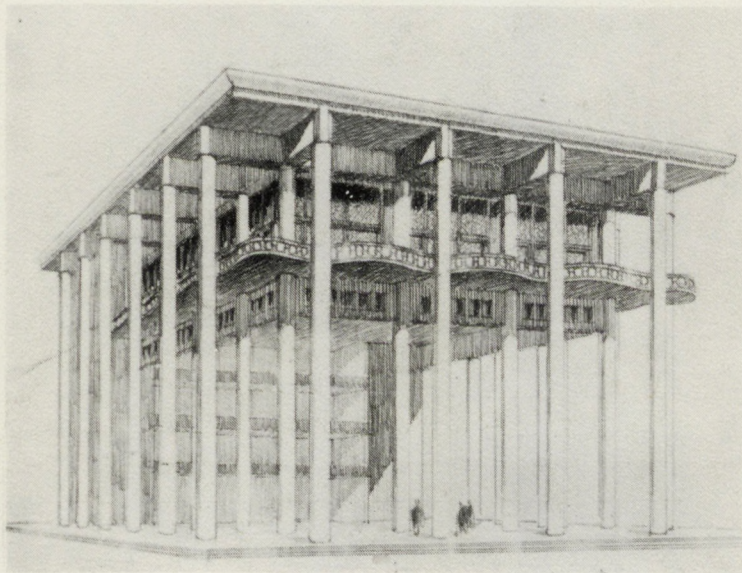


PERRET

ET L'ÉCOLE DU CLASSICISME STRUCTUREL (1910-1960) - TOME 2

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 2
—
(DOCUMENTS)

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.

SOMMAIRE DES ANNEXES

I - TEXTES D'AUGUSTE PERRET (articles, conférences, interviews)

L'architecture à l'Exposition des Arts Décoratifs de 1925 (conférence donnée le 17 octobre 1925 à la Société des Anciens Elèves des Ecoles Nationales). p. 2.

Le Logis (réponse à une enquête de la Revue Française publiée le 23 décembre 1925). p. 9

Le Toit de Votre Maison (émission de radio. La Tour Eiffel, le 18 avril 1926). p. 11.

Les Moyens Nouveaux de la Construction (réponses aux questions de Guillaume Jeanneau pour l'Explorateur Français, publiées le 27 mai 1926). p. 14.

L'Ordre des Architectes (réflexions publiées dans Comoedia le 31 juin 1926). p. 18.

Le Musée Moderne (article paru dans la revue Mouseion en décembre 1929). p. 20.

Le Théâtre de Demain (réponse à l'enquête de l'Architecture d'Aujourd'hui, parue dans le numéro de juin-juillet 1931. p. 30.

Architecture, Science et Poésie (article paru dans la Construction Moderne, octobre 1932. p. 32.

L'Architecture (conférence à l'Institut d'Art et d'Archéologie le 31 mai 1933). p. 35.

II - AUTRES DOCUMENTS

Louis Vauxcelles : protestation contre l'ostracisme pratiquée par l'Ecole des Beaux-Arts à l'encontre des étudiants du Palais de Bois (les carnets de la semaine, le 13 juin 1926). p. 47.

Lettre de Georges Gromort à Auguste Perret lui recommandant Pierre Forestier, datée du 18 décembre 1926. p. 48.

Lettre d'Adrien Brelet, André Le Donne et Oscar Nitzchké à l'Industrielle de Constructions Modernes. p. 50.

III - ENTRETIENS

A/ L'ATELIER DU PALAIS DE BOIS

- Pierre Forestier p. 55
- Ernö Goldfinger p. 59
- Oscar Nitzchké p. 64
- Théo Sardnal p. 78
- Pierre-Edouard Lambert (non élève de Perret) p. 80

B/ L'ATELIER DE L'ECOLE SPECIALE

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

C/ DE L'ATELIER DE 1942

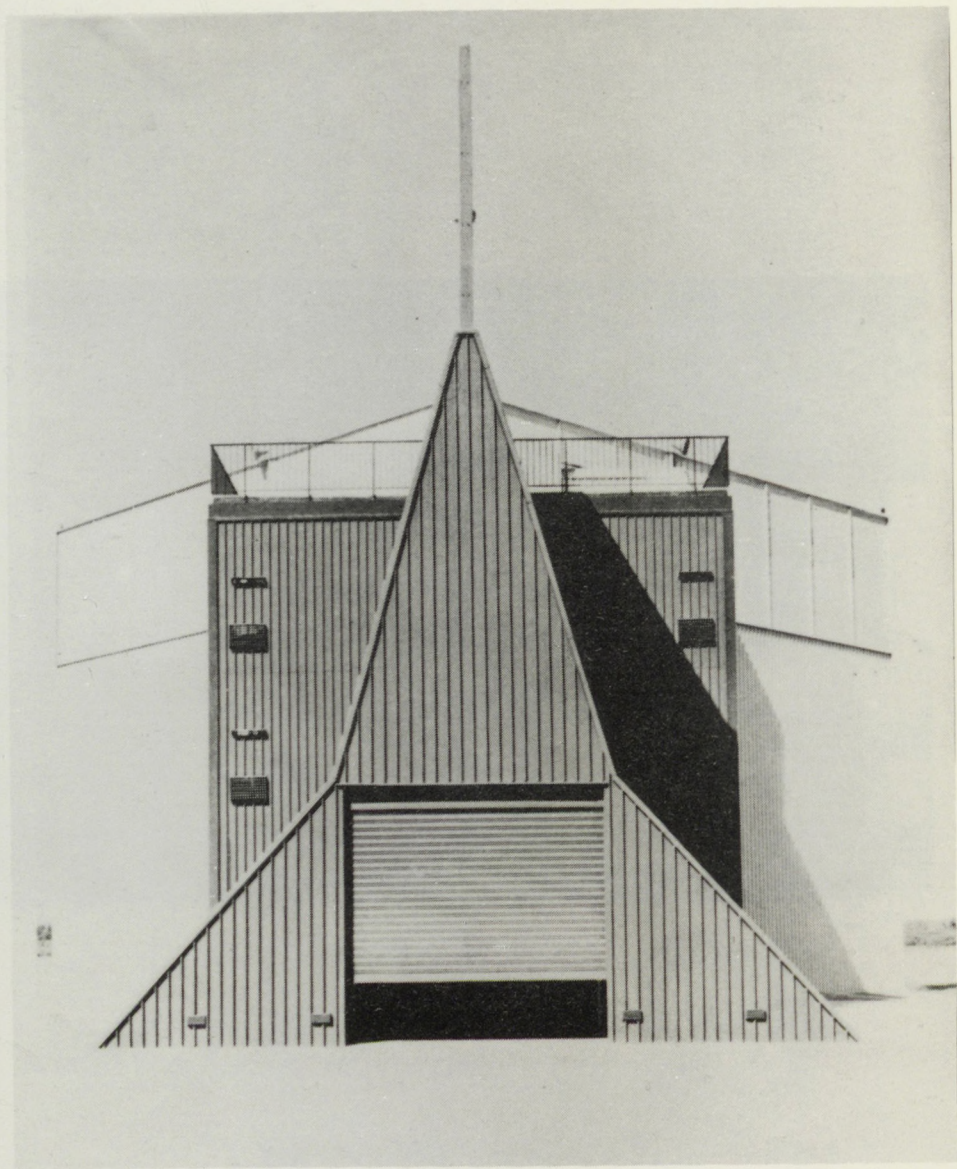
- Guy Lagneau p. 100
- Henri Tastemain p. 104

IV - BIBLIOGRAPHIE

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

pl. 57 A. et G. Perret - Immeuble de la rue Franklin - Détail 1903





I - TEXTES D'AUGUSTE PERRET

AUGUSTE PERRET - L'ARCHITECTURE A L'EXPOSITION DES ARTS DECORATIFS DE 1925

Conférence donnée le 17 octobre 1925 à la réunion des commissions régionales de la Société des Anciens Elèves des Ecoles Nationales d'Arts et Métiers.

Je dois vous parler ici d'architecture. Le sujet est vaste et comporterait une étude très étendue. Je vais me borner à vous en dire quelques mots en commençant par le passé pour essayer d'éclairer le présent.

A travers l'histoire, l'architecture a toujours été l'expression fidèle de son époque. Les architectes ont toujours tiré le parti le plus étendu des moyens matériels mis à leur disposition par la science de leur temps, et c'est au moment où la science n'a rien apporté de nouveau qu'a commencé la décadence de l'architecture.

L'invention de la plate-bande a donné l'architecture antique, et quand tous les partis possibles eurent été tirés de ce mode de construction, heureusement est arrivée l'invention de la voûte qui s'est manifestée pour la première fois à Sainte-Sophie de Constantinople avec toutes ses conséquences, et qui nous a donné l'architecture ogivale et l'architecture orientale. Ces deux architectures ont couvert de leurs productions une grande partie du monde. En Orient, toutes les grandes mosquées sont filles de Sainte Sophie ; elles sont réalisées avec les mêmes moyens de construction. En Occident, l'architecture ogivale a couvert l'Europe d'édifices issus des principes appliqués à Sainte-Sophie, mais réalisés avec d'autres matériaux. La croissance a duré jusqu'à la fin du XIII^{ème} siècle. Et quand, à la fin du XV^{ème} siècle, toutes les combinaisons possibles eurent été utilisées, à bout d'imagination, et, pour changer, faire du nouveau, on retourna à l'antiquité, ce fut ce qu'on a appelé la Renaissance. Ce mouvement rétrospectif n'est pas, à mon avis, une renaissance mais bien une décadence, et il est permis de dire que si, depuis la fin du XIII^{ème}, des hommes de génie ont produit des monuments qui sont des chefs-d'oeuvre (le Val de Grâce, le dôme des Invalides, le Palais de Versailles), ces édifices sont de magnifiques décors dus à de grands artistes, mais leur structure ne commande pas leur aspect, comme on peut le voir au Parthénon, à Sainte Sophie ou à Chartres. Ce n'est plus, à proprement parler de l'architecture.

C'est seulement avec les perfectionnements apportés à la fabrication du fer que nous avons vu une transformation profonde de la construction, et, par conséquent, de l'architecture.

C'est dans la construction du Théâtre Français (1783) que l'architecte Louis employa pour la première fois, en grand, le fer et il le fit avec une telle ingéniosité qu'on peut dire que jamais, depuis, on a refait un travail aussi audacieux. Le comble qui couvre le théâtre actuel reconstruit en 1900 à la suite de son incendie, comporte un poids de fer infiniment supérieur à celui qu'employa l'architecte Louis.

