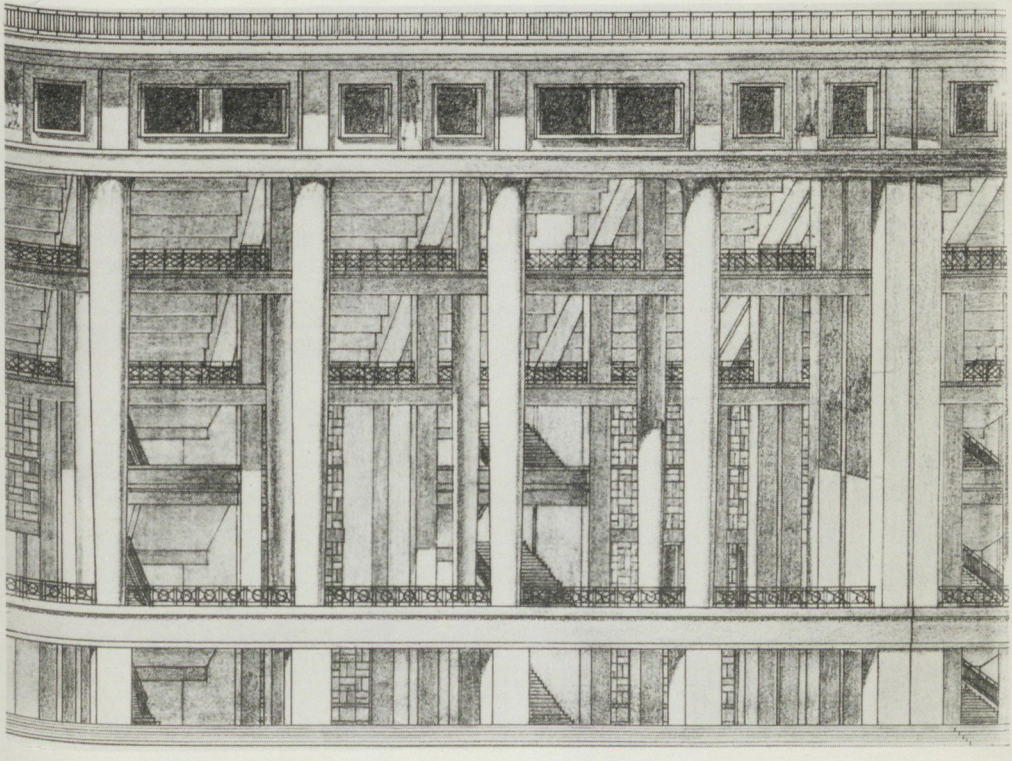
Le rez-de-chaussée est un vaste hall hypostyle entièrement dégagé. Il est formé de 15 travées carrées à partir des 16 colonnes de forte section de la périphérie interne des portiques, et de 3 colonnes de diamètre plus faible qui contribuent à supporter la dalle du 1er étage. Ce hall est flanqué de part et d'autre de petits services (poste et télégraphe, salle de correspondance) et de deux escaliers qui mènent à la salle des fêtes.
Cette grande salle, majestueuse, est entièrement vitrée sur trois côtés en deça de la colonnade. Des portes-fenêtres ouvrent sur un balcon en visière qui ondule tout au long du pourtour...

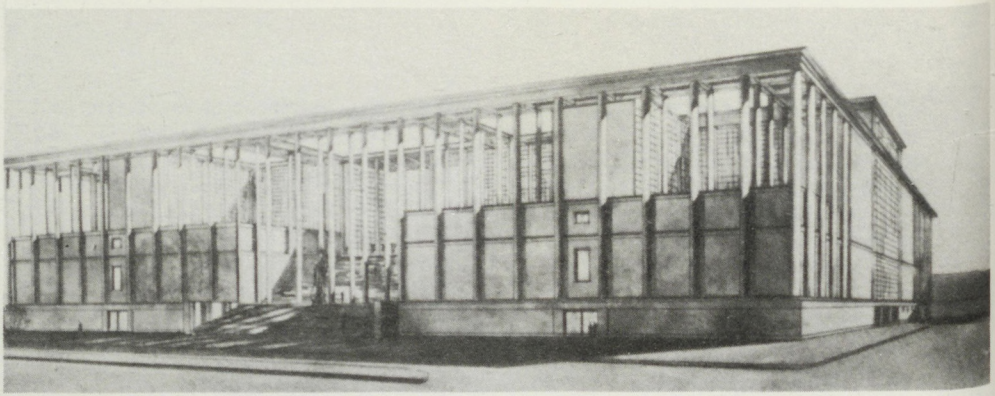
Ce projet montre à l'évidence que Paul Nelson a été très fortement impressionné par l'esthétique du Théâtre conçu par Perret pour l'Exposition des Arts Décoratifs de 1925 : les colonnes cannelées, leur mode de raccordement aux poutres, l'expression de la corniche, l'ornementation du larmier sont autant d'éléments qui indiquent la prégnance du modèle.

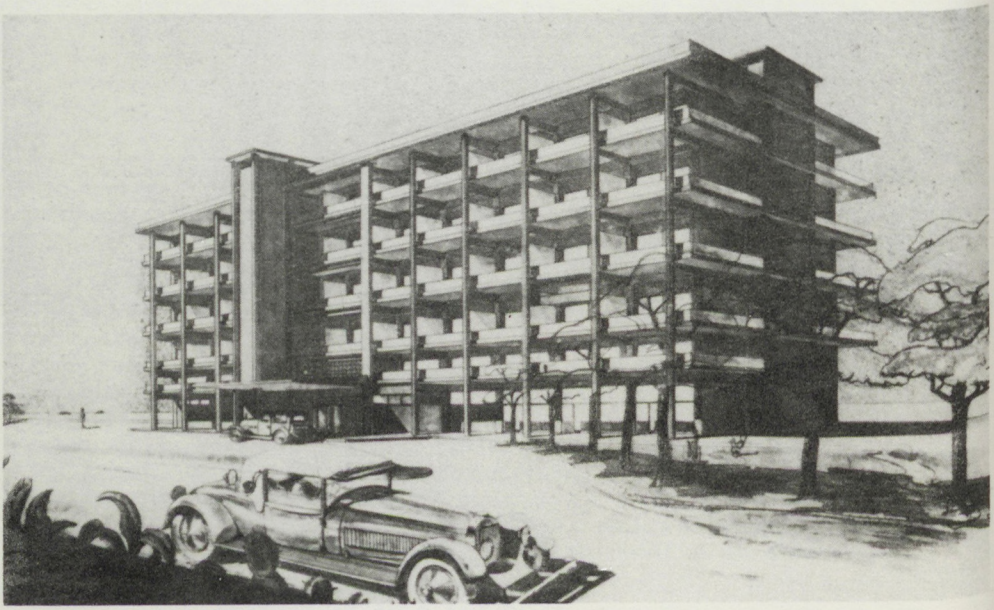
Une petite perspective de l'édifice nous en dit long quant au rapport de Nelson à Perret : toute l'architecture se réduit ici à une ossature portant fièrement la toiture terrasse - l'abri souverain y est magnifié avec une lisibilité extrême et l'on a certainement affaire à l'un des dessins les plus expressifs de l'Ecole du classicisme structurel : la forêt "gothique" des colonnes très élancées, dont les proportions révèlent l'emploi du béton armé, la grille orthogonale des poutres, réseau géométrique permettant de réduire la dalle de toiture à une simple plaque dont les bordures se moulent en doucine et larmier, l'ondulation lancinante du balcon dans les entrecolonnements, en retrait de la ceinture périphérique des colonnes, se combinent rationnellement dans ce projet avec une économie linguistique d'une rare intensité.

On peut rapprocher cette salle des fêtes de Paul Nelson d'un autre projet de cette période, conçu par trois autres étudiants de l'Atelier du Palais de Bois. Il s'agit du projet qu'Ernö Goldfinger, Pierre Forestier et André Sive envoient, en 1927, pour le concours du Palais de Justice du San Salvador. On retrouve dans ce projet, plus complexe, des caractéristiques similaires à celui de Nelson : sur une plate-forme plus massive formant podium courrent plusieurs portiques reliés entre eux par des colonnades perpendiculaires. Dans cette structure se logent les corps de bâtiments, les circulations, les salles, les cours, les escaliers monumentaux. La structure traitée de manière classique comme dans le projet de Nelson, mais avec des colonnes lisses, sans chapiteau et avec un entablement plus chargé sert

pl. 49 A. et G. Perret - Stade Olympique - Montesson 1948







ici aussi de référence absolue à tous les lieux du projet : espaces intérieurs, espaces extérieurs, haut, bas, etc...
Cette thématique de la "structure ouverte" qui nous semble être l'un des meilleurs produits du classicisme structurel anticipe de près de dix ans sur certains projets de Perret lui même, comme par exemple celui qu'il propose pour l'aménagement de la colline de Chaillot (1937), ou encore le projet plus tardif pour un stade olympique à Montesson. Ces différents projets, parce qu'ils affirment la structure comme référence, presqu'indépendamment des limites traditionnelles des espaces intérieurs et extérieurs, poussent jusqu'à son aboutissement ultime, la logique interne du classicisme structurel : La structure monumentalisée prend le pas sur l'édifice et s'affirme de manière autonome comme la fin même de l'architecture.

Paul Nelson, comme Ernö Goldfinger, ont su user de la réthorique classique, dans ces projets très rationnels, pour aiguiser la clarté expressive de la structure en la menant dans ses derniers retranchements.

Cette acuité particulière à la doctrine de Perret les conduira, l'un et l'autre, dans des voies très opposées. Paul Nelson explorera la spatialité nouvelle permise par la notion de structure dans des projets expérimentaux comme la "maison suspendue" ou le "Palais de la découverte" ; Ernö Goldfinger se limitera, quant à lui, dans la plupart de ses oeuvres à une architecture austère, d'un classicisme suggéré. Il resurgira cependant dans ses oeuvres tardives, comme les bâtiments du Ministère de la Santé à Londres, où la Trellick Tower, une spatialité rigoureuse qui s'apparente à ces recherches de 1927, et que l'on a rapproché à juste titre des problématiques constructivistes... (voir à ce propos les analyses de James Dunnett (déjà évoquées dans les chapitres précédents).

Pour en revenir à la salle des fêtes de Paul Nelson, nous dirons simplement que ce projet cristallise chez lui une vision spécifique de la doctrine de Perret qui orientera de manière décisive une partie de ses recherches futures : Il suffit pours'en convaincre de comparer le dessin perspectif de l'édifice, dont nous avons déjà parlé, à certaines des esquisses, où s'élabore dix ans plus tard son projet expérimental de "maison suspendue".

pl. 50 Haut : Concours pour le Palais de Justice du San Salvador - 1927 avec avec (A. Szivessy et P. Forestier)
Bas : Hôtel Philippeville - 1929

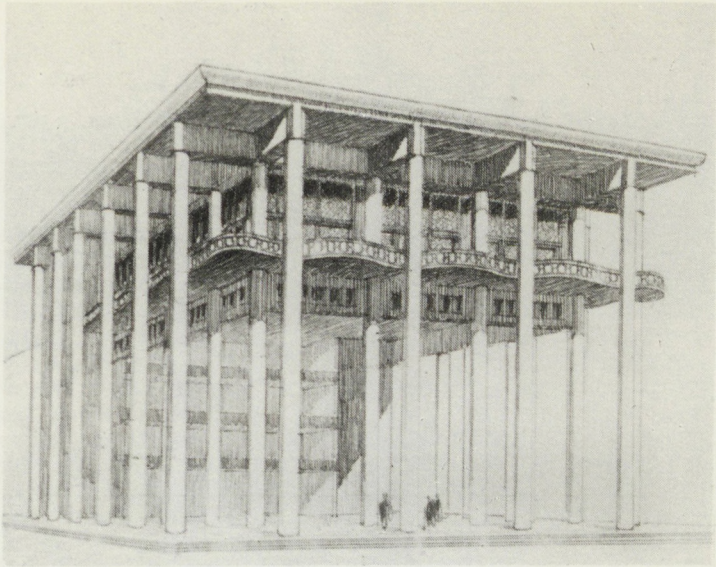
La "maison suspendue"

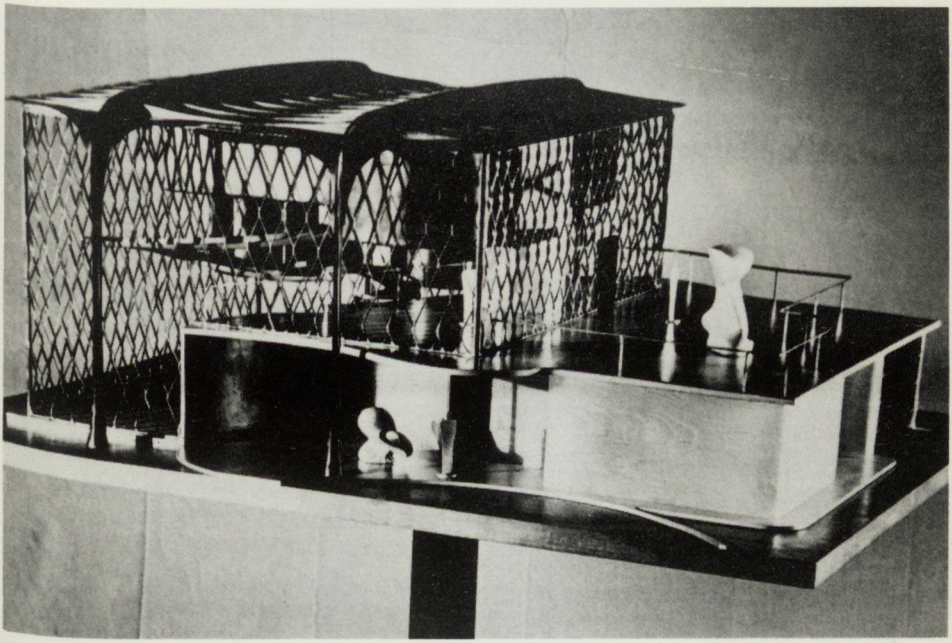
Ce projet correspond à tout un travail autour de la notion de préfabrication. Nelson avait imaginé une structure métallique continue formée de deux poutres en portique portant la couverture et permettant de libérer tout l'espace intérieur de la maison. La clôture était assurée au moyen d'une grille à maillage en lozange qui pouvait être le support d'éléments opaques, translucides ou transparents selon une mosaïque choisie par le propriétaire lui même. Dans ce grand volume vide, suspendus aux portiques métalliques, prenaient place les organes de la maison, les unités fonctionnelles, les espaces de vie : Nelson avait prévu une dissociation porductive qui devait, selon lui, faciliter le processus industriel : la structure et l'enveloppe étaient réalisées par des entreprises du bâtiment alors que les organes fonctionnels auraient été produits en série par des industries comme l'automobile ou l'aéronautique. Ces unités spatiales indépendantes de l'enveloppe fixe étaient interchangeables et permettaient de ce fait une certaine liberté de choix pour l'usager. Nelson voyait aussi dans cette dissociation l'accomplissement le plus élevé du concept architectural du "tout et de ses parties", ce qui n'est pas sans rapport avec l'analyse que nous venons de faire de son projet d'étudiant. La filiation avec ce projet semble d'ailleurs assez directe : avant d'envisager la solution "métallique", Nelson avait fait plusieurs esquisses et s'était arrêté un moment sur une architecture en béton : Très naturellement les formes qui apparaissent alors sous son crayon sont celles de ses projets à l'Atelier Perret : la salle des fêtes et le centre homéopathique.

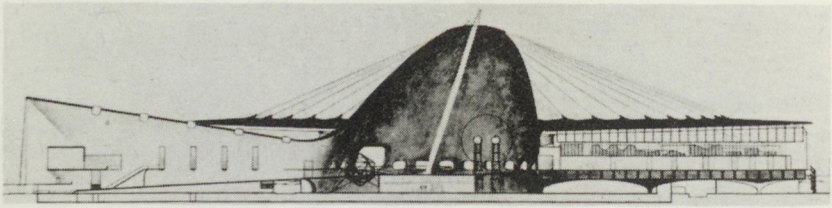
Ces recherches théoriques pour la maison suspendue ont donné lieu à la réalisation d'une première maquette en bois et en métal à laquelle ont collaboré trois peintres : Hans Arp, Juan Mirô et Fernand Léger. Cette première maquette, exposée à San Francisco, a été détruite lors de son retour, en France, par bateau.

Une seconde maquette a été exécutée, décorée cette fois par Alexander Calder, Juan Mirô et Fernand Léger. Exposée à Paris, à New-York et à Chicago, elle fait partie aujourd'hui de la collection permanente du Musée d'Art Moderne de New-York.