La construction en fer nous a donné par la suite une série d'édifices dont : la grande salle de lecture de la Bibliothèque Nationale, les Halles Centrales, le Palais de l'Industrie et, plus récemment, les Palais des Machines, des Arts Libéraux et des Beaux-Arts à l'Exposition de 1889, et quelques ponts sont, ou étaient, de remarquables exemples d'architecture. Mais le fer est précaire, il nécessite un entretien constant et coûteux, et on peut dire que si les hommes disparaissaient subitement, les édifices en fer ou acier apparent ne tarderaient pas à les suivre : de là une certaine répugnance, chez celui qui cherche à faire oeuvre durable, à employer ce mode de construction. Après l'Exposition de 1889, qui fut le triomphe du fer apparent, nous avons vu à l'exposition de 1900 une tout autre tendance se manifester. Presque toutes les carcasses en fer étaient couvertes de staff, mais, dès ce moment, un nouveau, puissant et durable moyen de construction était à la disposition des architectes : je veux parler du béton de ciment armé.

Inventé en France depuis 1855, le béton armé avait déjà fait ses preuves avant 1900. Les méthodes de calcul étaient déjà très au point. Les de Mazas, en 1876, puis les Tédesco, Lefort, Harel de la Noé, Rabut, Considère, Mesnager, perfectionnèrent les méthodes de calcul qui aboutirent à la circulaire ministérielle du 20 octobre 1906, circulaire qui régit encore aujourd'hui les constructions en béton armé, et c'est de cette date que ce mode de construction a pris en France un grand essor.

Nous avons donc dans le passé la plate-bande posée sur ses appuis. Ensuite, l'arc et la voûte, puis le fer. Tous ces modes de construction comportent des matériaux superposés ou liés.

Ce qui caractérise le béton armé c'est son monolithisme. Les ingénieurs et les architectes ont donc désormais à leur disposition un système de construction où tout est solidaire ; le poteau et la poutre ne font qu'un et c'est considérant ce monolithisme qu'au théâtre des Champs-Élysées nous avons supprimé le chapiteau qui est un des éléments de la construction en matériaux superposés. Il servait, à l'origine, à répartir le poids du linteau sur la colonne ; il devient inutile dans un système monolithique, nous l'avons donc supprimé, car, pour atteindre au style, il faut d'abord supprimer tout ce qui est superflu. Je signale cette suppression du chapiteau parce que vous verrez à l'exposition beaucoup de colonnes sans chapiteau, bien que toutes ces colonnes ne soient pas en béton armé, et il y a déjà là une corruption.

J'ai fait ce court historique des moyens matériels mis à la disposition des architectes par la science pour arriver à signaler le principal qui est le béton de ciment armé. J'estime que ce mode de construction doit donner naissance à une architecture qui sera universelle parce que sa puissance est capable de satisfaire aux exigences de tous les programmes et de résister à tous les climats. Ne voyons-nous pas actuellement le Japon faire le plus large emploi du béton armé pour la reconstruction des villes détruites par les tremblements de terre ? Je n'aperçois pas ce qui, pour le moment, pourrait concurrencer le béton armé pour la création de l'architecture de demain, à moins que les aciers inoxydables et la soudure autogène ou électrique se perfectionnant n'arrivent à nous donner des ossatures comparables ou supérieures à celles que nous donne le béton armé, comme durée et résistance aux intempéries.

A ce principal mode de construction mis à notre disposition par la science moderne et qui sert à constituer l'ossature de nos bâtiments, il faut ajouter d'autres inventions, d'autres matières qui nous permettent de remplir cette ossature et de compléter l'édifice sans employer aucun des matériaux qui étaient encore indispensables il y a une trentaine d'années. Il y a d'abord les agglomérés qui sont encore du béton et qui ont la qualité de durcir avec le temps, alors que les matériaux naturels ou cuits font l'inverse. Tout le monde a remarqué dans les ruines romaines que le joint fait une grande saillie sur la brique qui a été mangée par les intempéries alors que le joint fait de mortier de chaux n'a pas cessé de durcir et n'a pas diminué.

A part les agglomérés, parmi lesquels je rangerai cet admirable produit qu'est le fibro-ciment, nous avons les matières agglomérées au moyen de sel de magnésie : zylolithe, terrazolithe ou autres, produits auxquels on a, jusqu'à présent, demandé plus qu'ils ne pouvaient donner, mais qui n'en sont pas moins d'un grand secours pour l'architecture.

Mais celui des moyens modernes qui, après le béton armé, a et aura encore la plus grande influence sur les formes d'aujourd'hui, c'est le contreplaqué qui, grâce à sa solidité, à sa légèreté, à ses grandes dimensions, a déjà complètement transformé la menuiserie et permis, par exemple, ces kiosques qui sont une des caractéristiques de l'exposition.

Le staff, si employé dans les constructions provisoires, est, il faut bien le dire, le produit auquel nous devons le manque de franchise que nous constatons dans beaucoup de bâtiments des arts décoratifs. On l'emploie parce qu'on n'a pas besoin de durée, et il sert à imiter tout ce qu'on veut, même des dispositions de matériaux durables.

Je voudrais que dans une prochaine exposition il soit bien dit que tout sera en staff et qu'on se livre alors à toutes les fantaisies qu'il permet, ou qu'on le proscrive complètement, surtout dans une manifestation dont le but serait de rechercher et d'affirmer les formes durables de notre temps.

Vous allez voir à l'exposition que par l'emploi de cette matière docile et peu coûteuse, beaucoup de bâtiments à prétention moderne sont des fantaisies de dessinateurs pleins de goût et d'habileté, mais dont les créations seront aussi éphémères que la matière qui a servi à les réaliser, parce que les formes de ces créations ne sont pas issues de l'emploi rationnel des matières durables de notre époque. Vous verrez d'autre part que beaucoup de bâtiments qui ont été réalisés en matériaux durables, mais déjà connus dans le passé, ne sont que des pastiches des oeuvres déjà réalisées dans ce passé, ce qui signifie bien que le caractère de l'oeuvre provient en grande partie des matières employées pour les réaliser et qu'il était téméraire d'attendre une exposition où tout est éphémère, la naissance pour l'architecture d'une expression de notre époque.

Quel parti a-t-on tiré des matériaux ou modes de construction modernes indiqués ci-dessus, comment a-t-on appliqué la loi d'économie qui conduit au style, étape indispensable pour atteindre à la beauté ? Quelques exemples pris sur les bords de la Seine ou sur l'Esplanade des Invalides vous le montreront.

Vous verrez un palais, un grand palais qui date de 1900 et qui présentait un grand hall en fer, très favorable à toutes sortes d'installations et d'expositions, puisqu'on y montre, en temps habituel, depuis les oeuvres de sculpture jusqu'à des automobiles et des avions. Ce grand hall avait, de plus, l'avantage d'être moderne par sa disposition et les matières employées: le fer et le verre. Pour l'exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, on y a installé un vaste décor en staff qui ne satisfait à aucun programme. Il y a un escalier immense qui donne accès à une salle minuscule. On a utilisé cet escalier pour des spectacles avec des éclairages ajoutés au dernier moment et dont l'aspect n'ajoute certainement rien à l'oeuvre. Mais, que dire de l'architecture de cette salle, de quel système de construction moderne est-ce l'expression ?.

Sur l'esplanade des Invalides, vous verrez des édifices qui sont, paraît-il, construits en béton armé. Rien dans ces constructions massives ne nous le ferait supposer. Est-ce que, réalisées par ce puissant mode de constructions, les loggia - ou balcon à deux étages qui sont en haut - avaient besoin étant donné leur faible saillie, des quatre grandes consoles qui les étayaient?. Evidemment non. Jamais, dans l'industrie, on ne gaspillerait à ce point sa force, gaspillage qui aboutit à la négation de ce que peut le béton armé, d'où absence de style, car, encore une fois, le style c'est le programme satisfait avec le minimum de dépense et de matière. Pourquoi a-t-on couvert ces édifices de coupoles alors que des terrasses eussent été si facilement réalisables avec le moyen de construction employé, et qu'elles eussent été si précieuses pour l'exploitant à court de place ?

Ailleurs, c'est l'inverse qui se produit. Alors que quelques points d'appui supportant une couverture eussent été une économie et un avantage, on les a supprimé tous. Au lieu d'avoir l'aspect reposant qu'imposait le lieu et qu'exigeait le programme, les murs devant être garnis de peintures, on est arrivés par cette suppression inutile des points d'appui à un aspect de gare de chemin de fer.

Si nous examinons certaines galeries, nous voyons qu'elles ont été réalisées en fer avec des revêtements des plus beaux marbres. On a cru être honnête en montrant des colliers de métal qui fixent les plaques mais qui retirent toute élégance aux piliers. Le revêtement de marbre n'exige cependant pas ces colliers. Il n'y a pas un boutiquier qui accepterait pour sa devanture une telle disposition. Et pourquoi tous ces tuyaux de descente

apparents ? Ne pouvait-on les mettre dans les piliers qui sont creux ? Cette disposition n'aurait pas été vicieuse et aurait fait disparaître un organe qui manque de noblesse. Montrer certains organes de l'édifice n'est pas de la franchise, c'est de l'indécence.

Les pavillons de grands magasins présentent tous des dispositions très ingénieuses pour la circulation du public mais la puissance de moyens matériels dont disposent ces firmes à plutôt nuit à l'unité de chacun de ces compositions. Toutes les matières, jusqu'aux plus riches, y ont été employées ; dans l'un deux, qui est construit entièrement en béton armé, on a refait un intérieur complètement en staff, intérieur qui ne correspond en rien sauf pour les issues, aux dispositions de l'extérieur qui l'enveloppe. Il y a dans cet intérieur d'énormes colonnes creuses qui bien entendu, ne portent rien puisque l'enveloppe, la tente en béton armé qui couvre l'ensemble, ne comporte aucun point d'appui. Où est l'architecture dans tout cela ?.

Les dispositions de boutiques placées sur le pont Alexandre présentent un emploi très franc des moyens provisoires charpente et staff. La ligne peut en être critiquée, mais ce n'est pas ce que je me proposais de faire ici. J'ai voulu signaler le principal défaut, qui est le manque de caractère et de style par suite de l'emploi défectueux ou erroné des matériaux mis en oeuvre.

Les provinces françaises qui exposent, ont cru devoir garder un caractère régional. De là l'absence totale d'aspect moderne de tous ces bâtiments. La Tchécoslovaquie construit en béton armé, mais la Provence, l'Anjou et toutes les autres emploient les matériaux autrefois utilisés dans la région, alors que ces matériaux n'existent plus dans ces régions.

Le village français présente les mêmes défauts. On n'y voit que toitures élevées et coûteuses et cependant la terrasse est la seule couverture économique d'aujourd'hui. Il est moins cher de faire un étage carré couvert d'une terrasse que ces hauts combles agrémentés de lucarnes compliquées dont la pénétration massacrent les parties habitables.

Comme nos provinces, nos colonies ne se sont pas reconnu le droit d'être modernes ; sur leur territoire s'élèvent des bâtiments conformes aux programmes et aux matériaux d'aujourd'hui, mais elles ne trouvent rien de mieux, lorsqu'il s'agit de participer à une exposition d'art décoratif et industriel moderne, que de nous envoyer des échantillons de leurs plus vieux édifices.

Si le mal de l'un ne guérit pas celui de l'autre il y apporte tout de même quelque consolation. L'examen des pavillons étrangers nous apporte cette consolation. Nous n'envierons ni l'Italie, qui aurait pu trouver dans son passé beaucoup mieux que ce qu'elle nous a envoyé, ni l'Angleterre, ni le Japon, ni les Soviétiques, ni même le Danemark dont le pavillon a fait un certain bruit, mais qui aurait pu être réalisé à n'importe quelle époque : ni les dispositions, ni les matériaux qui le composent n'étant modernes.

Nous devons rendre hommage à la Suède, à la Pologne, à la Hollande, à l'Autriche dont les expositions ont été étudiées et réalisées avec le plus grand goût. J'ajouterai même que s'il y a un chef-d'oeuvre à l'exposition, c'est le pavillon de la Manufacture Royale de Copenhague construit entièrement en mardriers, chevrons et voltiges de sapin apparents.

Je ne veux pas terminer sans parler de l'ameublement et ce sera pour exprimer le regret que ceux-ci composent et construisent des meubles n'aient pas plus souvent recours à la merveilleuse mécanique moderne alors que les ébénistes du XVIIIème siècle employaient toutes les ressources de celle qu'ils avaient à leur disposition.

Tous les défauts, l'incohérence que je viens de vous signaler dans la plupart des édifices exposés proviennent à mon avis dans la séparation de l'art et de la science. Il faudrait que l'ingénieur sache voir les éléments de beauté contenus dans ses ouvrages et qu'il les mette lui-même en évidence. Il ne faudrait pas lorsqu'il s'agit de faire oeuvre d'art, qu'il appelle à son secours des décorateurs qui ont vite fait d'anéantir sous des ornements les éléments de beauté contenus dans son ouvrage. Il faudrait en un mot, pour faire une grande époque, que les savants soient des artistes et que les artistes soient des savants.

AUGUSTE PERRET - "LE LOGIS"

Réponse à une enquête de la Revue Française publiée le 23 décembre 1925.

Pour accorder le cadre de nos résidences avec notre personne, notre mise, nos besoins, nos commodités, il nous faut supprimer radicalement l'inutile. Les décorations coûteuses et banales dont on a enlaidi nos appartements ne pourraient être maintenant moulées sur nos corniches qu'au prix de frais exorbitants, et partant, comme les devis ont leurs limites, aux dépens du confort et de l'aménagement rationnel de l'habitation.

Donc, plus de moulures, plus de macaronis, mais des surfaces nues, agréables à l'oeil par les rapports des volumes ; plus de faux jour, mais une belle lumière diffuse qui, n'ayant pas une source unique, baigne toutes choses d'une égale clarté, supprime les ombres, abolisse les rides - vous souvenez-vous de ces triomphales soirées du Théâtre des Champs Elysées avant la guerre ? Le foyer entier baignant dans une lumière si également répartie que pas une ombre ne s'accrochait à un visage, pas un pli ne s'accusait à une bouche : toutes les femmes avaient vingt ans...

Vous me parlez du goût de l'intimité. Mais, c'est avec joie que nous le servons, que nous le provoquons. On ne veut, et l'on ne peut plus vivre dans les vaisseaux solennels qu'aimait le Second Empire. Dans une pièce de dimension moyenne, nous voulons créer des "Coins" où notre place habituelle est marquée, où nous tenons notre occupation familière. Rien ne donne plus d'agrément à l'aspect d'un salon. Mais ces gracieux refuges de notre vie la plus intime, on ne peut les demander au seul tapissier ; leur véritable créateur c'est l'architecte, car architecture et décoration ne font qu'un.

La surcharge des ornements, pâles copies bourgeoises des fastes royaux, n'était pas seulement une disgrâce, mais encore une indiscrétion. La décoration disposait à l'avance de nos goûts, du choix de notre mobilier ; elle s'imposait et il fallait subir ces dorures, bon gré, mal gré. Or la simplicité de l'architecture est la condition première d'un art personnel du logis. Nos surfaces nues sont un mur blanc sur lequel on peut tout écrire, tout effacer, tout changer. Imitons ces Japonais polis qui, aux murailles du logis suspendent et décrochent des décors divers, suivant l'hôte qu'ils accueillent. Sur ces volumes polis et nus des salles que nous construisons la vie de chacun posera sa griffe et se reflèteront les couleurs des jours et des pensées.

Les bâtisses moisis nous empoisonnent ; le coeur de Paris est vermoulu ; on a voulu imiter l'atrium romain dominé d'un étage, puis on a entassé les étages et la cour est devenue un puit infect d'où monte la puanteur. Dégageons les horizons ; on a de belles vues, bien souvent, dans Paris. Et abandonnons, désaffectons le centre qui se gonfle, se tord et semble prêt d'éclater sous la pression d'une circulation sans cesse accrue. Chaque année, le Salon de l'Automobile déverse 30.000 voitures dans les rues ; où les ferez-vous passer ? Il faudra bien dégager, décongestionner, chercher l'air, la lumière, la santé. Je ne désespère pas, malgré mes cheveux gris, de construire à la croix de Noailles, les premières maisons à cinquante étages. Jusqu'au quatorzième, des bureaux ; du quatorzième au cinquantième des appartements. Et à cette hauteur, Monsieur, vous n'entendrez plus de bruit, vous n'aurez plus de poussière, votre nid sera perché en pleine lumière, en plein ciel ; vous visiterez des centaines, à mon cinquantième étage !

Il faut voir simple et grand : c'est le caractère même d'une époque pauvre et glorieuse. Je crois que la tâche de bâtisseur devra être entreprise par de grandes sociétés immobilières qui construiront haut et loin. Nous nous orientons déjà vers un mode nouveau de propriété et de location : la vente d'appartements et l'action de logement, transmissible et négociable et qui mobilise le bail. Voici, je crois, le sens de l'évolution de nos villes. Mais il faudra un plan pour que triomphent l'ordre et la beauté ; une politique des "gratte ciel" est nécessaire. Etudions-là dès maintenant pour ne pas être devancés par le résultat d'efforts anarchiques.

"Un dernier point, ajoute M. Perret en nous retenant. Ne croyez pas que, pour être moderne, il faille nourrir le dessein d'étonner. Ce n'est pas mon but. Le goût de l'étrange et de l'absurde gênera et retardera la création du Style que nous cherchons. Ne remplaçons pas les rangées de feuilles d'acanthé par des frises où s'enlacent des lépidoptères et ne tuons pas le banal pour le loufoque. Ce serait pire. Ceci dit à l'adresse de ceux qui n'ont d'autre souci que de scandaliser..."

AUGUSTE PERRET - LE TOIT DE VOTRE MAISON

Emission de radio à La Tour Eiffel - le 18 avril 1926

Je devais vous entretenir de la conception d'un théâtre moderne, mais ce sujet m'a paru trop spécial pour le vaste auditoire qui m'écoute ; j'ai donc abandonné ce sujet et j'en ai choisi un autre, d'ordre beaucoup plus général, et qui intéresse tout le monde : je vais vous parler du toit de votre maison.

Le toit est la partie la plus importante de la maison ; elle est à ce point la plus importante que l'on emploie souvent le mot Toit pour désigner l'ensemble de la Maison : On dit : "Venez vivre sous mon toit" pour dire "Venez vivre dans ma maison". La hutte de branches et de branchages où habitent encore certains paysans du Sud de l'Europe, la te où vivent en Afrique les Nomades, ne sont que des toits.

De tous les temps la couverture de la maison a été le principal souçi du constructeur et du propriétaire. Les Egyptiens couvraient en terrasses les demeures dont nous ne possédons que les images qu'ils ont tracées sur les parois de leurs tombeaux et de leurs temples. Nous ne savons pas comment ils rendaient étanches les terrasses de ces maisons qui étaient en bois - peut-être employaient-ils les boues de Nil ou bien les bitumes que nous retrouvons dans les vases où ils enfermaient les entrailles des momies - En outre, le climat peu pluvieux de l'Egypte favorisait l'emploi de cette couverture.

Le premier toit européen est probablement l'oeuvre des Grecs et le fronton en est la première expression monumentale. Les toits des temples et des maisons grecques étaient couverts de dalles de marbre, de plaques de métal ou de grandes tuiles plates en terre cuite. Ces toits étaient très plats et suffisaient néanmoins à l'écoulement des eaux de pluie.

Les toits romains étaient semblables à ceux des Grecs mais la pente en était plus accentuée ; ils se composaient d'une charpente en bois sur laquelle reposait un système de lattes ou de planches supportant des tuiles en terre cuite qui étaient plates et à emboîtement ou coniques. Ces toits, comme ceux des Grecs, étaient bas, comme le sont tous ceux des pays méridionaux où les pluies ne sont pas abondantes et où la nature du bois ne permet pas les grandes charpentes ; ils n'étaient pas habitables.

C'est le Nord de l'Europe qui a vu naître les grands toits monumentaux rendus nécessaires par l'abondance des pluies et par la neige, et possibles grâce à l'abondance et à la grande dimension des bois de ces contrées.

Ces hauts toits à pentes très prononcées étaient et sont encore couverts au moyen de tuiles plates ou d'ardoises. Au début, ils n'étaient pas habités mais servaient seulement de greniers; plus tard, pour ne pas perdre de place, on installa des pièces d'habitation dans ces greniers : alors naquit la lucarne qui rendait nos toits si pittoresques mais aussi très compliqués et si fragiles.