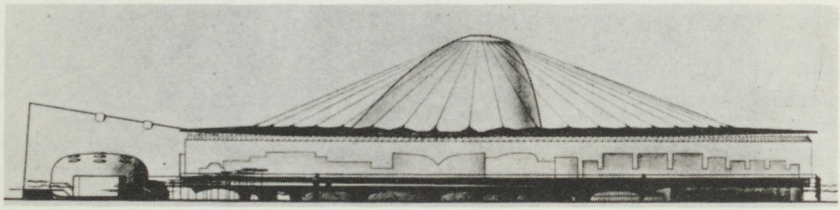
pl. 51 P. Nelson - Haut : Une salle des fêtes vers 1926
Bas : La maison suspendue - 1935/1936



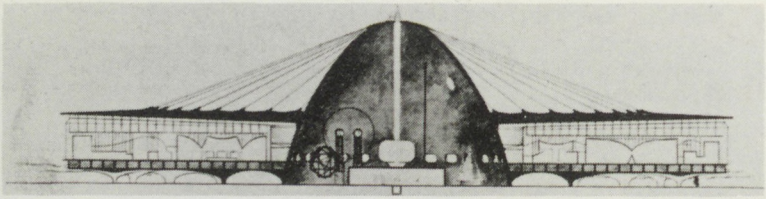




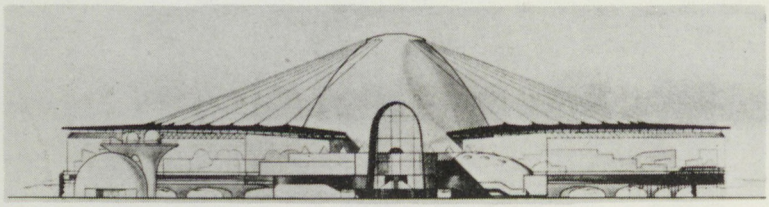
COUPE LONGITUDINALE



FAÇADE LONGITUDINALE



COUPE TRANSVERSALE



FAÇADE TRANSVERSALE

Expressionnisme technologique

Le modèle de la maisons suspendue est à mettre en rapport avec d'autres projets de Paul Nelson, et notamment avec le Palais de la Découverte qu'il conçoit en 1937 avec Oscar Nitzchké et Frantz Jourdain. Ce projet, comme nous le verrons à propos de la Maison de la Publicité d'Oscar Nitzchké relève d'une tendance constructiviste, rationaliste et tempérée qui se développe autour d'un petit groupe d'architectes et d'artistes dans le Paris des années 1930. La maison suspendue conçue pour une industrialisation légère du bâtiment présente ce même expressionnisme technologique, qui tire son esthétique architecturale des qualités constructives de la structure elle même. Cette maison que Nelson avait pensée en réaction à la "machine à habiter" de Le Corbusier comptait sur la technologie la plus avancée pour libérer l'utilisateur des contraintes de la série : Elle lui offrait un espace intérieur, vide, flexible, modelable dont-il pouvait choisir lui même la configuration. "L'homme concret" avait ainsi la faculté de s'exprimer grâce à une technologie qui, selon Nelson ne devait pas réduire l'architecture à une abstraction mais en faire un "cadre souple" au service de l'individu. Nelson affirmait avoir compris ce principe grâce à une expérience négative qu'il avait vécue en 1930. Son ami Georges Braque lui avait demandé de dresser les plans d'une petite maison à Varengeville (Seine-Maritime). L'architecte avait proposé un projet très moderne avec paravents en briques de verre pour couper le vent d'ouest. Braque l'arrêta aussitôt : "C'est la maison de Nelson que vous me faites là. Je veux la maison de Braque"... (3) Nelson retint de cette affaire que l'architecture moderne devait fuir l'abstraction et permettre l'expression des aspirations individuelles - Ce qui on le sait n'est pas une chose facile - Nous ne nous risquerons pas, après les élucubrations des années 1970 sur le thème de la flexibilité, à conclure sur la capacité réelle de la maison suspendue à répondre à de telles aspirations... Nous nous bornerons seulement à constater la confiance bienveillante de Nelson en l'essor de la technologie, confiance qui n'est pas sans rappeler l'optimisme en la matière d'un constructeur comme Jean Prouvé.

Architecture "hospitalière"

Le projet de centre homéopathique que Paul Nelson conçoit pour son diplôme en 1927 inaugure, pour l'architecte, toute une série d'études hospitalières :

pl. 52 P. Nelson, O. Nitzchké, F. Jourdain - Palais de la Découverte - 1937

- 1930 : projet d'une "petite maison de santé" située près de Paris pour le docteur Léon Vannier.
- 1932 : projet pour la Cité hospitalière de Lille. Cette étude lui avait été commandée par l'Assistance Publique de Lille et consistait à regrouper les seize hospices et hôpitaux existants dans la ville :
"Nelson propose de séparer, à l'intérieur de ce centre, les hospices pour vieillards, convalescents, incurables de l'hôpital et de grouper l'Ecole de Médecine et l'hôpital, d'après les expériences américaines, introduisant ainsi, pour la première fois en Europe, la notion de Centre Hospitalier et Universitaire (C.H.U.). Jamais pareille intégration n'avait été aussi totale (les consultations externes se trouvent au même niveau que les services hospitaliers correspondants, ce qui permet la continuité de l'enseignement entre les consultations externes - diagnostic- et la partie hospitalière - traitement)."

- 1933 : "Nelson est invité à exposer le plan d'une "Organisation Nationale de la Santé et son Equipement" devant le Congrès International d'Hygiène à l'Institut Pasteur à Paris. Le Nouveau thème développé dans ce plan concernait les soins destinés à l'homme sain aussi bien qu'à l'homme malade, conduisant au développement de l'individu, de la Médecine Préventive, et aux consultations externes".

- 1934 : Projet d'un pavillon de chirurgie pour le centre hospitalier d'Ismaïlia (Egypte) pour la Compagnie du Canal de Suez. L'objectif principal de ce pavillon était de lutter contre les infections post opératoires. Nelson a mis au point une salle d'opération ovoïde "tentative de synthèse de tous les besoins de contrôle de l'ambiance immédiate autour de l'opéré, éclairage, asepsie, ventilation, sécurité, etc... et des fonctions - actes et gestes de l'opéré, des chirurgiens, assistants, anesthésistes et infirmières. La forme ovoïde est une "forme de contrôle" de tous ces facteurs".

- 1946 : Nelson est désigné par le Gouvernement Français et l'Aide Américaine à la France comme architecte en chef pour entreprendre avec des architectes associés : Roger Gilbert, Marcel Mercier et Charles Sebillotte, la conception architecturale et la construction de l'Hôpital Mémorial France-Etats-Unis de Saint Lô. Inauguré le 10 mai 1956, cet hôpital est devenu le prototype, même aux Etats-Unis - pour une hôpital de 400 lits...".

1951-52 : Maison des Infirmières et Maison des Médecins pour l'Hôpital Américain de Neuilly.

1958 : Associé à la firme d'architectes Ketchum et Sharp à New-York pour la promotion de l'architecture hospitalière.

1963 : Nommé architecte en chef, avec P. Devinoy et R. Lamourec comme architectes associés pour la construction d'un hôpital de 385 lits à Dinan (Côtes du Nord). Inauguré en 1968.

1965 : Architecte en chef d'un complexe hospitalier de 874 lits en Arles (avec Devinoy et Remondet) (4).

L'architecture hospitalière constitue le domaine où la contribution de Paul Nelson est la plus importante et son projet pour Lille marque certainement une étape décisive dans l'évolution des idées modernes face à ce type de programme (5). Toutefois l'analyse de ces différents projets dépasse très largement le cadre de notre travail et il ne nous semble nullement nécessaire de nous y aventurer. Nous noterons simplement que le projet de centre homéopathique conçu comme un petit ensemble, éclaté dans un parc, préfigure l'esprit de ces recherches. L'esprit seulement, car sur le plan stylistique Paul Nelson s'exprimait alors dans le langage classique et structurel d'Auguste Perret, langage auquel il renoncera au sortir même de l'Atelier du Palais de Bois.

Fontionnalisme et flexibilité : Le Palais de la Découverte

Travaillant sur des programmes extrêmement complexes de l'architecture hospitalière, dont il cherche à renouveler la fonctionnalité, Paul Nelson s'intéresse très vite à la méthodologie du projet, qu'il tend à rationaliser.

Une méthodologie rationnelle semble être pour lui la garantie d'une bonne architecture. C'est du moins ce qui apparaît à la lecture de certains de ses textes notamment celui qu'il rédige pour les Cahiers d'Art, en 1939-1940, pour le présentation du projet d'un Palais de la Découverte Permanent au Jardin des Plantes de Paris (6).

Il s'agit pour Paul Nelson d'un programme typique de l'époque, qui, plus que tout autre met en évidence le caractère fondamental d'une ère nouvelle : celle de la flexibilité - "développement logique et pourtant contradictoire du fonctionnalisme de la période d'architecture actuelle".

Rappelant que sur le plan historique, le fonctionnalisme a joué un rôle capital, en permettant la remise en cause des plans arbitraires hérités du passé, Nelson souligne : "Mais par son absolutisme, dû peut être à ses intentions esthétiques, par sa volonté d'enfermer en une architecture rigide des fonctions qu'il considérait comme statiques et cristallisées une fois pour toutes, le fonctionnalisme se trouve en contradiction avec les nécessités dynamiques de notre époque que l'on peut appeler "l'âge mobile". C'est de cette mobilité de la vie de l'homme en progrès, augmentée de l'accélération foudroyante de l'industrie et de la participation toujours plus grande de l'industrie à l'architecture, qu'est née cette exigence de flexibilité, exigence que j'ai retrouvée dans tous les problèmes vraiment contemporains que j'ai étudiés - hôpitaux, centre d'émission de radio, maison préfabriquée - et qui, dans ce projet du Palais de la Découverte a été la note dominante de notre étude..." (7).

Le point de départ du projet est l'Exposition de 1937 qui avait accordé une large place aux sciences grâce à la constitution d'un Palais de la Découverte provisoire au Grand Palais. Celui-ci avait connu un tel succès auprès du public, qu'il avait été maintenu après cette manifestation.
Ce sont les données relatives à cette initiative, complétées par les nouveaux besoins d'espace mis en évidence par l'expérience qui ont fourni aux architectes les éléments de la programmation: Ce travail s'est fait en collaboration avec d'éminents scientifiques tels que Langevin, Laugier, Perrin, Painlevé, Leriche, Laberenne, etc... et avec le concours d'un muséologue G.H. Rivière.

Selon ce prestigieux comité, le Palais de la Découverte devait offrir une présentation des recherches les plus abstraites mais aussi souligner les rapports de la science et de l'homme : "Une exposition vivante de la science toujours en évolution".

Pour Nelson, le problème essentiel du futur édifice était un problème de flexibilité et d'extensibilité que seule une architecture nouvelle, technique pouvait résoudre : "Pour la déterminer, il nous a semblé qu'il fallait permettre à ces besoins nouveaux de se transformer d'eux-mêmes en architecture" (8). C'est cet étonnant défi méthodologique que l'architecte s'était lancé à lui même.

Certitudes en incertitudes de la méthodologie

C'est donc par une réflexion rigoureuse sur le programme que démarre le projet : Nelson définit un processus en trois temps

1/ Analyse des "besoins matériels et spirituels",
2/ Analyse des "besoins architecturaux",
3/ Synthèse par le "dessin architectural".

La première phase, par souci "d'objectivité" doit "écarter toute idée préconçue de solution" et ne donner lieu à aucun dessin car on prendrait le risque de figer l'évolution de la démarche:

Partant des principes les plus généraux :
- réaliser une exposition vivante dans un espace flexible,
- exprimer par l'architecture elle même le progrès scientifique,
- faciliter la communication de l'information à destination du public, etc...

Cette phase consiste en la détermination rationnelle des contraintes spatiales :
"Les disciplines scientifiques doivent être indépendantes les unes des autres, mais situées de telle façon que le public puisse accèder facilement des unes aux autres et être groupées par affinité, de façon à exprimer leur suite logique et faciliter leur vue d'ensemble".

Donc :
- organisation autonome de chaque discipline,
- centralisation autour d'un grand hall,
- groupement par affinités selon les division suggérées par les scientifiques eux mêmes (mathématique, astronomie - physique, chimie - biologie, médecine).

Puis vient sous la rubrique "besoins spirituels" le problème du conditionnement du visiteur qu'il faut placer dans un état d'esprit favorable à l'intelligence des matières présentées : "il faut donc dès l'entrée et au cours de ses étapes, créer en lui cet état d'esprit et par une succession de chocs, provoquer certaines réactions. Ceci demande une technique de présentation à laquelle on ne peut prétendre qu'à l'aide de l'architecture puisque c'est de la mesure et du contraste des espaces architecturaux que dépendent le degré et la qualité de ces réactions. Le premier principe est de libérer le visiteur dès l'entrée de toutes les préoccupations matérielles qui par la suite ne doivent

plus venir distraire son attention. C'est pourquoi, après avoir franchi le porche d'entrée d'architecture monumentale, il est amené à un espace fermé - le vestibule - qui groupe l'ensemble de ses fonctions obligatoires : contrôles, vestiaires, renseignements, marchand de catalogues, etc... Le visiteur devant même au sortir de ce vestibule traverser un passage neutre, véritable zone d'oubli entre les préoccupations matérielles et les satisfactions d'esprit qui l'attendent. Aussitôt après, le hall d'entrée, espace d'effet solennel dont il faudrait tirer parti pour faire sentir au visiteur le plan élevé sur lequel se situe la Découverte...".

A partir de ce point le chemin se divise - le visiteur nouveau passe par la "Muséographie" - le visiteur"habitué" a la possibilité de se rendre directement aux "disciplines" de son choix.

"Ensuite le point central de distribution qui dessert toutes les disciplines scientifiques. Point essentiel en ce qui concerne les besoins spirituels du visiteur, car c'est ici qu'il doit par une présentation grandiose et par la disposition architecturale, éprouver un choc d'effet affectif tel qu'il soit dans l'état d'esprit favorable auquel on voulait l'amener avant sa visite des disciplines. En effet ce point qu'on peut appeler le hall central, offre bien l'élément dont on peut tirer le maximum d'impression de dignité et aussi de séduction puisqu'il permet de présenter de façon spectaculaire les expériences les plus frappantes de chaque discipline telles que : spirale, logarithmique, planétaire en mouvement, electrostatique de Jolliot, un immense arc-en-ciel, distillateur lumineux, spirale généalogique du règne animal, etc..., avec les contrastes de lumière intense et de demi obscurité appropriés".

"Nous pensons qu'à cet instant du parcours, ajoute Nelson, le visiteur dont l'esprit aura été rendu malléable et réceptif par cette série d'effets, sera à même de bénéficier au maximum de sa visite des disciplines" (9).

Cette problématique du "conditionnement" qui apparaît ici sous la plume de Paul Nelson s'intègre à une conception fonctionnaliste de la démarche architecturale qui met sur des plans parallèles les "besoins matériels" et les "besoins spirituels". On peut en voir l'origine dans les débris de l'esthétique physiologique allemande récomposés en système par les théoriciens de la revue l'Esprit Nouveau. L'esthétique expérimentale proposée est traversée de part en part par cette obsession du contrôle et de la domination : Ozenfant et Jeanneret dans leurs articles sur la

plastique présentent le tableau comme une "machine à émouvoir", véritable système à effets contrôlés devant entraîner des réactions déterminées, "standards" chez le spectateur (10). Cette vision pavlovienne de la plastique, qui concerne aussi bien l'architecture que la peinture, se retrouve chez bon nombre d'artistes des années 1930. Léger, en particulier, convaincu des effets contrôlables de la plastique, croyait en la possibilité d'une sorte de médecine de la couleur...

Dans le projet du Palais de la Découverte, la problématique du conditionnement correspond à une véritable mise en scène architecturale qui organise la progression du visiteur en une séquence de "chocs" émotionnels jusqu'à la pénétration dans le noyau central : Cet espace privilégié recèle les grands appareillages scientifiques, dont on attend, par des contrastes plastiques de "lumière intense" et de "demi obscurité" les effets les plus spectaculaires. Un très beau rendu, peut être du dessinateur Paul Grimaut , qui participait au travail de l'équipe, nous offre une image saisissante de ce hall central : sous une coquille ovoïde de 55 mètres de haut, d'où tombe une lumière zénithale filtrée, les spectateurs contemplent depuis une longue passerelle légèrement en pente, les pylônes et les sphères du régénérateur électrostatique de Joliot. (Il s'agissait d'une des pièces maîtresse de la partie scientifique de l'exposition de 1937...).

La seconde phase de la démarche proposée par Nelson concerne l'analyse architecturale. Celle ci touche à deux problèmes clés:
- le terrain et l'organisation des disciplines.
- Le terrain choisi pour le projet est celui de la Halle aux vins en raison de son accessibilité et de la proximité des Universités, des écoles scientifiques et du jardin des plantes.
- l'organisation des disciplines, qui exige le maximum de flexibilité et d'extensibilité conduit à adopter un système de construction offrant un espace complètement libre, sans point d'appui intérieur, "recouvert d'une sorte d'enveloppe rigide, translucide et ventilée mécaniquement". Les plafonds des salles intérieures sont suspendus à cette enveloppe. L'extensibilité est permise par la réservation d'une surface de 30 % pour le développement de chaque discipline, surface calculée en fonction du parcours maximum qu'un visiteur peut effectuer sans se lasser. Le système "d'innervations" de l'édifice a pour principe de permettre n'importe quel branchement (électricité, eau, téléphone, ventilation, gaz, air comprimé, vide, etc...) à n'importe quel endroit. Il est établi sous le plancher dans la "doublure d'innervation" étage réservé aux réseaux et aux circulations de services.