Les perfectionnements apportés à la fabrication du plomb et du zinc permirent l'emploi de ces matières pour la couverture des toits dont les pentes devinrent moins raides tout en résistant aux pluies et à la neige. Ces derniers modes de toitures sont encore employés de nos jours ainsi que les précédents à grandes pentes et couverts de tuiles plates ou d'ardoises.

La construction de tels toits avec les pénétrations des lucarnes et des cheminées étant extrêmement compliquée et coûteuse, les pièces qu'ils renferment sont déformées ou mal protégées contre le chaud et le froid. En outre les modes d'attache ou de fixation des tuiles, ardoises ou feuilles de zinc sont si défectueux que le vent agitant ces tuiles ou ardoises produit des bruits insupportables pour l'habitant. Si ce vent augmente de violence il envoie ces tuiles et ardoises dans la rue. Que dire des effets de la grêle et de la neige sur ce genre de couverture ? Nous avons vu il y a quelques années la ville d'Autun complètement découverte par un orage de grêle : il n'y avait plus aucun toit, ou mieux, aucune tuile ou ardoise intacte ; la ville ressemblait à celles des régions dévastées ; la grêle avait fait l'effet d'un bombardement.

Aujourd'hui, grâce aux perfectionnements apportés à la fabrication des bitumes et des goudrons, tous ces inconvénients peuvent être supprimés et ce : en supprimant le toit, on pose directement la couverture à plat sur le dernier plancher de la maison.

L'expérience prouve que pour le prix que coûte un toit malaisément habitable avec ses lucarnes, ses croupes, ses noues, chéneaux, etc... formant autant de nids à fuites et à réparations coûteuses, on peut aujourd'hui construire un étage carré couvert d'une terrasse parfaitement imperméable et d'un entretien à peu près nul - à la condition bien entendu que cette terrasse soit établie avec tout le soin et les précautions nécessaires par des hommes qualifiés.

Il faut, pour que l'étage sous la terrasse soit habitable confortablement, que le plancher qui le couvre soit à deux ou trois épaisseurs, réservant entre elles des vides isolants, entre le chaud et le froid - il faut dans nos climats, que ce plancher déborde sur la façade formant corniche pour protéger les murs. La mise hors d'eau de ce plancher est réalisée au moyen de trois ou quatre couches superposées de papier asphalté, chaque couche de papier recevant une couche de goudron étendue à chaud - les angles rentrant ou saillant sont renforcés au moyen de bandes de feutre asphalté armé - le tout constitue une sorte d'évier dont le fond présente des pentes légères pour l'écoulement des eaux. Les bords de cet évier sont constitués par la corniche et doivent être particulièrement étudiés et soignés. Pour protéger ce système étanche contre les chocs qui pourraient le perforer on étend du sable et du gravillon sur une épaisseur d'un dizaine de centimètres, mais il est préférable de remplacer ce sable et ce gravillon par une couche de béton qui peut recevoir un carrelage.

Les terrasses ainsi établies sont habitables, on y peut prendre des bains de soleil, les enfants peuvent y jouer, on peut y faire la lessive, y sécher le linge... Il y a à Paris des tennis sur le toit d'une usine.

Je répète que ce mode de couverture permet de faire un étage carré pour le prix d'un toit avec lucarnes : là est donc l'avenir.

Certains prétendent qu'une maison sans toit ne peut être belle: des exemples pris dans l'antiquité égyptienne et en Orient prouvent qu'il n'en est rien et que tout dépend du talent des architectes qui, à certaines époques ont mis à contribution toutes les ressources de leur imagination pour dissimuler des toits qu'ils ne pouvaient pas éviter.

AUGUSTE PERRET - LES MOYENS NOUVEAUX DE LA CONSTRUCTION

Réponses aux questions de Guillaume Jeanneau pour l'Exportateur Français du 27 mai 1926.

"Les moyens de la construction industrielle moderne ?"

Il n'en est pratiquement que deux : l'acier et le béton. Sans doute, certaines réalisations purement décoratives, comme les pavillons d'une exposition, peuvent être faites en matériaux légers. Mais un bâtiment durable et de quelque étendue réclame ou le béton, ou l'acier. Il se produit, entre eux, une véritable émulation.

"Voici quelques années, le ciment armé ne pouvait lutter de vitesse avec l'acier : les grandes usines et les grands magasins faisaient donc appel à celui-ci. Mais l'invention des ciments à prise rapide a rendu l'avantage à son rival. Ainsi, les immenses magasins Esders, élevés rue de Rivoli, sur une double substruction, furent achevés en cinq mois. Les ciments, observez-le, sont une découverte française : créés en 1820, à Grenoble par notre compatriote Vicat, généreusement abandonnés au domaine public, ils ont toujours été perfectionnés par les nôtres. En effet, si nous devons aux Suisses les premiers "superciments", broyés fin et cuits à température plus élevée, qui "prennent" en huit jours, c'est l'ingénieur Bied qui, chez Pavin et Lafarge, pendant la guerre, découvrit les "ciments électriques" dont le durcissement n'exige que vingt quatre heures. C'est à la demande du gouvernement qu'il s'était mis à l'étude. Il s'agissait alors de trouver le moyen de construire, en quelques heures, des plates-formes d'artillerie lourde. Bied imagina d'appliquer à la cuisson des éléments minéraux du ciment le four électrique et le chalumeau. Le résultat fut tel qu'il influa sur l'issue de la guerre, facilitant une organisation aussi puissante que rapide de nos positions de combat.

Quelles sont les propriétés du ciment armé, et par suite, les méthodes qui conviennent à son application ? Son caractère essentiel est son monolithisme. C'est lui qui doit déterminer l'emploi du matériau dans la grosse construction. Des fermes de ciment assemblées comme le seraient des poutres de bois ou d'acier chargent les supports pour consolider la construction. Monolithes, elles neutralisent les poussées tendant au déversement des murs : elles font office de chaînages. Le ciment armé défie l'incendie, supérieur, à cet égard, aux constructions métalliques. Les anciens ciments avaient, d'autre part, une ennemie redoutable

l'eau de mer qui les dissolvait. Les nouveaux, à base d'alumine, résistent à ses effets. L'emploi des bétons est donc préférable à celui de l'acier, lequel est oxydable, pour ces vastes travaux d'hydraulique marine qu'on projette et qui se réaliseront quelque jour. Les ciments, il est vrai, subissent avec une extrême sensibilité les effets de la chaleur. Ils se dilatent et se contractent avec une rare violence. Leurs expérimentateurs en éprouvèrent, jadis, de graves disgrâces. Nous-mêmes, reconstruisant en ciment armé la seconde plate-forme de la tour Eiffel, vaste surface de mille mètres carrés, y découvrîmes un jour des fissures. Mais il suffit, pour conjurer ces accidents de ménager de quinze en quinze mètres, des joints de dilatation. Il est à remarquer, d'ailleurs, que les fissures ne se produisent jamais dans le sens des forces actives : ni dans celui des pesées verticales, ni dans celui des directrices d'une voûte. C'est un fait acquis.

L'emploi du ciment convient non seulement aux murs, mais encore aux couvertures. Sans doute notre oeil a l'habitude des toitures à pentes. Tel architecte qui, cependant, à maintes fois fait oeuvre de chercheur indépendant, couvre bien ses maisons en terrasse, mais, composant avec la formule convenue, coiffe d'un départ de toit, comme d'une visière, le front de ses façades. A la vérité, la construction d'un toit demeurait jusqu'à ces dernières années, une facheuse nécessité. Le toit faisait le gros souci des constructeurs, ses éléments hétérogènes, bois, ardoise, tuile, travaillant en sens contraire. Mais il protégeait les combles. Il était étanche ; la terrasse de ciment ne l'était pas elle l'est devenue depuis l'invention des goudrons imputrescibles. Attendons-nous donc au renouvellement radical de l'esthétique des villes. La terrasse désormais étanche, commode, économique, fournit un étage au lieu d'un comble mansardé. Elle a pour elle une supériorité pratique. Elle triomphera donc d'une formule architecturale qui ne se fonde plus, aujourd'hui, que sur une habitude.

Si l'architecture domestique souffre quelque variété, l'usine et généralement le bâtiment industriel tendent nettement à l'unité des formes : un temple en béton dans lequel un peuple de machines agira. Quels sont les éléments fondamentaux à distribuer dans l'immense hall ? Le réservoir d'eau, la cheminée d'évacuation des gaz et la trémie de ventilation. A l'architecte d'en équilibrer les masses de manière à déterminer de belles formes. Saisissez ici la différence qui distingue l'esprit "architecte" de l'esprit "ingénieur". Analytique, celui-ci n'a d'autre souci que de situer sur son plan les organismes cardinaux de l'usine.

Il ne songe pas à les ordonner ; disposant des éléments d'une composition, il n'en tire aucun parti. L'architecte, lui, ne se contente pas de les localiser rationnellement : il en combine les volumes en vue d'un effet total. Il opère une synthèse.

Ainsi, l'avenir des bétons armés semble riche de promesses. Quel est celui de la construction métallique ? Deux inventions capitales viennent de conférer, tout à coup, à celle-ci des possibilités nouvelles, la soudure électrique et l'inoxidabilité des métaux. Le point faible des charpentes métalliques était, jusqu'à présent le rivet. Le rivet, enfoncé à chaud dans les trous percés à cet effet et maintenu par la double tête façonnée par écrasement se contracte, en refroidissant, avec une puissance incalculable. Les multiples efforts qu'il subit accélèrent et aggravent son mystérieux travail moléculaire. L'acier devient grenu, se dissocie, un jour il éclate et ses deux fragments tombent. Sous les ponts de fer, sous la tour Eiffel, c'est par paniers qu'on ramasse les rivets rompus ; l'entretien d'une charpente métallique exige une vigilance ininterrompue.

Aucun monument métallique ne résisterait plus de deux ans à la négligence de ces soins : les ciments, au contraire, durcissent en vieillissant. C'est là tout le secret du fameux ciment romain ; il y a deux mille ans. J'ai vu, dans les Balkans de vieux ponts construits, à la diable, par les esclaves qui suivaient les légions : ils sont d'une résistance à toute épreuve. A Rome, à Pompéi, les briques des thermes, - éléments réfractaires - sont usées et désagrégées ; elles disparaissent entre les joints de ciment intacts, dont la cohésion moléculaire s'accroît de siècle en siècle. Mais la science vient de conjurer cette fragilité des constructions métalliques. La soudure électrique supprime les rivets. C'est un progrès inappréciable. D'autre part, soumis à l'action des agents atmosphériques, les métaux s'oxydaient. Autre mal dont le remède est désormais connu. Mais son application coûte cher. Et nul autre moyen n'existe, de protéger une construction d'acier contre l'incendie que de l'enrober dans le ciment : sage précaution, mais dispendieuse. Au total, semble-t-il, l'avantage appartient encore aux bétons...

D'autres moyens constructifs ? Très peu d'entre eux ont fait un progrès sensible. Le verre ni la céramique n'ont bénéficié, dans le domaine industriel, d'aucune recherche nouvelle. Le contreplaqué se développe, mais c'est un moyen d'application limité. La plomberie s'efface devant le cuivre, que la révolution des changes nous permet d'acquérir à meilleur compte. Le solomite ? Bon élément de remplissage, impropre à la construction.

ne
se
ne
s.
ns
i-
es
à
s
e-
l-
nt
se
us
on
i-
à
s-
nt
de
i-
e.
i-
es
oit
i-
e
is
t.
a-
ne
ns
e-
ait
é,
Le
on
on
ni-
n.

Les panneaux de paille pressée ne supportent aucune charge ils fléchissent et se bombent sous le seul poids du plâtre, dont on en doit même également et simultanément, couvrir les deux faces. La paille pressée constitue, d'ailleurs, un bon isolant, et son épiderme de plâtre hygrométrique, assèche merveilleusement l'atmosphère en en absorbant l'humidité : il respire. Mais le meilleur isolant consiste encore dans la construction de doubles ou triples parements étanches, enfermant un volume d'air qui ne circule pas.

AUGUSTE PERRET - REFLEXIONS A PROPOS D'UN ORDRE DES ARCHITECTES.

Réponses aux questions de Jean-Pierre Liausu pour Comœdia (31 juin 1926).

Si j'ai bien compris votre pensée, il s'agit de protéger les artistes, les novateurs, les véritables bâtisseurs, ceux que leur probité professionnelle et leurs goûts artistiques ont orientés vers "l'ordre" des ateliers du XIIème siècle. Alors, soyez prudent. Car il y a, pour l'architecte, deux méthodes de parvenir à la célébrité.

Voyez l'architecte officiel, il ne sera heureux que diplômé, parcheminé, comblé de titres honorifiques. Son grand but n'est pas de bâtir mais d'aller prendre l'air à Rome. Un grand prix assurera sa réputation et lui permettra de réussir. Dans la main d'un tel homme, les statuts d'une charte sociale feraient de nous des candidats à parchemins. En feraient-ils des architectes ? C'est à discuter.

"L'architecte n'est pas seulement un artiste, un rêveur de formes, il faut que les lignes de ses projets soient exécutées par lui, qu'il bâtisse, qu'il construise, qu'il réalise.

Quand on nous reprochait naguère cette conception de notre art, on ne manquait jamais de parler du "bon vieux temps" et des "grands ancêtres". Pourtant Victor Louis, pour ne citer que celui-là dont on ne discutera plus les titres, Victor Louis ne se contentait pas de dessiner mais il entendait rester le maître absolu des travaux, depuis la pose de la première pierre jusqu'au dernier coup de pinceau, achetant les matériaux, exploitant des forêts pour avoir de meilleurs bois, dirigeant enfin une entreprise de construction. C'est cela notre art. C'était cela pour les admirables maîtres d'oeuvre de jadis.

Seconde manière de parvenir, il est des architectes qui s'occupent moins des diplômes que de leur art. Leur ambition n'est pas à Rome mais dans les chantiers, à l'usine, à l'atelier où ils veulent tout connaître des conditions techniques de la construction. Leurs diplômes ils les gagneront par l'estime et l'amitié, en bâtissant. Ceux-là sont des continuateurs des grands maîtres. Ceux-là sont contre les statuts professionnels qui brideraient leur amour du métier.

En somme, - et il importe de s'expliquer, de bien le définir,-
l'architecte moderne, s'il est véritablement un créateur, ne
doit pas être le notaire de son client mais l'architecte tout
simplement, le créateur qui a tous les droits que donne la créa-
tion d'art. C'est sa première honnêteté.

Si l'on s'avisait de faire passer aux architectes, à tous, le
seul examen qui serait logique, un examen de constructeur,
on s'apercevrait que bien peu savent leur métier. Les officiels
ne se prêteront pas à cette plaisanterie. Or donc, vive la liber-
té ! Qu'on nous laisse en paix : le moment venu nous compare-
rons ! De grâce, quel intérêt a-t-on à vouloir faire renaître
de ses cendres le code Guadet qui fut peut-être bon jadis, mais
ne répond aujourd'hui à rien de vivant ? En distinguant l'archi-
tecte du constructeur, ce code ignorerait qu'actuellement on
ne peut-être l'un sans l'autre.

L'architecte qui ne construit pas, c'est le penseur qui ne sait
pas écrire.

AUGUSTE PERRET - "LE MUSÉE MODERNE"

Article paru dans la revue *Museion* - décembre 1929.

Si les Musées de l'Antiquité étaient des lieux de délectation, les nôtres sont plutôt des lieux de conservation et d'étude. La formule du Musée moderne née vers la fin du dix-huitième siècle, où nous la trouvons dans les programmes de concours pour le prix de Rome, fut consacrée par la Révolution qui voulut en faire un instrument d'instruction et d'éducation.

Cette formule fut adoptée aussitôt par toutes les nations, qui, plus que la France, construisirent des édifices, spécialement destinés à usage de Musées, alors que jusqu'à présent, à quelques exceptions près, comme à Grenoble, Marseille, Nantes, Valenciennes, Lille, Alger, on s'est contenté d'édifices existants pour y installer les grandes collections d'art.

Les Musées ainsi créés ne sont pas l'idéal, leur éclairage est souvent défectueux, la décoration lutte avec les oeuvres exposées ; mais retrouverons-nous dans le Musée moderne, l'atmosphère, le charme, le prestige de nos vieux Palais ?

De nos jours l'abondance des oeuvres, des fragments d'oeuvres et la nécessité de classer ces pièces nombreuses nous a conduits à l'ordre chronologique. C'est ce qui a fait de nos Musées de lieux d'étude plus que de délectation ; leurs dimensions, même qu'ils ne sont consacrés qu'à une seule branche de l'Art, sont énormes et leur simple parcours impose au visiteur une grande fatigue qui engendre l'ennui.

Ne pourrait-on pas concilier les deux formules : l'antique et la moderne ? et concevoir un édifice qui serait à la fois un lieu de délectation et de fête et un lieu d'étude - c'est ce que nous avons essayé d'imaginer.

Notre Musée consacré aux Beaux-Arts se composerait essentiellement d'une partie centrale (C) qui serait le lieu de délectation et de fête, où le visiteur en une brève promenade pourrait voir les oeuvres les plus fameuses - et de galeries nombreuses aboutissant à ce centre, galeries qui seraient des lieux d'étude;

elles montreraient les oeuvres classées par ordre chronologique, à leur jonction avec le centre on placerait les oeuvres les plus représentatives de leur contenu. Ce serait pour le visiteur du centre une sélection des galeries et une invitation à y pénétrer.

Ce que nous avons appelé le centre pourrait être une vaste cour rectangulaire entourée d'un double portique - le premier ouvert, le second clos ; c'est sur ce second que se trouveraient les salles de jonction avec les galeries d'étude.

Les salles de jonction (J) affecteraient des formes et des volumes différents. Les galeries de classement et d'étude ne devraient pas se composer de deux murs rectilignes mais comporter une série d'alvéoles diverses dans leur surface et leur hauteur, transformables au besoin, pour permettre des ensembles séparés et faciliter le classement. Ces dispositions formeraient une sorte de ponctuation qui aideraient le conservateur ainsi que le visiteur.

Il ne faudrait pas que ces galeries d'étude aient pour le public plusieurs issues ; pour sortir de la galerie d'étude on devrait revenir à la salle de jonction, de là, aller par la galerie, à une autre salle de jonction où l'on trouverait l'entrée d'une autre galerie d'étude.

Le Musée ne doit pas être une labyrinthe, le visiteur ne doit pas être hanté par l'idée qu'il oublie des salles, qu'il n'a pas tout vu.

Au fond de la cour centrale et dans son axe on trouverait une vaste rotonde (T) d'où rayonneraient de courtes galeries aboutissant à des salles carrées ou rondes, réunies entre elles par des portiques concentrique à la rotonde : cet ensemble qui serait comme la tête ou le coeur du Musée renfermerait les pièces uniques, rarissimes.

Outre les locaux d'administration nécessaire, le Musée comprendrait des ateliers d'examen, de réparation, de moulage, de photographie, de radiographie, et des magasins qui devraient être placés autant que possible à l'extrémité des galeries d'étude et par conséquent du côté opposé à la jonction avec le centre. L'un des ateliers devrait être assez vaste pour contenir une table sur laquelle pourrait être étendues les plus grandes toiles exposées.

Ce Musée dont la surface devrait pouvoir contenir tout ce que renferme le Louvre aurait par conséquent une très grande étendue, il ne serait pas possible d'en trouver l'emplacement au centre de capitales telles que Paris, Londres ou Berlin ; aussi le voyons-nous placé dans l'une des grandes promenades que possède toute très grande ville.

S'il s'agissait de Paris, nous choisirions le Bois de Boulogne dont l'étendue permettrait d'accompagner le bâtiment principal, de jardins dans lesquels s'élèveraient des édifices satellites pour des collections particulières, ainsi que des monuments architecturaux sacrifiés pour des nécessités de viabilité vitale et que l'on reconstruirait dans ces jardins. A cet ensemble, nous ajouterions de vastes galeries pour abriter (pépinières de nos Musées), les Salons annuels. On obtiendrait ainsi une véritable cité de l'Art, lieu de beauté et d'étude. L'emplacement choisi et le programme bien déterminé, quelles devront être les qualités spécifiques de l'édifice-musée qui serait à la fois un lieu d'exposition et de conservation ?

Une bonne exposition exige une bonne lumière.

Une bonne conservation exige une température et un degré hygrométrique constants, car ce sont les différences de température qui produisent les dilatations et les retraites, principale cause de ruine des oeuvres humaines.