Le paysage mouvant de la connaissance

De l'analyse architecturale se dégage progressivement le parti: organisation des disciplines sur un seul niveau, en un seul bloc rayonnant autour d'un grand hall recouvert d'une enveloppe sans point d'appui intérieur, laissant largement pénétrer par le haut, la lumière naturelle et hermétiquement close pour l'air conditionné.

- Une doublure d'innervation en une immense plateforme ou "tablier surélevé" sur lequel repose l'enveloppe.
- Un "bloc" comprenant l'entrée, l'administration, l'amphithéâtre, la muséologie, le hall central "tous éléments de forme bien définie et rigide, réunis en une masse compacte dont le contraste pourrait être frappant avec l'aspect de légèreté de la partie flexible, c'est à dire l'ensemble des disciplines" (11).

Nelson, en bon rationaliste, pensait que la forme devait jaillir de l'analyse fonctionnelle du programme :
"là se termine la partie écrite de l'analyse pour faire place au dessin. Nous voulons croire que les plans l'ont interprétée aussi fidèlement et objectivement que possible. Nous pouvons affirmer en tous les cas que l'architecture qui en est résultée - tout à fait imprévue par nous - n'est pas oeuvre de notre choix, mais est la conséquence de cette études des besoins".

Ainsi le rationnalisme de la démarche conduit au fonctionnalisme le plus absolu et celui là même à la flexibilité qui s'en veut la critique. Il n'est pas exagéré de dire qu'avec ce projet pour le Palais de la Découverte de 1937 le fonctionnalisme entre dans sa phase terminale, celle du "méthodologisme" qui conduit à sa crise : Du superfonctionnalisme de l'Après-guerre à l'hyperfonctionnalisme des années 1970, qui culmine avec les travaux sur la "synthèse de la forme" de Christopher Alexander, le chemin est clairement tracé... Ce qui était créatif et novateur dans les années 1930, débouche en fin de cycle sur la stérilité méthodologiste... Ce qui permet, précisément, à des projets comme le Palais de la Découverte d'échapper à la stérilité, c'est la présence d'une autre dimension qui fait, à notre sens, tout son intérêt : Au delà du rationalisme qui le génère ou l'accompagne, du "méthodologisme" proclamé, le Palais de la Découverte pose un problème d'ordre sémantique : Instrument de communication et représentation du progrès scientifique lui même l'édifice travaille à rendre adéquat son contenu muséographique et son image technologique de contenant. Il tente par un effort de méthode rigoureux de construire le paysage d'un monde nouveau de la connaissance, mouvant, flexible, élastique... Un reflet en perpétuelle mutation... Ayant balayé, grâce à la table rase d'une

réflexion "fonctionnaliste" fondamentale toute notion de monument, le Palais de la Découverte tend irreversiblement vers une monumentalité nouvelle, symbole d'une civilisation technicienne qui fait de la communication du savoir sa finalité la plus noble. Il apparaît à ce point de vue comme l'un des premiers monuments d'une ligne architecturale post constructiviste qui vise à dépasser la poetique machiniste futuriste au profit d'un expressionnisme technologique, rationnel, objectif, froid (12)... Une ligne qui n'est peut être pas très différente de celle dont le Beaubourg de Piano et Rogers représente le chant du cygne, édifice qui comme le Palais de la Découverte de Nelson, Nitzchké et Jourdain, est sauvé de la stérilité neutraliste et flexible par la volonté expressive et l'échelle symbolique du monument.

Cette volonté expressive était, à lire attentivement Nelson, présente dès les balbutiements du projet puisqu'il s'agissait de "caractériser le progrès scientifique par le choix le plus moderne des matériaux et des systèmes de construction..."

Parcourons maintenant, et c'est le dernier niveau proposé par Nelson, la forme "inattendue" sur laquelle débouche toute l'analyse :
"On pénètre dans l'exposition par un vestibule de forme parabolique... Ce vestibule, bas de plafond, est recouvert d'une dalle prolongée à l'extérieur en marquise. Son volume peu important est encastré dans le grand hall d'entrée" en forme d'entonnoir, qui monte en pente douce vers le niveau supérieur et débouche dans l'espace central, obscur...

Au premier point de distribution le visiteur trouve à se gauche la librairie, l'exposition temporaire et l'accès par escalier et ascenseur à l'administration.
A sa doite la salle de conférence, l'amphithéâtre et le cinéma. En face de lui le double escalator qui mène à la muséographie; au dessus "les passerelles servant au passage des visiteurs d'une étape du progrès à l'autre" ; en dessous divers services et la fosse du hall central avec salle de commandes des expériences" (13).

C'est de la rue qu'on accède au Planetarium, traité indépendamment du reste de l'exposition, mais relié de l'intérieur par ascenseur à la section d'astronomie.
Au niveau supérieur l'administration avec sa salle d'honneur qui traverse le grand hall d'entrée.

"Dans la muséographie le développement historique des étapes du progrès offre un sens unique qui conduit obligatoirement le visiteur nouveau à travers cette exposition jusqu'à l'entrée du hall central. Là il peut soit se rendre directement aux disciplines... soit suivre le tour d'orientation en pénétrant dans le hall central par la passerelle qui descend en spirale sur la plate forme située au centre de ce hall. C'est à cette même plate forme qu'aboutit aussi l'immense rampe qui, de l'entrée, amène le visiteur ne passant pas par la muséographie (...). De cette plate forme partent trois points allant aux trois entrées des disciplines. C'est donc bien le point central de distribution, mais pourtant son rôle primordial est d'offrir au visiteur un point de vue grandiose et impressionnant. De là, en effet, il assiste aux expériences qui lui sont présentées et domine la fosse de la salle de commandes qui renferme les grandes machines dont la hauteur dépasse parfois de beaucoup cette plate forme.

Le hall central est une forme ovoïde inclinée, construite comme une coquille en ciment armé, de 76 m de diamètre en bas et de 55 m en haut. A l'intérieur de cette coquille se trouve la galerie de pourtour menant aux disciplines, galerie circulaire, fermée, mais où de larges ouvertures donnant sur le hall permettent aux visiteurs d'avoir de cette galerie la vue du hall et le spectacle des expériences. Au sommet de la coquille est situé un héliosCope pour capter les rayons solaires et les réfléchir en une colonne de lumière qui, passant à travers un orifice pratiqué à cet effet au centre de la plate-forme, arrive à la salle de commande, pour être projetée sur les murs sous une forme de spectre, etc..." (14).

L'espace consacré aux disciplines, malgré sa grande flexibilité comporte quelques constantes :
- une salle d'introduction,
- une sortie supplémentaire autonome,
- un bureau de renseignement entre deux disciplines jumelées,
etc...

Sur le plan constructif on peut distinguer deux grandes parties:
- la première, rigide, composée du hall d'entrée, de la plate-forme et du noyau central est traitée en béton projeté sur une armature métallique à la manière d'une coquille très mince.

- la seconde, flexible, qui entoure la première, est réalisée en acier inoxydable. Elle est suspendue par un système de tirants à la calotte d'acier qui finit la coquille en forme d'obus du noyau central.

Pour caractériser le progrès technique les architectes ont présenté ces matériaux de façon "monolithique", en parois minces, continues, sans nervures. C'est l'ingénieur Bodiansky qui a étudié pour eux l'ensemble du système.

"Temple" du savoir scientifique et de la culture moderne, le Palais de la Découverte de Nelson, Nitzchké et Jourdain s'exprime dans le langage "technologique" et raffiné d'une monumentalité nouvelle.

Celle-ci, à l'évidence, n'a plus grand chose à voir avec celle qu'Auguste Perret développe au même moment dans son Musée des Travaux Publics, expression achevée du classicisme structurel : les deux projets semblent appartenir à des mondes totalement différents, à des "âges" qui dérivent et s'éloignent l'un de l'autre tels des continents.

On mesure aussi, par la même occasion, le chemin parcouru par Nelson lui même depuis ses puissants projets d'étudiant: la structure ouverte, classique, de l'abri souverain a cédé la place aux parois lisses, continues, sans nervures du béton projeté et de l'acier. On ne dramatise plus le rapport au sol par la "classicisation" des points d'appui, on les supprime au profit d'un espace fluide par une structure "aérienne" en suspension...

De tous les élèves de Perret, Nelson et Nitzchké sont peut être ceux qui se sont le plus éloigné du noyau "initial" du classicisme structurel. Ouverts aux tendances les plus novatrices de l'art contemporain ils ont traversé l'espace des franges de la doctrine. Ni l'un, ni l'autre ne sont à proprement parler des disciples de Perret... Aucune oeuvre de Nitzchké ne se rapporte aux "modèles" élaborés par son professeur. Quand à Nelson, seule la petite maison qu'il construit à Paris en 1928 pour son compatriote, l'écrivain Alden Brooks peut être vraiment référée à l'héritage direct de Perret - une structure en béton armé affirmant clairement la fonction portante et un remplissage en "briquettes de Bourgogne" - Ses autres oeuvres représentent, comme celle d'Oscar Nitzchké une contribution tout à fait originale à l'architecture moderne. Pourtant dans un court article, écrit en 1954, en hommage à Perret, Nelson tenait à rappeler la filiation de sa démarche avec celle de son maître :

"(Perret) nous a donné les bases solides d'une éducation architecturale. Pour ses leçons d'analyse et de synthèse, sa discipline à la stricte application d'une méthode, je remercie Auguste Perret, car ce sont là des principes de grandeur éternelle". (15)

Nous ne serons pas surpris, après cette étude de quelques unes des oeuvres de Nelson, que l'architecte place cette filiation au plan de la méthode. Par sa généralité, qui n'implique ni style, ni mode de construction, la méthode est le seul mode de passage entre l'espace d'une "école architecturale" et l'extension d'un enseignement. Il y a en effet, derrière la théorie de Perret, au delà du classicisme et de la notion même de structure les grands principes d'une conception de l'architecture, une façon spécifique d'envisager le projet. Celle ci se rabat sur l'étendue infinie du continent rationaliste, essentiel et polymorphe... Le "classicisme structurel" est sous-tendu par une "théorie" générale de l'architecture, sans style et sans langage, qui poussée dans son essentialité conduit du rationalisme au fonctionnalisme le plus désincarné. Celui-ci, pris à la lettre est inopérant en architecture, car dépourvu de références spatiales, il n'a pas les caractéristiques d'une doctrine, et n'a aucune incidence sur la pratique de projet. On ne se débarasse pas, en architecture, aussi aisément des questions esthétiques... Nelson, nous l'avons vu, évite le gouffre de la stérilité fonctionnaliste en entrant dans la matière architecturale de l'expressionnisme technologique. Ce faisant, il explore, avec ses amis Nitzchké et Jourdain, les contrées nouvelles de "l'âge mobile" et nous laisse, en temoins de l'aventure quelques prototypes expérimentaux...

NOTES

(1) Nous avons pu consulter l'ensemble des archives de Paul Nelson grâce à la gentillesse de Madame Nelson et de son fils Ugo. Qu'ils en soient ici remerciés.

(2) Paul Nelson a conservé de ces deux projets des plaques photographiques (négatifs en verre).

(3) Voir à ce propos les notes biographiques de Paul Nelson établies par Anne Kandelman en septembre 1973.

(4) Anne Kandelman - Notes biographiques de Paul Nelson, polycopié en septembre 1973.

(5) Cf. Paul Nelson - "La cité hospitalière de Lille", éditions des "Cahiers d'Art", Paris, 1933.

(6) Paul Nelson, projet d'un Palais de la Découverte (1937). Les "Cahiers d'Art", Paris, 1940.

(7) Projet d'un Palais de la Découverte, op. cit.

(8) Ibid.

(9) Ibid.

(10) Voir à ce propos : Joseph Abram, "Hiératisme et Modernité": la Revue l'Esprit Nouveau.

(11) Paul Nelson, op. cit.

(12) Kenneth Frampton - "Paris 1930 and the Constructivist Aesthetic" texte dactylographié, 5 pages, archives Oscar Nitzchké.

(13) Paul Nelson, op. cit...

(14) Ibid.

(15) Paul Nelson "Auguste Perret l'enseignant", texte de 1954 paru dans "Architectes" en 1974.

DES MAISONS EN ACIER

"Et maintenant n'est-il pas outrecuidant de parler des Maisons en acier ? - Non, car elles ne sont pas nées d'un cerveau en mal de productions bizarres. Si elles viennent de s'élever simultanément en divers points de la surface du globe terrestre c'est parce que de nombreux facteurs concomitants les obligeaient à s'élever, en un mot, parce que leur heure est arrivée.

Il n'était pas possible qu'en cette matière la France demeurât plus longtemps en arrière. Grâce aux efforts faits actuellement, notre pays aura bientôt rattrapé les autres pays qui avaient pris une avance de près de dix ans sur lui" (1).

C'est par ce constat optimiste qu'Urbain Cassan introduit le bilan que la revue Acier consacre en 1929 aux maisons métalliques françaises(2). En moins de deux ans sont apparus sur le marché français plusieurs systèmes performants capables de rivaliser, en ingéniosité du moins, avec les systèmes étrangers. Parmi les procédés qu'il présente comme les plus significatifs figure aux côtés des procédés Decourt, "H.C.", Fillod-Comefi et Commentry. Oissel, le système mis au point par Adrien Brelet, André Le Donné et Oscar Nitzchké pour les Forges de Strasbourg. Il s'agissait pour la société sidérurgique de trouver de nouveaux débouchés pour sa production, à un moment où l'on parle en France d'une surproduction d'acier de près de 40% ..(3). Le concours vise à recueillir auprès des architectes français différents modèles de maisons métalliques correspondant aux exigences de l'habitat social en vue d'une préfabrication légère en série. Parmi les trente réponses à ce concours, seule celle des trois étudiants de l'Atelier du Palais de Bois sera retenue, grâce confie modestement Oscar Nitzchké, à Auguste Perret qui se trouvait au jury. Ce résultat débouchera sur la signature d'un premier contrat pour la mise au point du projet que l'on espère réaliser à l'occasion d'une première commande de cent maisons individuelles pour le Génie Militaire à Vincennes. Malheureusement cette commande se réduira à 20 exemplaires, mais le modèle pourra tout de même être expérimenté sur une longue série grâce à une commande effective de 500 maisons pour la Compagnie des Chemins de Fer de l'Etat. Cette expérience "d'industrialisation légère" est tout à fait exceptionnelle dans le contexte français des années 1920, bien qu'à cette période la

construction de maisons métalliques semble être à l'ordre du jour un peu partout en Europe.

Avant de présenter le procédé mis au point par A. Brelet, A. Le Dorné et O. Nitzchké il nous paraît essentiel de dire un mot des expériences étrangères, sans lesquelles la tentative des Forges de Strasbourg n'aurait certainement pas eu lieu. Car les recherches et les expérimentations sur les maisons métalliques sont portées dans la décennie de l'Après-guerre par tout un courant international fondé sur une série d'impératifs très pragmatiques.

Partout où elles s'élèvent, les motivations sont les mêmes : répondre à la crise du logement, produire vite et moins cher un habitat ouvrier minimum et surtout ouvrir de nouveaux débouchés pour les produits de la sidérurgie.

Précédents étrangers

C'est l'Angleterre qui dans le domaine des maisons métalliques a joué le rôle de pionnière. Tout le monde s'accorde à reconnaître que c'est dans ce pays qu'ont été menées le plus tôt les expériences les plus significatives car les plus massives : dès 1924 plusieurs milliers de maisons métalliques y ont été construites avec un système faisant appel à des murs composés en acier.

Les panneaux de base formés d'un cadre métallique et d'une plaque de tôle de quelques millimètres sont isolés au moyen d'un matelas d'air et d'un matériau calorifuge constituant la paroi intérieure de la maison. Le procédé utilisé ne comporte pas d'ossature autre que celle des panneaux. Ces réalisations ont très vite intéressé des pays comme la France où n'avaient encore eu lieu que des tentatives sporadiques : une mission composée d'architectes et d'ingénieurs se rendra spécialement en Ecosse, à la demande du Ministère du Travail français pour étudier les procédés de préfabrication et de mise en oeuvre de ces maisons et pour en tester l'habitabilité. Après observations techniques et enquêtes auprès des habitants la mission concluera à l'opportunité d'introduire en France des systèmes comparables à ceux employés en Ecosse.