Un Musée devra donc être un édifice bien éclairé et bien défendu contre les variations extérieures de température et d'humidité de l'air. Il devra, en outre, être d'une solidité à toute épreuve pour durer et transmettre intacts ses trésors aux générations futures.

A quel matériau devons-nous avoir recours pour constituer ce bâtiment indestructible ?

Nous croyons qu'il n'est pas téméraire d'affirmer que les matériaux les plus durables sont les bétons qui durcissent sans cesse, alors que les pierres les plus denses, les granits, par exemple, perdent de leurs qualités avec le temps. Il y a en Egypte des bétons qui datent de plus de 3.500 ans avant Jésus-Christ. Le labyrinthe était ainsi construit et la Pyramide de Ninus reposait sur une voûte en béton percée de canaux garnis de poterie pour l'écoulement des eaux de gâchage.

On peut voir dans les ruines romaines des bétons en grandes masses qui, à l'origine, n'avaient certainement, étant donné leur composition, qu'une faible résistance et qui, aujourd'hui, sont inattaquables au pic.

Ne voit-on pas, dans ces mêmes ruines romaines, des massifs de maçonnerie dont les joints en mortier font de grandes saillies sur la brique, cette dernière ayant été rongée par les intempéries, et le mortier au contraire durcissant sans cesse n'ayant pas diminué.

Du Moyen-Age nous restent dans la Cité de Carcassonne, des linteaux en béton qui sont encore tous intacts alors que beaucoup de ceux qui sont en pierre ont cassé.

C'est donc au béton et au béton de ciment armé que nous devons nous adresser pour constituer l'ossature de notre Musée (1).

Notre Musée serait donc en pan de béton armé, c'est-à-dire qu'il serait fait de poteaux largement espacés qui supporteraient des poutres et des dalles ; c'est l'ensemble de ce système que nous appelons l'ossature.

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.

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. Les matériaux de revêtement et de remplissage devront compléter l'ossature, mais 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. L'architecture c'est ce qui fait les belles ruines.

Nous ne devons pas plus nous affranchir des lois de la construction que nous ne nous affranchissons des conditions du programme. L'étude des conditions du programme et de la construction nourrit l'imagination de l'architecte comme l'exigence du vers inspire le poète.

Les conditions du programme d'un Musée comprennent beaucoup de parties communes à d'autres bâtiments, nous ne les énumérerons pas toutes, ce serait un véritable devis descriptif, nous

ne nous occuperons que de celles qui sont tout à fait spéciales à ce genre d'édifice.

C'est la qualité de l'éclairage qui fera le bon Musée. Toutes les parties de l'édifice devront-elles être éclairées de la même façon ? nous ne le croyons pas. La peinture qui présente souvent des surfaces réfléchissantes devra recevoir sa lumière du zénith. La sculpture sera mieux éclairée par une lumière latérale tombant de haut.

Les recherches faites à l'occasion de l'installation de pastels de la Tour au Louvre ont conduit aux remarques ou lois suivantes :

1° Tout objet éclairé devient lui-même une source de lumière et son image est réfléchi proportionnellement à l'éclairage relatif de cet objet et de la puissance de la surface réfléchissante ;
2° Les couleurs sombres absorbent la lumière tandis que les couleurs claires et les surfaces polies la réfléchissent.

La première remarque veut dire que si vous vous promenez en toilette claire devant un tableau sombre et brillant vous créez des reflets.

De ces deux lois on peut conclure que pour éviter de voir sur les peintures - surtout mises sous verre - les images réfléchies des spectateurs et des objets placés aux environs, ces spectateurs et ces objets doivent être dans une lumière réfléchi, de peu d'intensité en contraste marqué avec la lumière directe qui doit tomber sur le tableau.

Il faut ajouter que cette lumière directe doit frapper la surface réfléchissante qu'est le tableau, de façon telle que le rayon réfléchi n'arrive pas dans l'oeil du spectateur mais bien à ses pieds.

Appliquant ces remarques aux salles de La Tour on garnit les fenêtres de verre prismatique pour envoyer la lumière directement sur la paroi du fond. De plus on obtura ces fenêtres jusqu'à hauteur d'un homme de grande taille, puis les parquets furent noircis et les murs peints de tons sombres aussi neutres que possible. Enfin, on supprima toutes les surfaces polies, ou réfléchissantes. Ces mesures donnèrent d'excellents résultats. Les La Tour, tous sous verre, apparurent dans tout leur éclat ; mais l'ensemble resta triste. C'est plus un laboratoire qu'un Salon d'exposition.

Toutes les précautions prises pour les La Tour sont rendues nécessaires par l'éclairage latéral au moyen de fenêtres descendant

à hauteur d'homme, elles deviennent inutiles si la lumière tombe du plafond.

Il n'est pas douteux que le meilleur éclairage d'un Musée de peinture est celui qui vient du zénith, à condition qu'il ne tombe pas de trop haut pour ne pas perdre toute son intensité car cette intensité diminue avec le carré de la distance. C'est-à-dire que si on double la hauteur d'une salle, son sol sera quatre fois moins éclairé.

Il faut donc proportionner la hauteur des salles à la dimension des oeuvres exposées, c'est-à-dire que nous devons avoir des salles de hauteur variée toutes éclairées par le zénith si possible ou par des jours latéraux placés près du plafond.

Le défaut des jours de zénith c'est la difficulté du nettoyage, on devra donc prévoir des accès faciles, par de nombreuses passerelles à claire-voie au-dessus des plafonds vitrés. Les combles en verre devront avoir des pentes très rapides allant jusqu'à 60° avec l'horizontale. Cette disposition, outre qu'elle donne le maximum de lumière, retient peu la poussière que la pluie nettoie.

Pour parfaire fréquemment les nettoyages, les couvertures en terrasse se recommandent par leurs accès faciles. Les jours latéraux aussi bien que ceux du zénith devront être munis de persiennes pour modérer la lumière du soleil et de panneaux tournant ou coulissant commandés mécaniquement et électriquement ou toute autre disposition facile à manoeuvrer pour permettre de faire l'obscurité totale aussi longtemps que possible. L'obscurité est une des conditions essentielles de conservation de toutes matières. C'est l'obscurité et la sécheresse de l'air des tombes égyptiennes qui a conservé jusqu'à nous et dans toute leur fraîcheur les objets et les peintures contenues dans ces tombes. Nous devons donc pouvoir faire l'obscurité complète dans nos salles et en user le plus possible.

Il a souvent été question d'éclairer les Musées le soir, certaines villes, Lyon, par exemple, l'ont réalisé. Bien que nous soyons loin d'avoir à notre disposition des éclairages artificiels parfaits nous voyons de nombreux marchands de tableaux s'en contenter pour des locaux obscurs.

Si un Musée doit être vu le soir nous devons faire en sorte que la lumière artificielle ait sensiblement la même direction que la lumière naturelle. Pour obtenir ce résultat nous disposerons

des rampes électriques tout autour des plafonds vitrés et au-dessous des jours latéraux. L'éclairage de ces rampes pourrait être entièrement réfléchi, ce serait le moins mauvais, mais de beaucoup le plus coûteux, aussi devra-t-on se contenter d'une disposition semi-directe, c'est-à-dire à la fois réfléchie et diffusée. Réfléchie par des plafonds convenablement orientés ; diffusée par des glaces ou des verres spéciaux placés devant les lampes.

La lumière électrique qui décompose le moins la couleur est celle que nous avons obtenue en plaçant dans les rampes alternativement des lampes jours et des lampes survoltées. La lampe jour est bleutée, la lampe survoltée rougeâtre. La lumière ainsi produite se rapproche hélas d'assez loin de la lumière solaire - c'est jusqu'à présent celle qui nous a donné les meilleurs résultats.

Nous avons dit précédemment qu'avec la lumière c'est la température constante et le degré hygrométrique constant qu'il faut réaliser pour la bonne conservation des trésors contenus dans nos Musées.

C'est en effet, nous l'avons déjà dit, par différence de température amenant des dilatations et des retraits successifs que périssent à la longue toutes les oeuvres humaines. C'est ce phénomène qui fait craqueler les peintures, les faïences, les émaux, etc...

La sécheresse de l'air est également une condition de conservation de la matière, nous le répétons, si c'est l'obscurité des tombes égyptiennes qui nous a conservé la fraîcheur de leurs peintures, cette conservation est due autant à la constance de la température et à la sécheresse de l'air qui y règne.

Ramenés à la lumière et à l'air de nos climats que dureront les trésors sortis des tombeaux des rois ? Nous avons fait une expérience qui n'est pas rassurante : Descendus dans l'un de ces tombeaux nous avons ramassé un fragment d'enduit peint d'une belle couleur rouge. Après l'avoir enveloppé de papier nous l'avions mis dans notre poche. De retour à l'hôtel, nous voulûmes voir notre fragment et à notre grande surprise, nous constatâmes que cette peinture qui dans la tombe s'était conservée intacte plus de quatre mille ans, n'avait pas résisté à un séjour de quelques heures dans notre poche et qu'elle avait collé au papier.

La température du Musée devra donc être constante et son air sec. La température constante, nous l'obtiendrons par la constitution des murs et des couvertures de notre bâtiment. Nos murs,

pour être isolants dans la mesure nécessaire, devront être formés d'au moins 5 parois séparées par quatre vides de 4 centimètres ces vides parfaitement clos, pour que l'air y contenu ne se mette pas en mouvement.

Il est reconnu que des murs ainsi constitués sont plus isolants que les murs en maçonnerie les plus épais. Les 5 parois peuvent être construites avec les matériaux les plus ordinaires, briques, carreaux de plâtre, agglomérés de sable ou de machefer. Elles devront être isolées du sol par l'interposition de plaques d'asphalte ou de dalles de béton et de ciment hautement dosés.

Les dalles de couverture formant terrasse devront comporter le même nombre de parois et de vides que les murs. Les plafonds vitrés et les baies latérales devront comporter double verre ou double glace, séparés par un vide de 4 cm, étanche. Un édifice ainsi constitué varierait peu de température et la constance parfaite pourrait être assurée par un léger chauffage en hiver. La température comme l'état hygrométrique de l'air peuvent être maintenus constants par des moyens mécaniques, air séché ou humidifié, air chauffé et filtré, puis insufflé au moyen de ventilateurs, c'est le dernier cri.

Mais à ce dispositions artificielles, nous préférierions substituer des moyens naturels qui assureraient sans le secours de l'homme la pérennité des trésors accumulés ; un système de ventouses, judicieusement placées et orientées, pourrait suffire.