Sur le continent c'est l'Allemagne qui la première s'engage dans le sillage anglais (4). Ce pays touché par une situation économique difficile se préoccupe très tôt du problème du

logement minimum pour les couches laborieuses. Les premiers systèmes allemands sont à l'image des systèmes par panneaux anglais. En 1927 Blecken (de Duisbourg) lance sur le marché des plaques standards adaptées à la construction de maisons d'un étage : ces plaques de 2,80 m x 1,15 m sont recourbées sur les bords pour pouvoir s'encastrer les unes dans les autres. Il suffit de les visser entre elles au montage avec un produit de type "mastic" pour assurer l'étanchéité. Le matériau utilisé est un alliage acier-cuivre plus résistant à l'oxydation que l'acier simple. Le procédé de Blecken tend au "tout métallique": les blocs fenêtres, les toits, les cheminées sont réalisées avec les mêmes tôles que les murs. Le seul problème rencontré est la condensation sous le toit métallique, qui obligera un temps à revenir aux couvertures traditionnelles en tuiles creuses sur traverses de bois. Puis l'on mettra au point un système permettant d'éviter la condensation grâce à une peinture spéciale appliquée en sous-face des tôles et à un doublage intérieur du plafond en planches légères.

Très vite, à côté des procédés "à panneaux" apparaîtront des maisons à structure métallique avec des constructeurs comme les frères Wöhr (Wurtemberg) ou la firme Braune et Roth de Leipzig. Ces maisons à ossature mettent en oeuvre elles aussi des plaques d'acier mais celles-ci sont déchargées de toute fonction portante.

Des systèmes mixtes font aussi leur apparition comme par exemple celui conçu par W. Gropius pour une société de Finow : des cadres en bois forment la structure des panneaux qui portent à l'extérieur des tôles d'un alliage à base de cuivre et à l'intérieur des plaques d'éternit; l'espace interstitiel contenant un matériau isolant.

Ces différents systèmes poussant la fabrication en usine à l'extrême permettent de réduire la construction à de simples opérations de montage pouvant être effectuées par une main d'oeuvre non qualifiée. Ceci se répercute évidemment sur les coûts, la main d'oeuvre représentant une bonne part du prix de la construction traditionnelle.

Les procédés allemands permettent des délais de montage spectaculaires allant d'une moyenne de deux à trois semaines à des records de quelques jours, voire quelques heures : la revue l'Architecture Vivante, qui publie dans son numéro d'Automne-Hiver 1929 un dossier sur les maisons métalliques en Allemagne cite l'exemple d'une habitation de 7 à 8 pièces élevée en

70 heures ...

Le record absolu, en matière de rapidité sera atteint en France par Jean Prouvé qui élabore, en 1935, avec Beaudouin et Lods un prototype de maison de week-end qui sera monté, en public, en l'espace d'une heure.

Prouvé qui ouvre en 1931, à Maxéville, des Ateliers destinés à l'étude d'éléments métalliques pour l'industrie du bâtiment représente tout un courant de pensée qui croit en l'avenir de la préfabrication légère à l'image de l'automobile ...

La France à la page ...

Le procédé mis au point par Adrien Brelet, André Le Donné et Oscar Nitzchké pour les Forges de Strasbourg fait appel à une ossature métallique et un mur composé avec paroi extérieur en tôle d'acier "Apso" (acier au cuivre offrant une bonne résistance à l'oxydation).

Voici comment les architectes présentaient leur système en 1929 à l'occasion de l'exposition d'un prototype à la Foire de Paris :
"le système que nous avons spécialement étudié comporte une ossature métallique formée d'éléments standardisés, montés les uns à côté des autres et assemblés par boulonnage. Tous ces éléments sont fabriqués en grande série à l'usine; ils comprennent des sabliers, des poutres, des poteaux, des cadres de plancher et des panneaux de façade; ceux-ci se divisent en trois catégories : les panneaux portes, les panneaux fenêtres et les panneaux pleins; ils ont tous les mêmes dimensions (3m x 0,80m) et peuvent s'assembler indifféremment les uns aux autres suivant les exigences du plan; pour l'éclairage et la ventilation des pièces, 2, 3 ou 4 panneaux fenêtres sont par exemple juxtaposés suivant le besoin. Les murs (parties pleines) se décomposent en trois éléments, la protection assurée par une tôle inoxydable et peinte, l'ossature réunissant les éléments portés et portants en un seul élément; les cadres en cornière et enfin l'isolation assurée par une matière appelée l'héraclith; celle-ci correspond comme isolation du chaud, du froid et du son à un mur de briques de 55 centimètres. Cette matière arrive sur place sous forme de grandes plaques enduites au plâtre du côté intérieur et il ne reste plus qu'à les emboîter et à les rendre solidaires au moyen d'un joint au plâtre liquide. Toutes ces dispositions

nous ont permis de réaliser des maisons entièrement finies en moins d'un mois et après avoir fait une étude approfondie de l'organisation du travail sur place, nous pensons désormais réaliser un rythme de cent maisons par mois" (5).

Ajoutons à cette description du système que les plaques de tôle employées, d'une épaisseur de l'ordre de 1 millimètre, sont rigidifiées par gaufrage à la presse suivant un profil comportant un large plan central et deux ou trois ondes latérales. Ces ondulations facilitent le montage et la confection des joints entre plaques. Les tôles reçoivent en usine une couche de minium et après montage une couche de peinture anticorrosive sur laquelle on applique la couleur voulue. Les fondations réalisées lors de la construction sont ponctuelles : il s'agit de plots en béton disposés à la périphérie du rectangle de la maison et selon son axe longitudinal : ces plots supportent des poutres sablières basses en fer "U" qui servent à soutenir les solives du plancher et les cadres verticaux des murs. La sablière de l'axe longitudinal porte les poteaux nécessaires à l'édification des cloisons médianes.

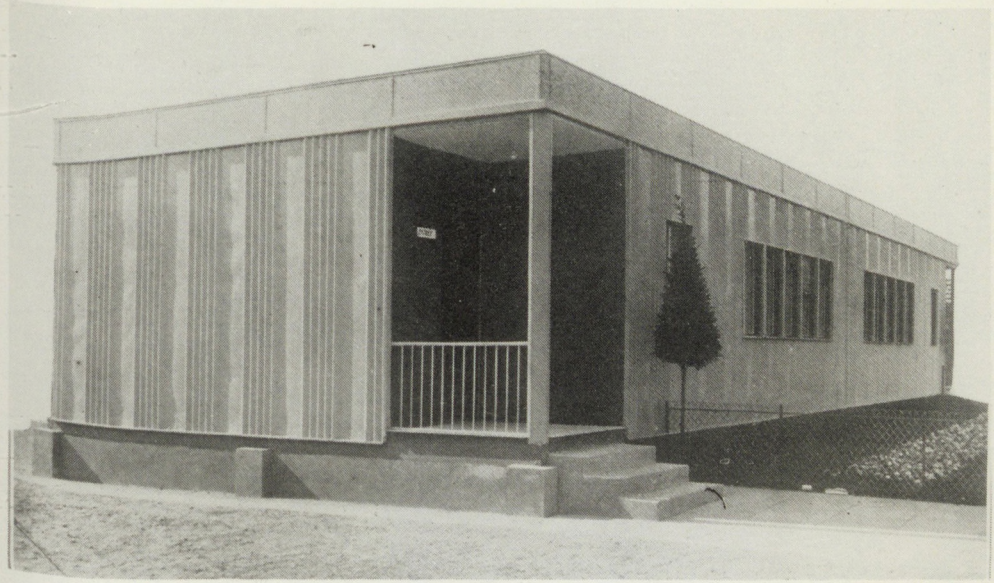
L'isolation thermique de l'habitation se fait au moyen de matériaux divers, de l'héraclite comme dans le cas du prototype de la foire de Paris, ou des agglomérés de tourbe, du solomite, du celotex ou des carreaux de plâtre courant ...

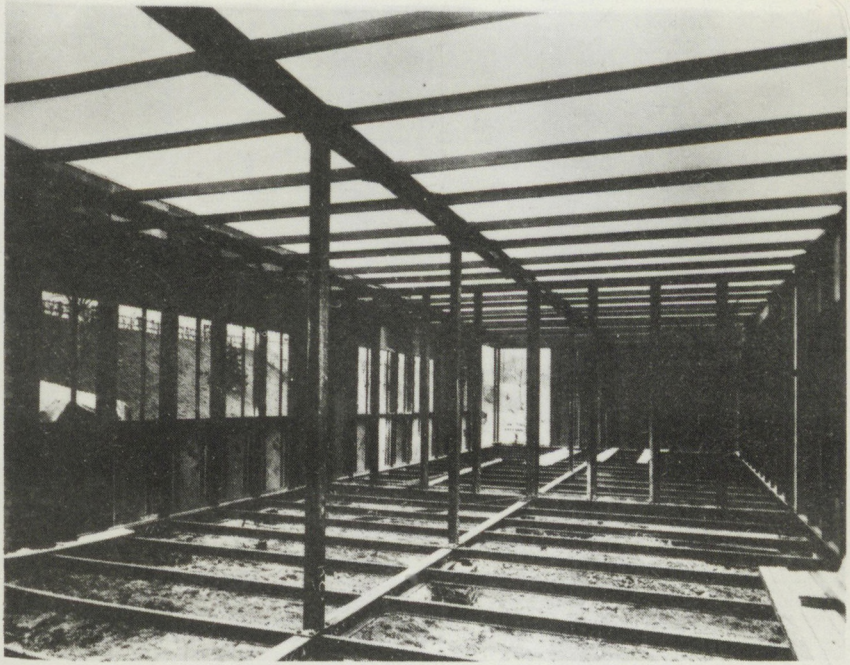
La toiture-terrasse de la maison est supportée par des solives en "U" munies de fourrures en bois qui donnent une légère pente vers le centre où se situent les descentes d'eaux pluviales. Sur ces fourrures sont clouées des dalles de "calorite" qui reçoivent l'étanchéité.
Les différentes canalisations sont placées entre la paroi extérieure en tôle et la paroi intérieure isolante.

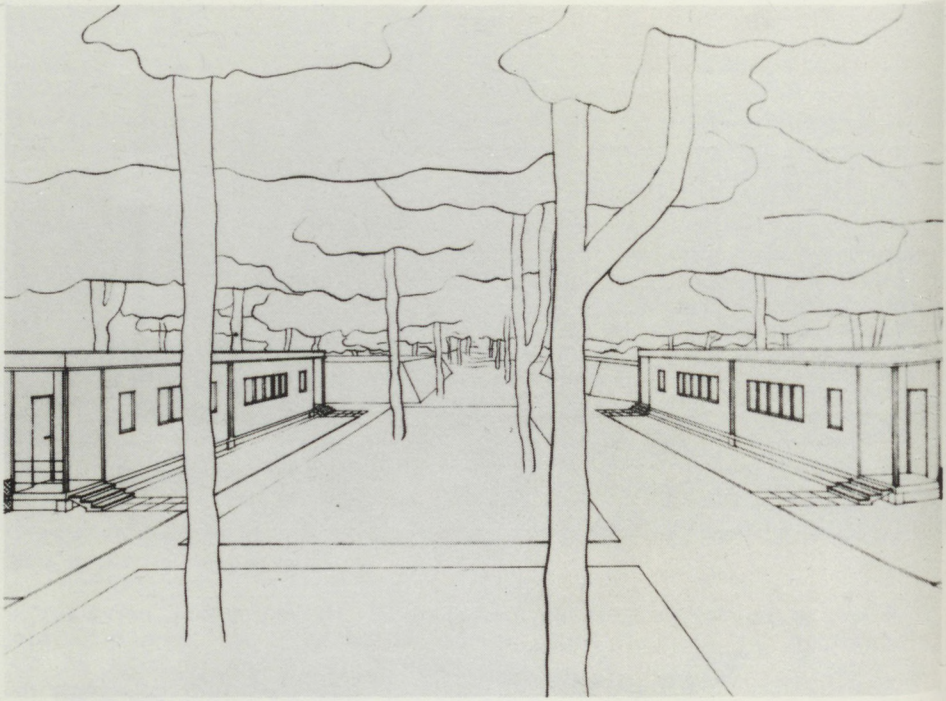
Le système conçu par A. Brelet, A.Le Donné et O. Nitzchké a l'avantage de mettre en oeuvre des éléments de façade normalisés et interchangeables (mur plein, porte, fenêtre). Il offre une architecture qui n'hésite pas à affirmer l'emploi du métal et qui ne cherche nullement à ressembler à une maison plus traditionnelle. L'espace intérieur est confortable et facilement aménageable. Comme la plupart des procédés métalliques il réduit le chantier à quelques opérations de montage.

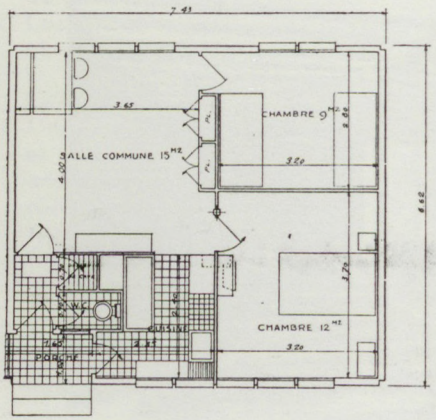
Il est intéressant de comparer ce système à deux autres procédés analogues dans leurs principes (en ce sens qu'ils utilisent eux aussi une ossature métallique), mais extrêmement différents

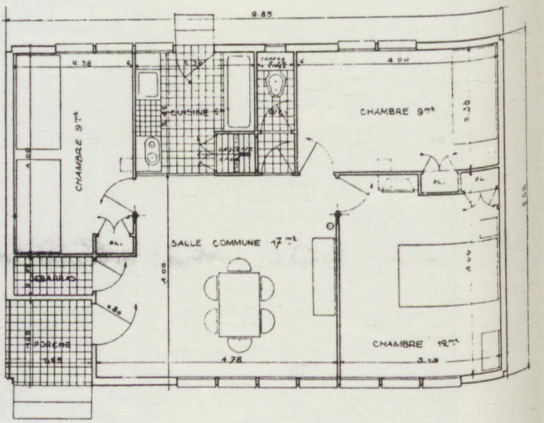
pl. 53 A. Brelet, A. Le Donné, O. Nitzchké - Les maisons métalliques - 1928/1931








7.41
3.65
CHAMBRE 9 M2
SALLE COMMUNE 15 M2
3.20
4.00
6.62
CHAMBRE 12 M2
3.70
3.20
PORCHE
LAVABO
EVIER
RANGEMENT


9.65
4.38
CHAMBRE 9 M2
CUISINE 5 M2
4.00
CHAMBRE 9 M2
3.20
3.50
SALLE COMMUNE 17 M2
4.00
4.78
CHAMBRE 12 M2
3.20
LAVABO
RANGEMENT

dans leurs applications : il s'agit du procédé Commentry-Oissel et de la maison isotherme R. Decourt.

- La Maison des Forges et Ateliers de Commentry-Oissel est un procédé à ossature métallique et remplissage en parpaings "d'aerocrète" (ciment cellulaire assurant une bonne isolation thermique).

La structure se construit à partir d'un élément standard unique. Il s'agit d'un cadre rectangulaire d'acier d'environ 1 mètre de large par 2,50 m de haut, pouvant s'assembler à des cadres identiques par simple boulonnage et pouvant recevoir des parpaings de 0,33 m de haut par 1 mètre de long et 0,155 m d'épaisseur. Ces parpaings dont la forme particulière permet d'englober l'ossature peuvent se juxtaposer avec précision aussi bien dans les joints horizontaux que dans les joints verticaux. Leur poids n'est que de 30 kg malgré leur grande dimension et leur pouvoir isolant est d'environ quatre à cinq fois supérieur à une maçonnerie traditionnelle de même épaisseur.

Le montage sur place est extrêmement simplifié en raison du faible poids des cadres métalliques qu'un homme seul peut transporter. De plus le caractère unique de cet élément de structure rend inutile leur repérage et le travail préalable habituel de piquetage est supprimé : "on part d'un seul point de repère, par exemple un des angles de l'habitation et l'on a plus qu'à juxtaposer les cadres et à les réunir par des boulons". Si l'un d'eux correspond à une porte ou une baie, il suffit d'ajouter une barre transversale à la hauteur voulue, des trous d'assemblage étant prévus dans tous les cadres.

Ce système permet d'élever des maisons de deux à trois étages. Les planchers en hourdis d'aérocrète sont supportés par des solives en profilés d'acier du même type que ceux des cadres. La couverture est une toiture-terrasse constituée des mêmes éléments, qui reçoit une chape de béton étanchéifiée grâce à des produits bitumineux ...
La finition des murs est assurée par un enduit à l'intérieur comme à l'extérieur, qui donne à la maison l'aspect habituel des constructions modernes réalisées avec d'autres matériaux.

D'après les documents que nous avons pu voir, l'esthétique de ces maisons minimum est tout à fait satisfaisante tant pour la décoration intérieure que pour la volumétrie générale.

pl. 54 A. Brelet, A. Le Donné, O. Nitzchké - Les maisons métalliques - 1928/1931

- La maison Isotherme R. Decourt comporte une ossature en acier et des murs composés avec paroi extérieure en ciment armé. Le principe de base consiste en la juxtaposition et la superposition d'éléments de structures réalisés à partir de fers cornières disposés selon les arêtes d'un parallélépipède rectangle d'une hauteur égale à celle d'un étage et d'une base d'environ 4 mètres de côté. Sur les arêtes horizontales viennent s'assembler les montants verticaux intermédiaires servant à supporter portes et fenêtres et les solives des planchers et terrasses.

L'originalité du procédé Decourt se situe au niveau des parois extérieures : celles-ci sont réalisées en béton projeté sur un treillis métallique : l'opération se fait depuis l'intérieur, au canon à béton, après constitution d'un coffrage simple en panneaux plans. On obtient ainsi une sorte de carapace en béton armé de 5 centimètres d'épaisseur. L'ossature est elle-même enrobée de ciment au cours de l'opération de façon à la protéger de toute oxydation.

L'isolation thermique est obtenue par une seconde peau, en matériaux divers liège, "aérocrète" "héraclithe" ..., réalisée à 12 centimètres en arrière de la paroi en béton projeté.

La couverture terrasse est constituée comme celle d'un plancher métallique courant, mais pourvu d'une isolation thermique supplémentaire et rendu étanche par une chape de protection.

Compte tenu du nombre d'opérations qui restent à effectuer sur le terrain et du matériel important qu'elles nécessitent, ce procédé est surtout adapté à des gros chantiers. L'économie réalisée est alors substantielle. Pour des villas construites ponctuellement le procédé atteint les coûts du traditionnel, mais son point fort réside dans la diversité des solutions architecturales qu'il permet.

Une sonorité métallique

Comparée aux deux systèmes précédents (6) la maison métallique conçue par Brelet, Le Donné et Nitzchké apparaît sur le plan technique comme plus performante que la maison R. Decourt, qui nécessite des coffrages et l'emploi délicat d'un canon à béton et conserve donc un nombre important de tâches sur le chantier. Tout cela suppose une main d'oeuvre et un outillage "lourd". Les deux autres systèmes s'inscrivent plus directement

dans l'optique d'une industrialisation légère. La Maison des Forges de Strasbourg comme celle des Ateliers de Commentry Oissel tendent à réduire la construction sur le terrain à quelques opérations élémentaires de montage; leur différence essentielle réside dans la conception du mur composé. La solution d'une paroi unique en parpaings d'aérocrète englobant l'ossature peut paraître aujourd'hui plus séduisante car plus simple. Elle nécessite bien sûr un enduit sur place, mais la maison des Forges de Strasbourg doit elle aussi recevoir après montage deux couches de peinture. La maison des Ateliers de Commentry permet une certaine différenciation car il est facile de prévoir toute sorte d'enduits et d'avoir recours à d'autres revêtements extérieurs, ce qui est plus compliqué dans le cas d'une maison avec parois extérieures en tôle d'acier. Mais ce sont là des préoccupations actuelles car une des caractéristiques essentielles de la maison métallique des Forges de Strasbourg est bien d'exprimer par son architecture l'emploi du métal. L'acier est utilisé dans les deux autres maisons comme un matériau de construction "architecturalement passif" car sans effets lisibles sur l'architecture : les maisons R. Decourt et Commentry Oissel pourraient parfaitement être édifiées avec des murs porteurs en brique, en parpaings de béton ou avec tout autre matériau sans que leur aspect ait le moins du monde à être modifié. Ce qui n'est pas le cas de la maison des Forges de Strasbourg qui cherche une certaine expressivité du matériau, qui rapproche son esthétique de celle des constructions de Prouvé. On peut voir ici la fidélité à ce principe de vérité" qu'André Le Donné dit avoir appris de Perret. Exprimer le matériau est l'un des principes les plus affirmés de l'enseignement de Perret que les trois étudiants suivent encore au moment où ils conçoivent ce prototype de maison métallique : "vous voulez utiliser le fer, disait Perret à ces étudiants, soit, mais montrez le matériau apparent. Faites toujours de l'architecture avec la vérité du matériau" (7).

Adrien Brelet, André Le Donné et Oscar Nitzchké semblent avoir bien compris la leçon de leur maître. Si leur maison paraît plus austère que celles produites alors par les autres procédés, au moins exprime-t-elle jusque dans les ondulations de la tôle, la réalité constructive du matériau.

On pourrait objecter que travaillant avec les services techniques des Forges de Strasbourg il aurait été difficile de faire autrement car soucieuse de trouver des débouchés à sa production la société ne pouvait qu'imposer des solutions où le métal régnait en maître. Certes, mais ce serait sous-estimer la capacité

de dissimulation dont peuvent faire preuve parfois les architectes. Il était parfaitement possible de modifier l'apparence de la tôle si telle avait été la volonté des concepteurs : il suffisait pour cela d'utiliser des enduits spéciaux du type de ceux mis au point par la Société de Constructions Multicellulaires "H.C." pour recouvrir les faces extérieures des éléments métalliques ...

Système pur, "tout métallique", la maison des Forges de Strasbourg illustre bien une certaine conception de l'industrialisation légère qui a aujourd'hui fait son temps. En dehors d'une production de type "mobile home" telle que celle qui s'est développée dans les années 1970 aux Etats-Unis, qui s'inscrivant dans une logique économique spécifique justifiait l'emploi de procédé "pur" et "complet" à l'image de l'automobile, on ne croit guère aujourd'hui à la "légitimité" presque mythique de ce type de système. Des procédés "hétérogènes" comme ceux des Ateliers de Commentry ou de R. Decourt annoncent certaines attitudes actuelles qui ne reculent plus devant le mixage des matériaux : des systèmes composites, métal/parpaing, béton/bois, métal/béton et même des systèmes incomplets semblent avoir plus d'avenir que les systèmes purs, fermés et complets (8). Ces derniers restant valables dans des domaines marginaux comme le logement d'urgence ou l'habitat de vacances ... Il est vrai que les créneaux visés au départ par les maisons métalliques étaient, surtout en Allemagne, assez proches de ces domaines marginaux.

Cette évolution s'accompagne d'une méfiance à l'égard de principes tels que la "vérité des matériaux" et de toute attitude morale face à l'architecture.
Poussées à leurs extrêmes ces attitudes conduisent toujours à des inhibitions esthétiques mais aussi constructives ... Il faut se souvenir ici de la leçon de "l'abri décoré" de Robert Venturi..

Quoiqu'il en soit le prototype de maison métallique exposé à la foire de Paris, en 1929, semble avoir recueilli les faveurs du public qui, loin d'avoir été choqué par la nouveauté du procédé et par l'apparence du matériau a marqué un réel intérêt pour ce genre d'expérience.

Plus d'un millier de personnes se sont déclarées intéressées par l'acquisition d'une maison de ce type. Le marchand de tableaux Ambroise Vollard avait demandé à Nitzchké de lui en faire construire une ...

Malheureusement,pour des raisons qu'il est difficile d'expliquer, aucune de ces commandes potentielles ne s'est concrétisée. Difficulté à répondre à des demandes éparses et à mettre en branle une véritable série ? Mauvaise commercialisation du produit Le système aurait pourtant dû permetre de satisfaire des demandes diffuses. C'est en principe un des avantages de l'industrialisation légère où la construction se réduit à un simple montage. Faute d'avoir su s'adapter le système sera abandonné après la réalisation des 500 maisons des Chemins de Fer de l'Etat. 521 maisons auront donc été construites avec ce procédé, compte tenu des 20 exemplaires du Génie Militaire et du prototype d'exposition de 1929.

Les archives et les cartons à dessins des architectes montrent cependant que plusieurs études avaient été préparées pour des cités ouvrières : pour les Acieries de Pompey, pour l'industriel Lefranc etc ... Mais aucune de ces études n'a débouché sur une réalisation concrète.

Commencée dans l'optimisme général, l'affaire se terminera assez mal.

Péripéties judiciaires

Un différent éclatera bientôt entre les Architectes et "l'Industrielle de Constructions Modernes" à propos des frais d'études que la société voulait imputer aux concepteurs (9). L'affaire ira en justice : Frantz Jourdain, le célèbre architecte de la Samaritaine et Marcel Bloch, directeur des Chemins de Fer de l'Etat viendront témoigner en faveur des trois jeunes architectes. Mais les juges, se fondant sur les termes d'un contrat léonin signé à la légère, donneront raison aux Maîtres de Forges ...

Cette fin lamentable d'une brève collaboration entre des industriels et des architectes semblerait confirmer l'opinion de Le Corbusier, qui énumérant les obstacles à la production en série, évoque sans rire la pusillanimité des industriels français : Le Corbusier, il est vrai, était jaloux de cette expérience avec les Forges de Strasbourg et de la commande des 500 maisons des Chemins de Fer de l'Etat : "c'est à moi qu'on aurait dû les donner !" jeta-t-il avec hargne au jeune Oscar Nitzchké. Plus tard, dans le livre qu'il écrit en 1939 ("Sur les quatre routes") Le Corbusier fait à nouveau allusion à ces fameuses

maisons métalliques, qui justifient pour lui du bien-fondé de sa piètre opinion des Maîtres de Forges français.

Enterrement corbuséen

"Un jour, M. Loucheur m'appela me demandant de lui faire un plan. Six mois après, je soumets les études d'une maison-type de 49 mètres carrés, susceptibles de souplesse à l'intérieur, d'adaptation à divers besoins individuels, conçue pour être construite en grande série d'éléments types et pour être montée comme une machine expédiée d'une usine. Les agencements intérieurs sont précis et efficaces : cuisine, vaisselle, penderie, linge de corps et de maison, etc ... Le ministre est enthousiasmé, il me tape sur l'épaule et s'écrie : "vous en construirez des milliers. - Je n'en construirai pas une seule, Monsieur le Ministre, et voici pourquoi : primo, jamais l'ouvrier isolé n'aura l'idée de s'adresser à notre cabinet pour l'établissement de son dossier; secundo, voyant nos plans, il les détestera, car cette maison que vous aimez ne lui rappellera rien de familier et, en matière de maison règne un formalisme terriblement hostile aux initiatives; tertio, son terrain individuel, perdu dans le magma des banlieues, correspondra rarement aux nécessités inéluctables de la série". Voici pour le premier obstacle. Il s'applique à la valeur même du plan.

Le second, je le trouve dans la mentalité des industriels français : jamais aucun n'assumera le risque d'une acquisition d'outillage et des frais de mise en oeuvre d'une fabrication inconnue jusqu'ici dans ce domaine.
Toutefois, le ministre m'envoya chez l'un de ses amis, maître de forges. L'entretien avec le chef fut excellent.

L'affaire passa aux services, s'effilocha pendant dix mois et finit ainsi : des subalternes dévoués estimèrent plus économique d'engager à l'année deux jeunes dessinateurs orientés vers les thèses que nous défendons. On réalisa une première série de maisons d'acier, grâce à une commande de l'Etat. Le type était hybride, maintenant les dispositions intérieures des maisons de pierre ou de briques; par contre, il ne comportait pas de comble incliné, de toit de tuiles ou d'ardoises. On monta les maisons, on y habita six mois; les ouvriers exigèrent qu'on les affublât d'une toiture de tuiles rouges pour le coup d'oeil ! Ce qui fut fait. L'expérience en resta là et l'on ne parla plus de construire de logis dans les ateliers de la métallurgie" (10)

NOTES

(1) Urbain Cassan "Les Maisons Métalliques Françaises" - Acier n° Aout 1929.

(2) La revue Acier est l'organe de l'Office Technique pour l'Utilisation de l'Acier (O.T.U.A.)
Le numéro 2 d'Août 1929 est entièrement consacré au bilan des maisons métalliques françaises dressé par Urbain Cassan. Celui-ci tente d'emblée de définir une attitude moyenne et réfléchie face à ces expérimentations nouvelles :
"Vers la fin du siècle dernier, un chimiste a fait entrevoir la possibilité de remplacer la nourriture habituelle de l'homme par une pillule contenant les seuls éléments indispensables aux différentes fonctions de la nutrition ... Plus près de nous des architectes hardis ont essayé d'écarter de l'habitation tout ce qui n'a pas un rôle utilitaire pour conserver uniquement les organes de ce qu'ils ont appelé "la machine à habiter". Certains qui ont la phobie du traditionnel et l'amour aveugle du toujours nouveau ont crié au miracle tandis que d'autres qui ont la phobie du nouveau et le goût du traditionnel ont crié au scandale; avec l'immense majorité, nous avons réagi différemment. Dîner n'est pas seulement remplacer les éléments chimiques brulés par notre organisme. Serait-ce vivre que de réduire au minimum nos gestes et notre fatigue ...
Supprimer la science des jardins et des parfums, les arts rituels, la musique et la bonne cuisine !
Je sais bien que l'on nous dira que l'accoutumance et l'éducation nous permettraient de nous en passer. Mais puissions nous admettre un seul instant que cela fut possible, devrions-nous nous employer à précipiter une telle évolution ? (...)
Par contre nous ne pouvons pas nous figer alors que tout évolue ... Nous ne devons pas accepter les exagérations, mais les exagérations en tous sens sont nécessaires; elles marquent les extrêmes entre lesquels se trouve la vérité ...".

(3) Les Maisons d'acier dans la Revue Foncière et Immobilière Paris octobre 1929 page 14.

(4) Voir à ce propos l'article de Jean Badovici dans le numéro Automne Hiver d'Architecture Vivante - Paris 1929. On trouve aussi dans ce numéro un dialogue entre Eileen Gray et Jean Badovici où est évoqué le problème de l'habitat minimum et de l'industrialisation : - "Je crois que la plupart des gens se trompent sur le sens qu'il convient de donner à ce mot "type". Pour eux "type" est synonyme de création simplifiée à l'extrême et destinée à être reproduite en série. Mais je comprends autrement. Une maison type n'est

pour moi qu'une maison dont la construction a été réalisée selon les procédés techniques les meilleurs et les moins coûteux, et dont l'architecture réalise pour une situation donnée, le maximum de perfection, c'est-à-dire qu'elle est comme un modèle qu'on devra, non pas reproduire à l'infini, mais dont on s'inspirera pour construire dans le même esprit d'autres maisons".
- "Le type ne doit pas répondre uniquement à des préoccupations commerciales. Il doit être l'expression même de la réalité psychologique d'une époque".

(5) cf. "les maisons d'acier" Revue foncière et immobilière, Paris 1929.

(6) Ces deux systèmes sont à ossature et mur composé. Il existe aussi des maisons métalliques françaises à mur porteur comparables aux systèmes anglais et allemand : Le système de la Société de construction multicellulaire "H.C." et celui de la Société de Construction Métallique Fillod-Comefi. Ces deux procédés comportent des originalités tenant à la structure du mur porteur qui les distinguent des panneaux anglais et allemand.

- La Maison de la société de constructions multicellulaires "H.C." est conçue à partir d'un élément standard qui permet de réaliser les murs porteurs et les planchers. Il s'agit d'une sorte de poutre en treillis formée de "deux tôles parallèles extra minces de 0,4 millimètres d'épaisseur, espacées de 0,33 m entre lesquelles vient se souder un contreventement triangulé en tôle de même qualité".
Les tôles utilisées sont gaufrées, ce qui leur confère une grande rigidité. Ce gaufrage peut en outre absorber les variations dimensionnelles dues aux dilatations. Les éléments standard sont obturés de part et d'autre par des flasques métalliques qui augmentent la rigidité de l'ensemble et cloisonnent des "matelas d'air".
La préparation en usine est poussée aussi loin que possible. Les éléments sont réunis entre eux de façon à former une paroi entière de la maison avec ses portes, ses fenêtres et aussi les tuyauteries. Des conduits spéciaux sont coulés en usine sur les deux faces de l'élément. Ces enduits sont à base de sciure de bois pour l'intérieur, et à base de cellulose, de fibres d'amiante et de silice pour l'extérieur. Le montage des parois s'effectue sur le chantier à l'aide de goussets qui permettent de solidariser par soudure des éléments perpendiculaires. Les opérations sont réduites à l'essentiel : sur un muret en maçonnerie servant de fondation l'on pose le plancher puis on élève les parois verticales. Les éléments formant l'angle sont solidarisés par des étriers triangulaires dans lesquels on enfile des fers destinés à constituer l'armature d'un poteau en béton armé. Ces poteaux d'angle rigidifient l'ensemble.

Les planchers hauts viennent s'emboîter par symétrie avec les planchers bas. L'étanchéité des terrasses est obtenue par une couche d'asphalte mousseux recouverte d'un enduit de protection.
Les caractéristiques les plus spectaculaires du procédé sont la légéreté et la solidité : un élément multicellulaire "H.C." pèse 15 kg au m2 et peut supporter sans déformation une charge horizontale de deux tonnes ...
- La maison de la Société de Construction Métallique Fillod-Comefi repose comme l'exemple précédent sur un procédé de type "mur composé sans ossature". Le mur est constitué de deux tôles de 3 millimètres d'épaisseur, espacées de 40 centimètres environ et reliées entre elles par unsystème original "d'agrafes" sans boulon ni rivet. Les éléments de base, ainsi formés et contreventés à l'intérieur, ont une largeur de 0,50 m et la hauteur d'un étage et servent à constituer les murs. Ceux-ci sont isolés par remplissage de matériau léger (paille ou sciure de bois). Les toitures également en tôle, sont à double paroi. Leur disposition permet de recueillir les eaux de pluies dans l'axe médian de la structure ...
La maison Comefi, entièrement métallique, reçoit à l'extérieur plusieurs couches de peinture spéciale anticorrosive. Les parois intérieures peuvent être peintes ou habillées de tentures ou de papiers peints ...