La visite d'un Musée est toujours fatigante et cette fatigue provient en grande partie de la nature de sols, qui pour la plupart sont des parquets cirés. A notre avis le meilleur rendement sera donné par des parquets recouverts dans les circulations de chemins de tapis, de linoléum ou de caoutchouc. Une question très importante après l'éclairage est celle de la nature des parois où seront accrochées les peintures.

La mise en valeur des tableaux sera d'autant mieux réalisée qu'ils se détacheront sur des surfaces dont la matière ne se rencontre pas dans leur composition, ce sera la pierre, le bois, les étoffes.

Le Musée devra-t-il être décoré ? Nous ne le croyons pas. L'aspect des salles ne doit pas lutter avec les oeuvres exposées. Le Musée doit se présenter comme un écrin fortement charpenté par l'ossature de l'édifice, dont les divisions serviront à sérier les oeuvres pour en rendre l'examen et l'étude plus lisible.

La partie centrale ou lieu de délectation et de fête dans laquelle les tableaux, les sculptures, ne seront pas exposés chronologiquement, pourra emprunter pour sa construction les matières les plus précieuses, digne cadre des trésors exposés mais sans s'éloigner de la règle exprimé par Fénelon dans son discours de réception à l'Académie Française :

"Il ne faut pas admettre dans un édifice aucune partie destinée au seul ornement, mais, visant toujours aux belles proportions on doit tourner en ornements toutes les parties nécessaires à supporter un édifice".

(1) Nous ne croyons pas déplacé de dire, le plus brièvement possible, ce qu'est ce procédé de construction dont la fortune va croissant. Le béton est un mélange de cailloux et de sable aggloméré au moyen d'un liant, la chaux ou le ciment.

Comme nous l'avons vu, ce moyen de construction remonte à la plus haute antiquité, le liant à cette époque n'était autre que la chaux additionnée de pouzzolane, il a cependant permis de réaliser des ouvrages qui durent encore. Mais il était donné aux temps modernes de grandement perfectionner les liants et l'on peut dire que le ciment ne date que de 1820, inventé par Vicat, français de Grenoble, en calcinant un calcaire en présence de l'argile.

Le ciment est un silicate double d'alumine et de chaux. Sans le ciment le béton armé n'était pas possible car il n'y a que les bétons de ciment qui peuvent être armés de barres d'acier et c'est là la grande invention moderne.

En introduisant le fer ou l'acier dans le béton on a permis à cette matière de travailler à l'extension alors que sans armature de métal elle ne peut travailler qu'à la compression. Ceci veut dire que les simples bétons ne peuvent faire que des piliers alors que les bétons armés peuvent faire des poutres qui franchissent l'espace compris entre les piliers, en un mot l'acier fibre le béton.

C'est grâce à la propriété qu'a le ciment de conserver indéfiniment le fer par la formation d'un silicate ferreux, grâce au retrait du ciment qui serre la barre et à l'identité absolue des coefficients de dilatation de béton et du fer que les bétons armés sont possibles.

Aussi, les premières tentatives de ce matériau armé n'arrivent qu'après l'invention du ciment et ce n'est qu'en 1865 que furent pris les premiers brevets par le Français Joseph Monier. L'invention languit jusque vers 1900 et son essor date de la circulaire ministérielle française et 1906 qui en réglemente l'emploi. Il couvre

maintenant la terre entière et si nous avons assisté récemment à quelques graves accidents, c'est que tout le monde aujourd'hui croit pouvoir construire ainsi, même ceux qui ne savent pas ; mais remarquez que les accidents ne se produisent qu'en cours de construction - jamais on a vu tomber un bâtiment en béton armé une fois terminé, même s'il a été mal fait.

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.

Une fois l'ensemble du travail terminé les différents membres de la construction ne font qu'un, les armatures s'entrecroisent de telle manière qu'on peut les considérer comme continues et le tout forme un monolithe. C'est l'emploi de 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 est 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 ?

La solidité de ce moyen de construction est telle qu'on ne l'emploie jamais massif, quelques poteaux suffisent à porter l'édifice et les intervalles entre ces poteaux peuvent être remplies avec les matières les plus variées.

LE THEATRE DE DEMAIN
L'OPINION DE M. AUGUSTE PERRET

Texte pour l'Architecture d'Aujourd'hui - Numéro hors série de juin-juillet 1931.

"Vous me demandez 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.

L'édifice théâtre obéit à un programme dicté par l'auteur, le metteur en scène, le directeur : il est l'expression de ce programme.

Or, il faut bien reconnaître que le plus grand trouble règne dans le monde théâtral et que dans ces conditions, il est bien difficile de définir ce que nous ferons demain.

Le dernier théâtre construit à Paris est l'image de ce manque de direction. Nous voyons un luxueux édifice placé dans un quartier que le luxe abandonne, il est desservi par une rue trop étroite, très en pente, il a une salle trop petite pour une scène trop grande ! Les spectacles y seront donc toujours trop coûteux pour des recettes trop basses. Ces défauts ne sont pas imputables à l'architecte, mais bien à ceux qui fixent le programme, aux créateurs du théâtre.

On pourrait croire que les perfectionnements techniques innombrables apportés par la mécanique et l'électricité excitant l'imagination des auteurs, des directeurs, devraient aboutir à des formules, à des programmes nouveaux, il n'en est rien. On appelle ces moyens modernes au secours des vieux spectacles.

En 1925, construisant un théâtre éphémère, nous avons risqué la réalisation de la triple scène ; nous pensions qu'à un public épris et déjà habitué à la vitesse par le cinéma, on pouvait présenter le spectacle d'actions simultanées, ce que le cinéma nous donne, dans le temps, par la vitesse ; nous avons supprimé toute machinerie : le lieu et l'atmosphère étant réalisés par quelques accessoires et un puissant orgue de lumière.

Au dernier moment, on nous fit placer une petite machinerie dans la scène centrale et jamais, jamais, les autres scènes ne furent utilisées.

Parmi les différents directeurs français ou étrangers qui, au cours de l'exposition donnèrent des spectacles dans ce théâtre, aucun ne sembla apercevoir le moyen mis à sa disposition.

Ce moyen n'était cependant ni révolutionnaire, ni nouveau : Les mystères, à l'époque ogivale ne donnaient devant le triple portail de la cathédrale, et voyez ces projets de deux architectes du dix-huitième siècle, ils ont déjà été publiés, mettez-les donc de nouveau sous les yeux de vos lecteurs, ils en valent la peine (1).

Bref, nous attendons des programmes, ils viendront. Pas plus que la photographie n'a tué la peinture, le cinéma parlant ou muet ne tuera le théâtre, qui deviendra plus abstrait, l'art y gagnera".

(1) Il s'agit de deux projets de salle de spectacle, le premier de N.M. Potain, architecte du Roy et le second de Cochin (1765).

AUGUSTE PERRET - ARCHITECTURE : SCIENCE ET POESIE
ARTICLE PARU DANS "LA CONSTRUCTION MODERNE" LE 2 OCTOBRE
1932.

Le public a semblé, depuis bon nombre d'années se désintéresser de l'Architecture, et cependant, ne vit-il pas au milieu d'elle, ne fait-elle pas partie intégrante de son existence ? A quoi attribuer cette indifférence ? Etait-elle méritée ? Oui ! L'architecture était devenue le domaine exclusif des écoles qui l'avaient figée dans des formules qui sont de véritables énigmes. (Pourquoi un fronton qui est l'image du toit sur une porte intérieure ?).

Depuis près d'un siècle les architectes parlaient une langue morte, incomprise du public qui s'en désintéressait. Mais voici que la science apporte des systèmes de construction nouveaux, des matériaux nouveaux, voici qu'une langue vivante s'élabore, le public s'y intéresse et lui accorde son attention, sa faveur, grâce à quoi tous les espoirs sont permis.

L'architecture est, de toutes les expressions de l'art, celle qui dépend le plus de l'utilité et de la matière, à tel point que certains ont soutenu qu'elle n'est pas un art, et n'atteint à cette dignité que lorsqu'elle traite du monument commémoratif ou du tombeau ; comme si ces monuments n'obéissaient pas aux lois de la matière, tout comme les autres ! Exposés qu'ils sont, par toutes leurs faces, aux rigueurs des Intempéries, ils exigent des matériaux de choix, disposés savamment, sous peine d'une rapide destruction. Ce ne serait donc qu'une question de degré d'utilité, qui ferait qu'une exposition serait ou ne serait pas de l'art ? Il n'en est rien.

"L'esprit pour s'exprimer ne peut pas se passer de la matière", et il est permis d'affirmer que la connaissance des programmes, l'étude des matériaux, nourrissent l'imagination de l'architecte, comme la connaissance de la langue, l'exigence du vers, inspirent le poète. Si l'opinion publique veut bien s'adresser à l'architecture, il faut lui donner un moyen de juger, il faut une règle, il faut une loi.

Quest-ce que l'Architecture ? C'est, dit le dictionnaire, l'art de construire les édifices. L'architecture est donc d'abord une construction.

Si l'édifice n'est pas bien construit, il ne peut, quel que soit l'effet produit, y avoir oeuvre architecturale.

Mais si cette condition est nécessaire, elle n'est pas suffisante. La condition nécessaire et suffisante a été exprimée en quelques mots dans le discours de réception de Fénelon à l'Académie Française.... Fénelon, parlant des beautés du discours, dit : "Il ne faut pas 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." Et Rémy de Gourmont, qui rapporte cette phrase dans son étude sur le style, ajoute : "Tout l'art est là".

A la lumière d'un tel principe, d'une telle loi, nous croyons qu'il est possible, sinon facile, d'éclairer notre jugement. Cette loi est sévère, 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.

Et nous songeons à quelques exemples célèbres. 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.

La condition nécessaire : construction, est remplie. Mais il y a autre chose ; il y a 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". L'architecte du temple grec s'est servi des moyens de construction de son temps, mais il les a disposés, il s'en est servi de telle sorte, qu'ils se prennent à chanter!

Le Parthénon - Peut-on penser à l'architecture sans célébrer le Parthénon ? Nous sommes ici en présence de ce que les hommes ont réalisé de plus parfait. 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 diffèrent, le socle et l'architrave sont cintrés, tout cela pour corriger les défauts d'optique et atteindre à l'harmonie ; c'est le miracle grec.