(7) Auguste Perret cité par Marcel Zahar dans "D'une Doctrine D'Architecture : Auguste Perret" Vincent, Fréal et Cie, Paris 1929 p.19

(8) cf. Joseph Abram, Daniel Gross "Bilan des Opérations Expérimentales du Plan COnstruction en matière de technologie nouvelle" (1971-1974) Plan Construction/C.E.M.P.A. 1981

(9) Voir en annexe le texte de la lettre qu'Adrien Brelet, André Le Donné et Oscar Nitzchké adressent en 1931 à la Société Industrielle de Constructions Modernes (tome 2)

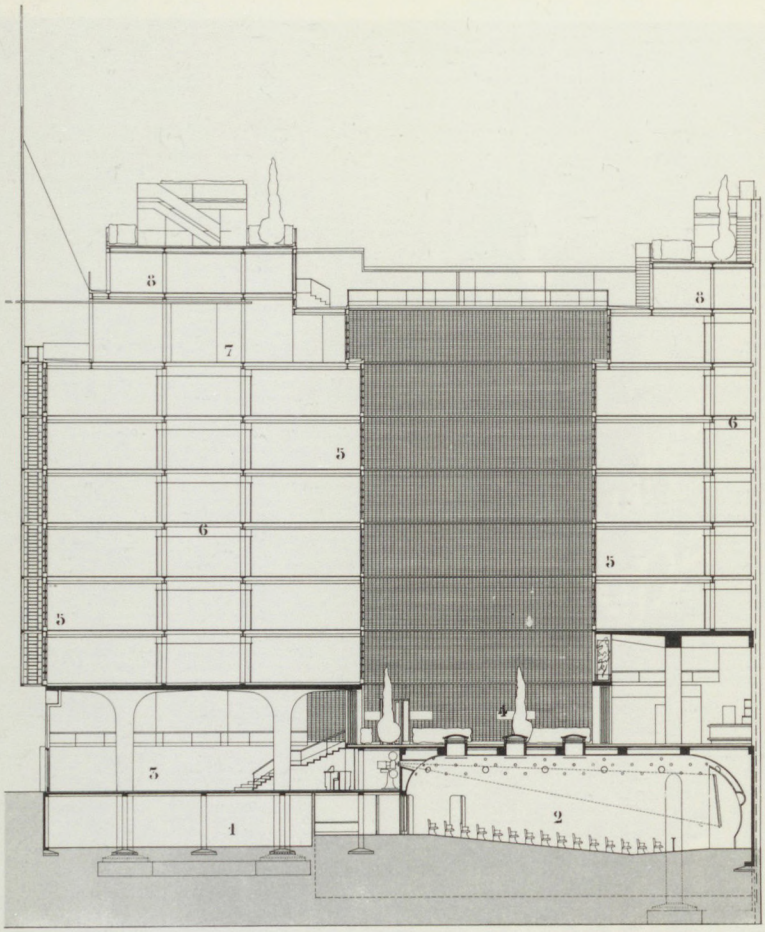
(10) Le Corbusier "Sur les quatre Routes" Gonthier Denoël - Paris 1970 page 252.

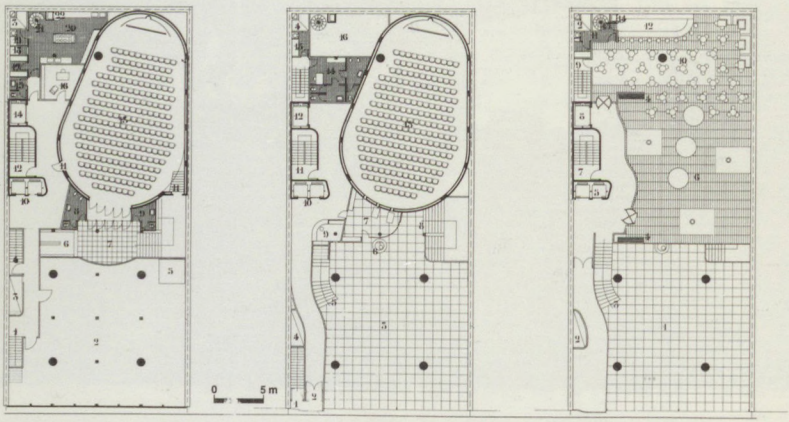
LA MAISON DE LA PUBLICITE D'OSCAR NITZCHKE

Lorsqu'un projet oublié refait un jour surface dans l'histoire de l'architecture, il y a presque toujours à l'origine une raison objective et il y a fort à parier que celle-ci a quelque chose à voir avec les enjeux de la situation présente. Plus exactement, le regard que l'on porte sur lui, et qui d'une certaine manière nous le fait redécouvrir, semble avoir été travaillé par l'évolution des idées et les contradictions récentes. C'est, à n'en pas douter, ce qui s'est passé ces dernières années pour la Maison de la Publicité d'Oscar NItzchké, projet non réalisé que l'architecte avait commencé à étudier en 1934, et qui, à peine redécouvert aux Etats-Unis, s'est presque immédiatement trouvé enrôlé dans le débat architectural postmoderne. C'est dans la bouillonnante polémique qui suivit la publication de l'ouvrage de Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, "Learning from Las Vegas" que le projet d'Oscar Nitzchké fit sa réapparition dans les revues sous la plume de Kenneth Frampton, aux côtés du "Cinéac" de Johannes Duiker et de la "Pravda" des frères Vesnine, dans une longue argumentation contre les thèses venturiennes sur la ville (1). Mais, chose curieuse, bien qu'à notre sens symptomatique du contenu réel de la maison de la publicité, le projet de Nitzchké semble apporter aussi de l'eau au moulin de Venturi, et l'architecte moderne pourrait bien être l'un des premiers à avoir développé une sensibilité authentiquement "Pop Art". D'ailleurs Venturi ne s'y est pas trompé : lors de l'hommage rendu à Oscar Nitzchké en mai dernier à New-York (2), Robert Venturi soulignait le caractère "émouvant" de la façade publicitaire de 1935 et en particulier de la juxtaposition emblématique de la publicité pour Ford et de la colonne ionique cannelée en néon stylisée (3). Cette dimension Pop Art du projet avait déjà été remarquée en 1969 par Sybill Moholy Nagy lors de la présentation de la "Maison de la Publicité" à l'Avery Hall de Columbia University (4). Ce qui expliquait, selon elle, "l'extraordinaire contemporanéïté du projet" était la résolution par l'architecte de trois "problèmes", considérés 35 ans plus tard comme fondamentaux : "1/ l'architecture comme médium unifié et unifiant, 2/ l'architecture comme Pop Art, 3/ l'architecture comme dénominateur social".
Elle argumentait le second point en précisant qu'aux anciennes

pl. 55 O. Nitzchké - La Maison de la Publicité - Paris 1935

CINEMA
PUBLICITE
ACTUALITES
OU
MOVIETONE
ECLAIR
PARAMOUNT
EVIAN
LIRE
Paris-Soir
LE PLUS FORT TIRAGE
COUTAS


1
2
3
4
5
6
7


0
5 m

variables constructivistes que sont la lumière, la ligne, la couleur et le mouvement, Nitzchké avait ajouté, dès 1935 "les images éphémères" de l'art commercial, la grille-canevas de la façade offrant l'infrastructure idéale pour y accrocher des lettres de trois mètres de haut, ou des "hot-dogs" géants et des tasses à café en papier mâché.

Nous avons pris l'habitude aujourd'hui, après une phase de déconstruction critique de l'histoire de l'architecture moderne, de regarder avec méfiance ce genre d'analyse architecturale, qui fait de "l'anticipation" le critère par excellence de la modernité.

Les historiens classiques de l'architecture ont abusé de ce type de lecture empirique pour fonder le caractère avant-gardiste des oeuvres qu'ils analysaient. Nikolaus Pevsner ne va-t-il pas jusqu'à théoriser "l'erreur de date" comme manifestation immédiate de la modernité (5). Le projet que l'on tend à postdater prouve par là même son essence moderniste : ainsi la villa Steiner de Loos, "la plus pure de ses maisons puristes" pourrait selon Pevsner être datée de 1930, gagnant ainsi 20 ans sur la date réelle de sa construction (6). Ce décalage de 20 ans représenterait en quelque sorte le "coefficient de modernité" de la villa Steiner. Celui de la Maison de la Publicité pourrait bien être alors de plus de 35 ans. Il est bien évident que l'on ne peut plus aujourd'hui souscrire à une telle conception du temps historique, qui polariserait le mouvement de l'architecture selon un axe unique, sur lequel il suffirait de positionner les oeuvres en fonction de leur progressisme supposé (7). Un tel idéalisme n'est plus de mise dans l'historiographie du jour ... Et pourtant lorsqu'on examine aujourd'hui, près de cinquante ans après qu'il les ait élaborés les dessins d'Oscar Nitzchké pour la "Maison de la Publicité" on se trouve presque irrémédiablement placé dans une situation ambiguë, partagé entre deux sentiments en apparence contradictoires : d'un côté, l'on reste surpris, comme Sybill Moholy Nagy par l'extraordinaire actualité du projet qui semble réellement anticiper sur la sensibilité contemporaine. De l'autre l'on ne peut que constater sa réelle inscription dans le contexte des années 1930. Ce paradoxe est en réalité problématique et nous incite à rechercher le chemin par lequel un tel projet a pu être conçu, l'origine des éléments qu'il met en oeuvre. Nous pensons de cette manière montrer qu'il existe de réels points de contact entre certaines tendances de l'architecture des années 1930, que "la maison de la publicité" tend à cristalliser en une sorte de modèle théorique et certains aspects de la pensée urbaine

pl. 56 O. Nitzchké - La Maison de la Publicité - Paris 1935

actuelle, qui semblent précisément s'inscrire en contradiction avec l'architecture moderne.

Description du projet

"On n'a pas encore suffisamment compris l'intérêt que l'on doit prendre à la publicité. C'est une forme concentrée et intense, ce par quoi se manifeste la présence et l'action d'une mythologie moderne, de symboles visuels nouveaux. Elle contient même unpouvoir affectif qui touche l'émotion et accroche aussi l'attention sollicitée aujourd'hui par mille et mille évènements. Elle renseigne en faisant résonner à tous les yeux les mêmes harmoniques qui finissent par vaincre l'attention. Là réside la signification du fait publicitaire". Christian Zervos - 1936 (8)

C'est Christian Zervos, le directeur de la revue les "Cahiers d'Art" et ami d'Oscar Nitzchké depuis 1930 qui est à l'origine de la "Maison de la Publicité". C'est en effet lui qui organisa la rencontre de l'architecte et du futur commanditaire du projet, un éditeur publicitaire du nom de Martial (9). Martial qui avait choisi un terrain avenue des Champs Elysées accepta avec enthousiasme les premières esquisses de Nitzchké. Il semble d'ailleurs qu'il ait participé activement à la définition du programme comme en atteste un passage de l'article que Zervos consacrera deux ans plus tard au projet : "... cette façade (celle de la Maison de la Publicité) prouve que lorsqu'un architecte attaque à fond un problème en collaborant avec son client (en l'occurrence l'éditeur publicitaire) il peut trouver des solutions architecturales qui allient réellement les intentions commerciales de son client avec une esthétique adaptée à notre époque" (10).

Malheureusement, Martial diaparut subitement de la circulation laissant sa commande sans suite. Oscar Nitzchké, qui se trouvait alors sans travail décida cependant de poursuivre le projet pour lui-même, sans doute pour cet amour du dessin qui ne l'a jamais quitté, mais peut être aussi parce qu'il avait conscience de mettre au point un type architectural entièrement nouveau qui le captivait et qu'il ne pouvait se résoudre à le laisser en friches. Dans un petit bureau mis à sa disposition par un ami, Place de l'Alma, il entreprit de redessiner entièrement le projet. Ce sont ces dessins qu'il fit au cours de l'année 1935 que l'on peut voir aujourd'hui au Musée d'Art Moderne de New-York (11).

Conçue dans le cadre d'une commande effective même si

l'élaboration définitive du projet est postérieure à l'enlisement de cette commande, la Maison de la Publicité se présente comme un immeuble urbain situé dans la réalité d'un terrain existant, respectant les règlements de voirie de la Ville de Paris et les exigences de rentabilité d'une opération prestigieuse. Le bâtiment bloqué entre deux mitoyens comporte douze niveaux et occupe dans toute sa longueur une parcelle rectangulaire de 18,50 mètres de large par 41 mètres de long. Il s'organise autour d'une "Cour-jardin" centrale, ou plus exactement se subdivise autour d'elle en deux corps de bâtiments "étanches", reliés entre eux par un petit bloc latéral comportant toutes les circulations (horizontales et verticales, escaliers, ascenseurs et monte-charge). Le corps de bâtiment situé à l'avant de la parcelle, qui porte la façade publicitaire sur les Champs ELysées, a une profondeur de 18 mètres. Sa façade sur rue comme sa façade sur cour sont entièrement transparentes sur toute leur hauteur. Le second corps de bâtiment, d'une profondeur de 9 mètres est opaque à l'arrière et n'est vitré que sur la cour. Le bloc des circulations présente quant à lui une paroi harmonieusement ondulée, réalisée de haut en bas en pavés de verre et qui donne à la cour son élément le plus fort (12).

Sur le plan fonctionnel, la "Maison de la Publicité" agglomère plusieurs types d'activités : on accède au rez-de-chaussée dans un volume à double hauteur fortement marqué par quatre colonnes massives en béton armé qui s'évasent en dalles champignons et qui supportent la structure métallique de l'immeuble sur rue. Ce volume qui constitue le grand hall de la publicité s'articule autour de la cour centrale avec le cinéma d'actualité qui offre en sous-sol une salle ovoïde d'environ 200 places et avec le café-bar que l'on atteint à l'entresol par la plate-forme de la cour-jardin.

"Les trois éléments principaux du rez-de-chaussée : c'est-à-dire le grand hall de publicité, le cinéma et le café-bar ont été disposés en plan et dans les hauteurs de façon à former un tout vivant l'un par l'autre : le cinéma et le café-bar donnant une animation au passage et au hall de la publicité" (13).

On remarquera le très bel escalier qui longe la mezzanine du hall, mezzanine dont l'ondulation annonce celle de la paroi de pavés de verre des circulations. Cet escalier d'une magnifique simplicité s'ouvre pour inviter à monter, ondule avec la mezzanine et frôle au passage une des quatre colonnes évasées du grand hall ...

Comme l'indique la perspective intérieure, le hall de la publicité devait accueillir des boutiques de luxe, légères, que l'on pouvait changer à la demande. Ce hall a été conçu comme un espace fluide et flexible, fonctionnellement complété par des entrepôts en sous-sol.

Les six étages supérieurs, de part et d'autre de la cour centrale, sont réservés à de vastes bureaux, facilement aménageables, éclairés par de véritables murs de verre réalisés en blocs transparents de grande taille (d'environ 35 x 80 centimètres). Le septième étage en retrait abrite les ateliers de fabrication des panneaux publicitaires destinés à la façade et comporte différents espaces spécialisés (peinture, tôlerie, serrurerie, menuiserie, électricité, etc ...) Les deux derniers niveaux en gradins sont occupés par des appartements de dimensions confortables avec leurs terrasses.

L'élément le plus spectaculaire du projet est bien entendu la façade publicitaire donnant sur l'avenue des Champs Elysées. Celle-ci n'est rendue possible que par le système de chauffage et de ventilation adopté pour l'ensemble, qui, on l'aura compris, est l'air conditionné. Les six étages de bureaux présentent sur rue comme sur cour, ainsi que nous l'avons vu, des façades en blocs de verre hermétiquement fermées. Seuls les rez-de-chaussée, l'atelier du 7ème étage et les appartements qui couronnent l'édifice sont pourvus d'ouvrants. La façade publicitaire peut ainsi se développer librement sur une surface carrée de 18 mètres de côté, entre la double vitrine du grand hall et l'atelier de préparation des décors situé au 7ème étage (qui correspond en réalité au 10ème niveau). Le système imaginé par Nitzchké est d'une remarquable clarté constructive : en avant du mur de verre, à environ 1,20 m, est fixée une sorte de grille métallique capable de recevoir n'importe quels types d'informations publicitaires (placards, lettres, chiffres, affiches ...) et équipée d'un réseau électrique pour les réclames lumineuses. Les différents placards publicitaires sont fabriqués dans l'Atelier qui domine la façade, par les différents spécialistes (peintres, serruriers, électriciens, etc ...) et sont ensuite conduits par rails jusqu'à la grille métallique. Les ouvriers peuvent ensuite les faire descendre jusqu'à l'emplacement voulu. Le travail est rendu d'autant plus facile qu'entre la grille métallique et le mur de verre sont ménagés, à chaque niveau, des passerelles d'où l'on peut aisément monter et démonter les décors; la communication entre les passerelles étant assurée par deux échelles latérales. Cette façade est d'une fonctionnalité commerciale absolue. Elle peut se louer en entier ou par partie,

par jour, par semaine ou par mois.

Comme le souligne Zervos, Nitzchké a conçu une "façade publicitaire d'une formule absolument neuve, permettant une disposition nouvelle et surtout un renouvellement extrêmement rapide des arguments graphiques" (14).

"Il n'est pas nécessaire, ajoute Zervos, d'insister sur l'attrait visuel présenté par une façade de ce genre, dont le spectacle peut être renouvelé chaque jour" (15).

Un constructivisme rationaliste et tempéré

Dans un texte intitulé "Paris 1930 and the COnstructivist Aesthetic", Kenneth Frampton repère avec une grande finesse théorique, l'existence dans le Paris des années 1930, d'une "sensibilité constructiviste particulière" tournant autour de la réalisation de la Maison de Verre de Pierre Chareau et Bernard Bijvoet (16). Cette oeuvre aurait inspiré tout un groupe d'architectes et d'ingénieurs liés entre eux par des relations de travail : - Prouvé, Bodiansky, Beaudoin, Lods, Nelson et Nitzchké. Cette sensibilité constructiviste, indéniablement influencée par l'avant-garde russe, aurait comme caractère spécifique une certaine retenue s'inscrivant dans la tradition du rationalisme constructif français du XIXème siècle : malgré les recherches d'une "architecture technocratique d'extravagance baroque et de lyrisme" de certains de ces architectes, ce courant est resté, nous dit Frampton, dans les rigueurs de la "Neue Sachlichkeit": "... These visions always possessed a certain elegant restraint and structural logic, two qualities which are at once instrinsic to both French Rationalism and Polytechnical tradition ..." "This tempered, brillant, and marginal sensibility spontaneously emerged, free of polemic, in the golden age of the socialist promise of Léon Blum's Popular Front. It died with Munich and the Outbreak of the second world war" (17). Il est incontestable que la Maison de la Publicité d'Oscar Nitzchké appartient à ce constructivisme rationaliste et tempéré repéré par Frampton. Nitzchké nous a lui-même confirmé, lors des différents entretiens qu'il nous a accordés, sa profonde admiration pour les constructivistes russes et sa dette envers le rationalisme de Perret, manifeste dans la coupe de son immeuble de la Publicité.

Il nous semble cependant que l'oeuvre de Nitzchké ne s'y réduit pas totalement et qu'elle possède en outre une autre dimension qui fait du projet un cas unique dans l'architecture des années

1930; celle-ci repose, à notre sens, sur la mise en forme magistrale d'une sensibilité naissante, un regard nouveau sur la ville qui apparaît rétrospectivement comme la préfiguration du Pop Art. S'il fallait donner un indice de ce nouveau regard sur les choses qui s'opèrent dans l'oeuvre de Nitzchké, l'on pourrait citer cet étonnant numéro des Cahiers d'Art consacré à l'exposition de 1937 (18). A la demande de Zervos, Nitzchké se promène avec son ami le photographe Hugo Herdeg dans l'exposition, choisissant pour la revue les points de vue sur l'architecture, les objets à montrer : il en ressortira un numéro époustouflant sur l'exposition de 1937 qui tranche radicalement avec l'image que nous nous faisons ordinairement de cette manifestation : la vision est résolument constructiviste et sélectivement moderne : la plupart des clichés sont dignes d'Eisenstein, de Rodchenko, ou des meilleurs numéros de "l'U.R.S.S. en construction". Les pavillons, dont on n'a retenu que les plus librement modernes - celui de la Tchécoslovaquie de Jaromir Krejcar, celui du Japon de Junzo Sakakura, celui de la Finlande d'Alvar Aalto, et celui de l'Espagne de Lacusa et Sert - sont montrés en vues rapprochées, souvent concentrées sur l'élément le plus suggestivement technologique : tourelle d'observation, signal croisillonné, passerelles, escaliers, caillebotis, chaînes et treillages métalliques. La technologie de l'architecture se mêle à celle des grandes machines et des appareillages scientifiques : fonds de chaudière emboutis, absorbeur pour acide chlorydrique, régénérateur électrostatique de Joliot Curie. Partout l'ombre et la lumière, violemment mises à contribution, jouent alternativement, en séries ou en trames ... On referme le numéro, le souffle littéralement coupé par cette chevauchée fantastique, stupéfait par la "force contrôlée" du regard conjugué de Nitzchké et d'Herdeg (19). Mais il y a autre chose : entre les salves répétées de l'esthétique technologique de l'architecture et des machines, s'intercalent de temps à autre des images "déconnectées" avec une même légende, sorte de leitmotiv - "attraction". Dans leur parcours architectural entre les pavillons, le photographe et l'architecte ont levé les yeux vers une autre technologie, susceptible du même regard paradoxalement lyrique et réaliste : celle de la lumière, du néon publicitaire et de la fête foraine ... Et pourtant d'un bout à l'autre, le numéro reste parfaitement homogène, comme si les clichés sur la fête urbaine étaient, comme les autres, pétris de la même poétique "constructiviste" ... (20).

Nous sommes en 1937. A cette date Nitzchké travaille avec Nelson et Jourdain (21) au projet d'un Palais de la Découverte Permanent au Jardin des Plantes, projet qui constitue, à notre sens,

un des meilleurs exemples de ce "constructivisme technocratique" repéré par Frampton. Deux ans plus tôt, la Maison de la Publicité, peut-être parce que son programme et sa situation urbaine exceptionnels le permettaient mieux qu'ailleurs, avait porté à sa forme aboutie, cette sensibilité nouvelle qui transparaît dans les Cahiers d'Art et qui se faisait jour imperceptiblement dans les milieux architecturaux des années 1930. Mais les choses sont extrêmement intriquées, car cette sensibilité au caractère ludique de la grande métropole, qui voit dans la publicité une des formes modernes de la communication artistique, a peut-être, elle aussi, son origine dans la poétique constructiviste de l'avant-garde russe.

Métropole, architecture, publicité

"Et moi, j'apprenais l'alphabet des enseignes tournant les pages de tôle et de fer ..." déclare Maiakovski dans un poème de 1922 (22). Pour lui, la poésie du futurisme est celle de la ville contemporaine qui apporte au poète des sensations nouvelles, inconnues de ses prédécesseurs (23). Très tôt, en U.R.S.S. même, cette poétique de la grande ville trouvera sa traduction architecturale avec des projets tels que le Siège de la Pravda des frères Vesnine (1924) les bureaux de la Société Arkos de Krinski (1924) ou encore le pavillon deMelnikov à l'Exposition des Arts Décoratifs à Paris en 1925. Ce pavillon, qui avait tant impressionné le jeune Oscar Nitzchké peut apparaître comme une affiche déployant sa composition graphique dans les trois dimensions. L'élévation dessinée par Melnikov où les caractères graphiques se mêlent à la structure colorée est à ce point de vue particulièrement éloquente. Mais il y a, en général, dans les projets russes une "tendance à l'espace" que l'on ne retrouvera pas dans la problématique rationaliste de Nitzchké (24) : celui-ci dessine la façade publicitaire comme un élément structurel, parfaitement fonctionnel, intégrant pragmatiquement la poétique de la marchandise et son logos publicitaire. Il est symptomatique, à ce propos, que le collage plastique de la façade, dont Nitzchké nous donne deux versions potentielles, procède en réalité et par définition de la logique fonctionnelle de l'annonce publicitaire, la "grille canevas" pouvant être louée en entier ou par parties, selon le calendrier commercial du loueur. Ainsi la juxtaposition emblématique du graphisme de FOrd et de la colonne ionique, qui a attiré l'attention de Robert Venturi, redouble sa signification par rapport au Pop Art, en tant que simple éventualité éphémère, combinaison instable des jeux de langages publicitaires. Il est vrai, et c'est là toute la

subtilité d'Oscar Nitzchké, que l'introduction de la publicité "En Grèce ..." où s'inclut la colonne ionique, avait en plus pour lui une signification autobiographique : c'était un clin d'oeil à son ami Zervos, qui était en quelque sorte le père du projet, et dont le frère, armateur, organisait des croisières pour la Grèce. Mais cette disponibilité même, ce détournement provisoire de la surface publicitaire en attendant sa mise en service, et surtout, bien entendu le travail réfléchi sur le signe dont attestent les dessins, continuent de révéler le degré de maturité du regard de Nitzchké sur la grande ville comme lieu de communication, d'échanges et de circulation de la marchandise. Cette préoccupation semble remonter, chez lui, vers le milieu des années 1920, comme en témoigne un petit projet qu'il conçoit à cette période : le "Pavillon de la Musique" pour l'exposition des Arts Décoratifs de Paris en 1925 : ce tout petit projet inaugure, pour Nitzchké, le travail sur le signe : il se présente sous la forme d'un "pick-up" arborant son haut parleur : posé sur un socle carré, le pavillon se compose d'une base octogonale régulière, qui sert de soubassement à un cube, lui-même surmonté d'une écoutille évasée (le haut parleur) qui apporte la lumière zénithale. Sur les faces latérales du cube ornées de motifs décoratifs évoquant des portées musicales, on peut lire les noms des musiciens d'avant-garde (Stravinsky, Honegger) (25). Ici l'architecture se moule dans la forme de l'objet manufacturé, "signifiant" moderne de la musique. Elle en dilate l'échelle, procédé qu'exploitera massivement le Pop Art et dont vit encore une grande part de la production qui en dérive ... Dix ans après le pavillon de la musique, la Maison de la Publicité développera cette prise en compte du quotidien, mais à l'humour du travail sur le signe s'ajoutera un rationalisme technologique qui élèvera le projet à la hauteur d'un véritable type. Il est vrai qu'entre temps Oscar Nitzchké aura multiplié les expériences, travaillant avec Van Doesburg, Arp et Sophie Tauber-Arp à la construction de l'Aubette à Strasbourg, et participant avec deux amis de l'Atelier du Palais de Bois à l'une des tentatives les plus conséquentes (26) de préfabrication industrielle des années vingt.

Bien sûr Nitzchké n'est pas le premier à s'être penché sur le problème de l'architecture publicitaire. D'autres, bien avant lui, ont introduit cette thématique dans leurs projets. Mais, si l'on compare son immeuble pour les Champs Elysées à d'autres recherches parallèles ou antérieures, on peut alors mesurer le chemin parcouru, la distance que suppose son attitude nouvelle face à la publicité : le pavillon de L.H. de Koninck par exemple pour la "Classe Publicité" de l'Exposition Internationale

de Bruxelles, qui date lui aussi de 1935, relève de la logique du "bâtiment signal" : il s'agit d'un autre discours de la modernité, dont le pavillon du Tourisme à l'Exposition des Arts Décoratifs de Paris en 1925, par Robert Mallet-Stevens, donne très tôt le modèle accompli (27) : "Objets hiératiques" d'un purisme généreux et délié, qui admet la déformation fonctionnelle à des fins de visibilité, mais qui intègre les caractères graphiques à la composition plastique de manière plutôt abstraite, dans une conception typographique assez proche de celle du Bauhaus (28). Cette architecture tend manifestement vers un autre idéal qui laisse de côté le travail sur le signifiant et n'investit par le contenu publicitaire, proprement mercantile. Nous n'en voulons pour preuve que la mésaventure de De Koninck, qui, à peine son pavillon publicitaire terminé, déplorait la pose sur celui-ci d'affiches sans qualité artistique "qui défiguraient l'esthétique" de sa construction (29).

L'attitude de Nitzchké face à la publicité est plus tolérante. ELle s'inscrit dans une réelle évolution des mentalités, dont on peut voir l'indice dans plusieurs numéros de l'Architecture d'Aujourd'hui aux alentours de 1933, date à laquelle la revue publie un dossier spécial sur "l'esthétique de la rue" (30). Plusieurs des articles de ce dossier touchent directement au problème qui nous préoccupe. J. Chappat, par exemple, dans sa contribution sur la rue nouvelle prend clairement position face à la publicité : "on n'a pas encouragé comme il convenait certaines manifestations de la publicité. Beaucoup de capitales doivent leur gaieté et leur attrait le soir aux enseignes lumineuses qui transforment parfois des rues sans intérêt en voies modernes attirant la foule. La lumière exerce sur tous les êtres vivants un pouvoir de fascination indiscutable" "au lieu de déplorer l'invasion de cette forme de publicité, il convient de lui donner des facilités en évitant d'entraver sans cesse par des impôts exagérés ..." (31).

L'auteur de l'article laisse éclater son admiration pour l'immeuble Ford que vient de réaliser Michel Roux Spitz sur les boulevards, immeuble qui offre, grâce au caisson de verre opale éclairé, un bel exemple d'effet publicitaire étendu à toute la façade : "On peut juger par là de l'aspect que prendrait une rue, où de multiples réalisations analogues mettraient leur vie intense et leur ardent signal" (32).

Il semble qu'en ce domaine, et c'est ce qui ressort de l'article de Julius Posener, les villes allemandes aient pris quelque avance : après avoir rappelé qu'en Allemagne le Mouvement

Moderne a commencé tout autrement qu'en France, le correspondant de l'Architecture d'Aujourd'hui nous apprend que du Heimatschutz à l'architecture des années 1930, en passant par l'expressionnisme, la rue a fait l'objet d'un perpétuel réinvestissement de la part des architectes (33). Et dans la partie de son texte intitulée "Berlin la nuit" il nous rapporte l'exclamation de Pierre Vago, en visite à Berlin, devant la grande publicité pour la société d'assurance "Allianz" : "Berlin, s'écria Vago, c'est la ville de la publicité lumineuse" (34).

"C'est très juste, ajoute Posener, Berlin n'est intéressant que le soir et je connais très peu de métropole qui font une application aussi abondante de la publicité lumineuse dans leur rue" (35). Les nombreuses illustrations donnent une idée de cette richesse visuelle nocturne et semblent confirmer l'analyse de Paul Nadai qui ouvre le dossier et selon laquelle : "Le facteur décisif de l'esthétique des rues des villes, c'est désormais la conscience métropolitaine d'un nouveau but : le commerce" (36). Nadai nous explique que la rue des métropoles modernes est soumise au temps de l'homme qui se dépêche, mais qu'elle s'adapte aussi au rythme du flâneur : "Ainsi le soir le profil nocturne de la rue doit être tout différent du profil matinal et ce fait exerce une influence décisive sur l'architecture commerciale des grandes villes" (37). Aussi la revue multiplie-t-elle les exemples de bâtiments photographiés, de jour et de nuit et cette habitude se gardera tout au long des années 1930.

Autre élément significatif du dossier de 1933 : la place accordée à l'affiche : la parole est donnée aux grands graphistes publicitaires Paul Colin, Jean Carlu, Cassandre ... qui les uns et les autres définissent à leur manière la publicité. L'affiche est pour Paul Collin "un télégramme adressé à l'esprit et à l'oeil", elle doit "attaquer la foule brutalement" et se "faire remarquer" (38).
"Une image, une phrase, parfois un seul mot et tout le monde s'arrête ..." nous dit Jean Carlu pour qui l'affiche doit contenir "l'élément sensationnel" qui crée la "notoriété" (39).
Quant à Cassandre, il définit l'affiche comme un "mot", mais autour de ce mot elle doit créer une "série d'associations d'idées simples" : "comme elle doit le faire très rapidement elle le fera dans le langage même de la pensée : l'image" (40).

Toutes ces réflexions des artistes impliqués dans la fabrication de l'information publicitaire sont à rapprocher de celles de Zervos en 1936, qui voit dans la publicité, un "mythe" dont la parole "devient de jour en jour plus puissante" : "elle met

le réel en contact direct avec la foule, le rend tangible et presque permanent, si bien que ses puissantes illustrations agissent sur notre vision, forment de nouvelles habitudes optiques..."(41).

Comme on le voit, il existe dans les années 1930 une véritable réflexion sur le phénomène publicitaire et ses conséquences urbaines, et les architectes, grâce à leurs revues, n'y sont pas étrangers.

Deux autres éléments sont à signaler :

- Tout d'abord les "Salons de la lumière" qui rendent compte de l'évolution des différents appareillages électriques et ensembles architecturaux. Le salon de 1935 montre par exemple le développement des affiches lumineuses où "l'imagination, commente Jean Dourgnon, s'est donnée libre cours" tous les dispositifs connus ayant été utilisés (42). Ces affiches contribueront à la vivacité de la ville nocturne.

- Le second élément concerne la prolifération des cinémas, qui dans l'entre-deux-guerres, deviennent selon l'expression de Francis Lacloche de véritables "cathédrales" (43). Les façades de ces temples du 7ème Art deviendront les lieux de prédilection des grands néons publicitaires et des affiches changeantes: le "Sphere News Theatre" de Alister Mac Donald construit à Londres en 1933, le cinéma Vreeburg de Gerrit Thomas Rietveld (1936) ou encore le fameux "Rex" de Bluysen et Eberson à Paris (1932) en offrent de bons exemples.

Tous ces éléments sont à prendre en compte lorsqu'on analyse la Maison de la Publicité. Le projet de Nitzchké apparaît alors comme porté par cette vague d'urbanité nouvelle, où le phénomène publicitaire trouve une large part. Profondément ancré dans le contexte des années 1930 le projet semble y échapper par certains côtés; peut-être, précisément parce qu'il est le produit élaboré de deux tendances complémentaires de la modernité : le rationalisme technologique et la sensibilité "futuriste" à la grande métropole : sa façade, à la fois "planimétrie disponible" et "structure constructive" n'a d'équivalent dans aucun des bâtiments ou projets de cette période, qu'il s'agisse des immeubles commerciaux, de l'architecture des cinémas, ou de celle des pavillons d'exposition (pas même celui d'Herbst et Carlu pour celle de 1937) (44).

Les compositions qu'elle nous propose, à titre exemplaire, entrent dans la matière même de la publicité dont elle accepte le caractère éphémère, le renouvellement permanent, la

juxtaposition aléatoire, la superposition, le collage, la fragmentation (Paris soir / Caron peau fine / Evian la reine des eaux de table / cinéma d'actualité / Fox Movietone / Eclair Paramount ...).

Parce qu'il rationalise la fonctionnalité publiciatire, Nitzchké admet sans préjugé la logique de la marchandise et anticipe ainsi sur le Pop Art. L'architecte semble avoir parcouru plus rapidement que d'ordinaire le cycle de "l'objet" qui va de la magnifique pipe de "Vers une architecture" au "Tomato Soup Cambells" d'Andy Warhol. Assez curieusement on a une impression très analogue lorsqu'on compare certains tableaux abstraits de Jean Arp (45) à ceux de Van Doesburg. Mais c'est une autre histoire ...

NOTES

(1) Voir à ce propos l'article de Kenneth Frampton "America 1960-1970 Notes on urban images and theory", Casabella n° 359-360 1971 p.25 et la réponse de Denise Scott Brown dans le même numéro : "Reply to Frampton" p. 41 et suivantes.

(2) Le 13 mai 1984 chez George Dudley - Cet hommage s'inscrivait dans le cadre de la préparation de l'exposition "Oscar Nitzchké, en octobre prochain à la "Cooper UNion School" de New-York.

(3) Voir illustration de la page

(4) "Introductory remarks to the display of Oscar Nitzchké's project "La Maison de la Publicité" at Avery Hall, Columbia University, November 10, 1969" by Sibyl Moholy Nagy (document dactylographié - Archives d'Oscar Nitzchké).

(5) cf. "Modern Signe. Recherche sur le travail du signe dans l'architecture moderne" CORDA/CEHTA sous la direction d'Hubert Damisch- Voir en particulier le chapitre "Histoires" d'Yves-Alain Bois avec la collaboration de Françoise Very et Christian Bonnefoi, page 76.

(6) Nikolaus Pevsner : "Les sources de l'architecture et du design", Bruxelles, La Connaissance 1970, Page 169.

(7) cf. Joseph Abram "Modernité et Postmodernité", CEMPA/Plan Construction 1981.

(8) Christian Zervos "Architecture et Publicité", les Cahiers d'Art n° 6-7, Paris 1936.

(9) Voir dans la suite de ce numéro l'extrait de l'entretien avec Oscar Nitzchké.

(10) Zervos "Architecture et Publicité" op. cité.

(11) Il existe en fait trois séries de documents originaux concernant la Maison de la Publicité :
a) les douze planches du Museum of Modern Art de New-York. Département Architecture et Design,
b) le double de ces documents. Portofolio qu'Oscar Nitzchké avait réalisé pour son ami Hugo Herdeg en remerciement du montage photographique réalisé par lui et qui sont aujourd'hui en possession

de Klaus Herdeg (le fils d'Hugo) avec quelques esquisses supplémentaires,
c) les calques originaux et différentes études pour la Maison de la Publicité (archives d'Oscar Nitzchké).

(12) La maison de verre de Pierre Chareau et Bernard Bijvoet semble avoir fortement impressionné Oscar Nitzchké.

(13) Zervos - "Architecture et Publicité" op. cit.

(14) Ibidem ...

(15) Ibid. ...

(16) Kenneth Frampton "Paris 1930 and the Constructivist Aesthetic", texte dactylographié, 5 pages, archives d'Oscar Nitzchké.

(17) Kenneth Frampton, op. cit. ...

(18) "Les Cahiers d'Art" "Souvenir de l'exposition de 1937" numéros 8-10, année 1937.

(19) Noter en particulier les clichés pages 258, 259, 264, 265, 266, 268 (Krejcar), 273, 275 (Aalto), 290. L'esthétique technologique laisse parfois discrètement la place au lyrisme révolutionnaire comme on le ressent en parcourant le feuillet consacré à la section espagnole où l'admirable photo de la page 285 qui en dit si long sur le combat de la jeune république, annonce le cliché de la page 289 qui nous montre un "guernica" renforcé par la fuite des poutres du plafond du pavillon et de la trame du sol mais curieusement distancié, à l'avant plan, par l'inquiétante fontaine de Mercure, d'Alexander Calder.

(20) cf. CLichés p. 282, 291, 292, 304. Celui de la page 292 est sans doute le plus caractéristique de la série avec ceux du début du numéro, qui représente la calligraphie abstraite des illuminations de la tour Eiffel montrée en contreplongée. La tour apparaît alors comme une nappe géométrique flottant dans les airs.

(21) Il s'agit de Frantz Jourdain, le petit fils de l'architecte de la Samaritaine portant le même nom.

(22) Vladimir Maïakovski. "J'aime", poème 1922, traduction Elsa Triolet dans "Maiakovski : Vers et Proses", Paris, Editeurs Français Réunis 1957, p. 182

(23) cf. Claude Frioux, Maiakovski, Paris, Seuil 1961, pages 22 et 23.

(24) Dans l'entretien avec Oscar Nitzchké que nous publions en annexes (tome 2). l'architecte qui nous confie son admiration pour les constructivistes insiste sur la Tour de Tatline, "l'oeuvre la plus structurelle de toute cette période", d'une "composition très solide" alors qu'en général "les constructivistes ont tendance à se démolir" ...

(25) Voir illustration page ...

(26) Du moins dans le contexte français il s'agit de la construction de 520 maisons métalliques pour les Forges de Strasbourg.

(27) Voir "l'Architecture à l'exposition des Arts Décoratifs de 1925" ("le village moderne, les constructions régionalistes et quelques autres pavillons") Pierre Schnersheim - Editions Charles Moreau, Paris 1925.

(28) Cette conception typographique est plutôt "plasticienne" que Pop Art en ce sens qu'elle utilise les caractères comme "variables" au même titre que la couleur, ou la ligne. Elle suppose un espace unitaire qui exclut la fragmentation des arguments publicitaires.

(29) CF. "L.H. de Koninck" Bruxelles, les éditions de l'architecture moderne. 1980 page 263. Il faut noter cependant que de Koninck est aussi l'auteur de bâtiments commerciaux, tels que bureaux et salles d'exposition Van de Ven à Anvers, qui poussent très loin l'intégration publicitaire. La façade de cet immeuble urbain est une véritable affiche lumineuse, qui prend trois apparences différentes selon les moments de la journée (voir p. 290).

(30) "L'Architecture d'Aujourd'hui" numéro 3 d'avril 1933. Voici la composition de ce dossier qui comporte quatre contributions :
- Paul Nadai : "L'esthétique de la rue", "boutiques en France", "boutiques en Autriche", "boutiques en Hongrie", "boutiques en Espagne".
- Julius Posener "l'esthétique de la rue en Allemagne", "boutiques en Allemagne", "Berlin la nuit".
- J. Chappat "l'éclairage des boutiques", "les enseignes lumineuses", "l'esthétique des moyens de transport", "la rue qui disparaît, celle qui s'amorce", "l'affiche", "étalages et mannequins".
- J. Fédi "l'esthétique des revêtements et chaussées".

(31) J. Chappat "Les enseignes lumineuses", l'Architecture d'Aujourd'hui, avril 1933, p. 67.

(32) J. Chappat "La gaïté de la rue par l'éclairage des boutiques" - Architecture d'Aujourd'hui, avril 1933, p. 61.

(33) Julius Posener "L'esthétique de la rue en Allemagne", A.A. op. cité p. 39.

(34) Julius Posener "Berlin la nuit", A.A. op. cit. p. 57.

(35) Dans une conférence faite à l'Ecole d'Architecture de Nancy au printemps dernier, ainsi que dans les différentes conversations que nous avons pu avoir avec lui, Bruno Reichlin nous a confirmé cet intérêt des architectes allemands pour la ville. Voir en particulier son article intitulé "Architektur auf der Suche nach Legitimation" paru dans "Architektur Konzepte der Gegenwart" Stuttgart ..., Verlag W. Kohlhammer 1983 p. 162 et suivante. B. Reichlin y commente en particulier le projet des frères Luckhardt et Alfons Anker pour l'immeuble "StadtkücheKraft" à Berlin (1924).

(36) Paul Nadai "L'esthétique de la rue" A.A. op. cit. p. 21.

(37) Paul Nadai, op. cit. p. 22.

(38) Paul Colin "l'Affiche" A.A. avril 1933, op. cit. p. 81

(39) Jean Carlu "l'Affiche" op. cit. p. 81.

(40) Cassandre "l'Affiche" op. cit. p. 81.

(41) Christian Zervos "Architecture et Publicité" les Cahiers d'Art op. cit.

(42) Jean Dourgnon "Tendances techniques", l'Architecture d'Aujourd'hui" n° 10 octobre 1935, p. 71.

(43) Francis Lacloche "Architectures de cinémas", Paris, Ed. du Moniteur, 1981.

(44) Cette oeuvre semble pourtant subir l'influence d'Oscar Nitzchké à laquelle elle a beaucoup emprunté.

(45) En particulier les tableaux que Jean Arp conçoit dans la période de l'Aubette, où le traitement géométrique évoque le scintillement des néons publicitaires et semble anticiper sur les "New York Boogie Woogie" de Mondrian ... un autre "cycle raccourci" ?

CONCLUSION

Conscient de ne livrer encore qu'un travail en chantier, nous souhaiterions ici, plutôt que de conclure, dresser un bilan provisoire de notre recherche, en rappelant la trame des thèses qui la sous-tendent :

1/ Le classicisme structurel d'Auguste Perret est l'héritier des deux courants antagonistes du XIXème siècle : le néoclassicisme et le néogothique dont il produit une fusion originale vers la modernité.

2/ Il puise, en particulier, aux sources des deux édifices théoriques les plus élaborés de cette période, le rationalisme de Viollet-le-Duc et celui de Guadet.

3/ Ces deux rationalismes tentent de totaliser l'ensemble du savoir architectural de leur époque. Ce sont des systèmes intellectuels très complexes, qui, malgré de nombreuses contradictions, présentent entre eux des points de convergences, voire certaines analogies de structure .

4/ Ils sont fondés sur une approche commune du savoir architectural, (inaugurée par J.N. Durand), qui suppose simultanément:
. une attitude patrimoniale qui tend à dresser l'inventaire des édifices légués par l'histoire,
. et une méthode raisonnée qui prétend déduire de l'analyse critique de ce patrimoine des éléments valables pour le présent.

5/ Ils affichent, l'un et l'autre, la même volonté de dépasser les antagonismes doctrinaux et adoptent une attitude de distanciation esthétique.

6/ Cette attitude conduit à distinguer deux niveaux d'analyse et se traduit :
. Chez Viollet-le-Duc, par la distinction entre une doctrine des formes et une doctrine des principes,
. et chez Guadet, par l'approche du couple "Théorie/Doctrine" (sous la dualité "ma théorie/la théorie).

Il s'agit dans les deux cas, de s'élever au plan des principes.

7/ C'est à ce niveau des principes qu'apparaissent, entre les deux rationalismes, certaines homologies :

- Le principe de clarté structurelle de Viollet-le-Duc correspond au critère de vérité de Guadet.

- Le principe de mise en représentation de la construction renvoie à celui de stabilité manifeste.

8/ Ces différents principes occupent une position analogue dans leur structure respective mais ne se confondent pas : Ils établissent objectivement des ponts entre les deux systèmes rationalistes.

9/ C'est l'existence de ces ponts qui permet à Auguste Perret de concilier, sur une plage très étroite, les apports de Viollet-le-Duc et de Guadet.

10/ Sa doctrine est préfigurée par la lecture structuriste du temple grec à laquelle se livre Viollet-le-Duc en 1863. Cette lecture contient implicitement les éléments d'une réévaluation du classicisme. On en trouve l'équivalent dans la déconstruction rationaliste de l'ordre dorique par Guadet.

11/ A travers cette lecture structuriste de l'architecture grecque, Viollet-le-Duc modélise une théorie du monument parfait.

12/ C'est cette théorie qui est à l'origine de la contribution doctrinale d'Auguste Perret et qui sous-tend son idéal architectural de l'abri souverain.

13/ C'est elle qui oriente ses premières expérimentations architecturales avec le béton armé, matériau qui vient d'être mis au point et dans lequel il décèle les qualités de résistance et d'homogeneïté d'un matériau d'avenir.

14/ Mettant à profit ces caractéristiques du béton armé, Perret définit, sous l'idéal du Monument Parfait, une nouvelle ligne architecturale, classique et structuriste.

15/ Cette nouvelle ligne architecturale échappe à l'éclectisme en proposant une réévaluation complète du langage classique sous une syntaxe constructive inédite. En ce sens, le classicisme structurel élaboré par Perret est un classicisme d'avant-garde.

16/ Cette ligne et la doctrine qui la sous-tend atteignent leur maturité en 1913 avec la construction du Théâtre des Champs-Elysées.

17/ Dès 1923, alors que Perret débute sa première expérience d'enseignement, le classicisme structurel possède son manifeste radical : l'Eglise du Raincy.

18/ Des oeuvres jugées décadentes comme le Musée des Travaux Publics ou l'Hôtel de Ville du Havre, représentent en réalité le plein épanouissement de la doctrine.

19/ Autour du classicisme structurel se condense, par vagues successives, pour plusieurs decennies, une école architecturale cohérente, stable.

20/ Cette école se forme au moins par trois "canaux" identifiables - l'enseignement de Perret - le travail au sein de son agence-entreprise - le rapport plus abstrait à l'oeuvre et à la doctrine par les publications.

22/ Parce qu'il est le produit de deux systèmes conceptuels très élaborés, ayant eu chacun leur autonomie dans l'histoire, le classicisme structurel permet un travail d'approfondissement interne selon des problématiques très diversifiées : Du "structurisme" au "néoclassicisme" le spectre d'intervention est extrêmement large.

23/ On peut se représenter la production de l'école du classicisme structurel sous une métaphore topologique comme une structure complexe ayant un noyau fort et une périphérie.

- le noyau fort étant constitué des projets qui tente d'établir l'équilibre entre la structure et le langage classique.

- et la périphérie correspondant à toutes les attitudes qui articulent des éléments doctrinaux du classicisme structurel à ceux issus d'autres formations architecturales.

24/ Les disciples de Perret ont effectivement développé ces différentes attitudes face à la doctrine et l'on peut observer dans la production de l'école plusieurs tendances.

25/ Vers la fin des années 1950 les attitudes périphériques prendront le pas sur les tendances centrales de la doctrine et l'on assistera à la dissolution de l'Ecole du Classicisme Structurel.

ORIGINES DES ILLUSTRATIONS

Archives P. FORESTIER : pl. 4, 7, 48

Archives E. GOLDFINGER (fonds du R.I.B.A.) : pl. 15,50

Archives Mme HONEGGER : pl. 32 à 40, 59, 60

Archives P.E. LAMBERT : pl. 23 bas, 24, 25, 26

Archives Mme A. LE DONNE : pl. 54

Archives Mme NELSON : pl. 14, 51

Archives O. NITZCHKE : pl. 55, 56

Archives J. TOURNANT : pl. 45, 58

Archives T. SARDNAL : pl. 19 à 22

Archives E.S.A. : pl. 16 à 18

Archives Hôpital Louis Pasteur (Colmar) : pl. 29, 30

Archives I.T.S.R.S. de Montrouge : pl. 27, 28

Art d'église n° 129 pl. 42

Les Cahiers d'Art, Paris, 1940, pl. 52

Chantiers, numéro spécial de novembre-décembre 1933, pl. 44 haut

Les Chantiers Africains : pl. 46 haut

La Technique des Travaux : n° 2, fév. 1934 : pl. 46 bas

B. CHAMPIGNEULLES, "Perret", Arts et Métiers graphiques, Paris, 1959 : pl. 1 à 7, 12, 13, 23 haut, 31 et 49

Photos J. ABRAM : pl. 8 à 11, 43, 44 bas, 57