Les Thermes romains - Nous voyons d'une part, une structure, composée de masses de briques et de blocages surmontés de masses de béton évidées en forme de demi-cylindre ou de demi-sphère, d'autre part, un habillage de colonnes, d'entablements, qui ne concourent en rien à la solidité de l'édifice : ce sont des ornements, rien que des ornements !

Il y a peut-être là un beau décor, mais ce n'est pas une construction, ce n'est pas de l'architecture.

Sainte Sophie de Constantinople - C'est un programme romain traité par les grecs de Byzance. Dans cet édifice, rien d'inutile; les colonnes portent, les voûtes sont contrebutées par des contreforts ; il n'y a aucun excès de matière, tout concourt strictement à la stabilité et à la solidité. C'est une pure construction, avec, en plus, ce que réclame le poète... c'est de l'architecture.

Une cathédrale ogivale - Pour permettre la lumière magique du vitrail dans un pays déjà septentrional, les architectes des cathédrales ont inventé la croisée d'ogive complétée par l'arc-boutant. Ce système de construction, en localisant les poids et les poussées sur quelques points d'appui, a permis la suppression du mur qui est remplacé par d'immenses verrières. Tout concourt à l'aspect intérieur. La cathédrale est un édifice dont la façade est en dedans. Jamais les hommes n'ont construit plus logiquement, c'est la maison française dans toute sa clarté. Le temple égyptien et le temple grec sont des constructions de pierre, inspirées par la construction de bois. Ici, rien de semblable, c'est une pure structure de pierre, en chassant le vitrail.

Le principe énoncé par Fénelon trouve dans ces édifices une parfaite et complète application. Il serait bien difficile d'en dire autant de l'architecture de son époque !

Fatigués par quatre ou cinq siècles d'efforts, les architectes français, probablement entraînés par une clientèle qui, comme de nos jours, demandait du nouveau, sont allés chercher en Italie leur inspiration et ont produit des édifices magnifiques... Mais qui résisteraient difficilement au précepte de Fénelon.

Pour ne citer que les plus illustres, il y a Versailles avec ses toits trop plats, dissimulés derrière des ballustrades, ses voûtes en plâtras pendues à des charpentes ; les Invalides, ce merveilleux dôme doré que tout le monde prend pour une voûte et qui est une flèche en charpente ! Ce n'est pas, à proprement parler, de l'Architecture !

L'ARCHITECTURE (1)

Fénelon a dit, parlant des beautés du discours : "Il ne faut pas 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". Et Rémy de Gourmond, qui cite cette phrase dans son Problème du style, d'ajouter : "En trente mots Fénelon nous a donné toute la théorie de l'architecture et peut-être de l'art tout entier".

Qu'est-ce que l'architecte ? Un poète qui parle et pense en construction. Je veux dire que la construction doit être comme la langue maternelle de l'architecte.

Construire des édifices ! C'est de toutes les expressions de l'art celle qui est la plus soumise aux conditions matérielles. Mais ces conditions sont de deux sortes. Il y en a qui sont naturelles et permanentes, d'autres qui ne dépendent que des hommes et qui sont passagères.

Les lois de la stabilité, la nature des matériaux, les variations atmosphériques (soleil, pluie, vent, poussière, différences de température), les illusions d'optique, les significations universelles et éternelles de certaines lignes sont des conditions permanentes.

La destination, la fonction, les usages, les règlements, la mode, sont des conditions passagères.

L'édifice vieillira d'autant moins qu'il sera soumis plus aux conditions naturelles et permanentes qu'aux conditions humaines et passagères. Et c'est ce qui fit dire à l'auteur de l'Ecole de Médecine, l'architecte Ginain, lorsqu'on lui commanda le musée Galliéra : "Enfin, je vais pouvoir faire un édifice qui ne servira à rien". Exclamation qui disait surtout la joie d'être débarrassé des conditions passagères pour obéir seulement aux conditions permanentes et naturelles.

Faut-il penser comme Ginain ou comme Fénelon ? De ces deux sortes de conditions laquelle doit prédominer ? Grave problème,

ancien problème; mettant en jeu les rapports du style et de la technique, de l'esprit même et de la matière - "l'esprit pour témoigner, ne peut point se passer de la matière" dit Gide; - problème auquel, sans m'attacher à d'abstraites spéculations, je voudrais apporter seulement la contribution de quelque expérience personnelle et concrète.

L'architecture, disions-nous, est une langue. C'est par le moyen de systèmes de construction que les architectes ont de tout temps satisfait aux conditions tant permanentes que passagères de l'édifice; et la connaissance approfondie de ces conditions et de ces systèmes nourrit l'imagination de l'architecte comme la connaissance de la langue et de l'exigence du vers inspire le poète.

Mais trop souvent, trop longtemps, les architectes ont parlé et parlent une langue morte, incomprise du public qui s'en désintéressait. Notamment depuis la Renaissance les architectes, à bout d'inventions techniques, se sont attachés plus à la forme, à l'effet produit, au décor, qu'à la construction. Puis l'Architecture est devenue le domaine exclusif des Ecoles. Ces Ecoles l'ont figée dans des formules qui sont de véritables énigmes. Pourquoi un fronton qui est l'image du toit au-dessus d'une porte intérieure ? ... Et que d'autres exemples on en pourrait donner ! Mais voici que la science apporte des systèmes de construction nouveaux, des matériaux nouveaux; voici qu'une langue vivante s'élabore, le public s'y intéresse, lui accorde son attention, sa faveur, sans laquelle il n'est pas de travail efficace possible.

On sait que le premier système de construction a été la Plate-bande. C'est le tronc d'arbre posé sur deux rochers ou deux autres troncs d'arbre, puis la poutre de bois posée sur des colonnes de pierre ou de marbre.

C'est le système de construction des Temples antiques, dont on trouve des exemples plus ou moins bien conservés, sur les territoires qui entourent la Méditerranée : en Egypte, en Grèce, en Italie, en France.

Le plus illustre, le plus parfait de ces exemples, c'est le Parthénon d'Athènes. - C'est dans cet Edifice que la plus entière, la plus délicate, la plus parfaite satisfaction a été donnée aux conditions tant permanentes que passagères imposées à l'Architecte; ces dernières conditions se confondant presque avec les premières par la destination religieuse de l'Edifice; - et

c'est cette obéissance aux conditions naturelles et permanentes: stabilité, protection contre les intempéries, correction d'optique qui a modelé l'Edifice et lui a donné sa beauté. Oui, tout dans cet Edifice parfait obéit essentiellement aux conditions permanentes observées, découvertes, satisfaites par l'intelligence la plus lucide, la vision la plus subtile, la plus claire raison.

Ainsi le système de la plate-bande a donné naissance à l'Architecture antique qui en a extrait tout le possible.

Une invention a tout changé et cette invention c'est la voûte. La voûte, mise au point par les Byzantins, qui en ont tiré à Sainte-Sophie toutes les conséquences, a renouvelé complètement l'Architecture, elle nous a donné l'architecture dite Gothique et l'Architecture Orientale, Persane, Arabe qui ont couvert de leurs productions une grande partie du monde.

En Orient, toutes les grandes Mosquées sont soeurs de Saint-Sophie : elles sont réalisées avec les mêmes moyens de construction.

En Occident, l'Architecture Romane puis Gothique a couvert l'Europe d'Edifices issus de l'invention de la voûte, mais réalisés avec d'autres matériaux, principalement la pierre et perfectionnée par les Français avec la Croisée d'Ogives et l'Arc-boutant, pour localiser les charges, désencombrer les Edifices, permettre les immenses baies nécessitées par les climats du Nord et créer la magie du vitrail.

Saint-Denis, Chartres, sont parmi les plus beaux exemples de cette Architecture, et la Sainte-Chapelle de Paris, sans ce qu'on y a ajouté (débarassée des peintures intérieures et de sa flèche modernes) en est peut-être le Parthénon.

Tous ces édifices obéissent aux conditions permanentes de notre pays, climat et matériaux.

La croissance de ce système de construction a duré jusqu'à la fin du XIIIème siècle. Et quand, à la fin du XVème siècle toutes les combinaisons possibles eurent été utilisées, à bout d'imagination et pour changer, faire du nouveau, on retourna à l'Antiquité: ce fut ce qu'on a appelé la Renaissance. Ce mouvement rétrospectif n'est pas, à mon avis, une Renaissance mais bien une décadence et il est permis de dire que si, depuis la fin du XIIIème siècle des hommes de génie ont produit des monuments qui sont des chefs-d'oeuvre (le Val-de-Grâce, le Dôme

des Invalidés, le Palais de Versailles), ces Edifices sont de magnifiques décors dûs à de grands Artistes, mais leur structure ne commande pas leur aspect, comme on peut le voir au Parthénon, à Sainte-Sophie ou à Chartres.

Le Palais de Versailles est mal construit, la voûte qui couvre la Galerie des Glaces est faite d'une mince épaisseur de plâtras accrochée à une mauvaise charpente - quand le temps se sera rendu maître de ce Palais, ce n'est pas une ruine qui restera, c'est un amas de décombres sans nom ! - l'Architecture ce n'est pas cela, l'Architecture c'est qui fait les belles ruines.

C'est seulement avec les perfectionnements apportés à la fabrication du fer que nous avons vu une transformation profonde de la construction et, par conséquent, de l'Architecture.

C'est dans la construction du Théâtre Français (1783) que l'Architecte Louis employa pour la première fois, en grand, le fer, et il le fit avec une telle ingéniosité qu'on peut dire que jamais, depuis, on n'a refait un travail aussi audacieux. Le comble qui couvre le Théâtre actuel reconstruit en 1900, à la suite de son incendie, comporte un poids de fer peut-être cent fois supérieur à celui de l'Architecte Louis.

La construction en fer nous a donné par la suite une série d'Edifices dont : la grande Salle de Lecture de la Bibliothèque Nationale - qui reste un chef-d'oeuvre inégalé, - les Halles centrales, le Palais de l'Industrie et, plus récemment, les Palais des Machines, des Arts libéraux et des Beaux-Arts à l'Exposition de 1889, et quelques ponts sont, ou étaient de remarquables exemples d'Architecture. Mais le fer est précaire; il nécessite un entretien constant et coûteux et on peut dire que si les hommes disparaissaient subitement, les Edifices en fer ou acier apparent ne tarderaient pas à les suivre. La seule négligence dans cet entretien les exposerait déjà à disparaître. De là une certaine répugnance, chez celui qui veut faire oeuvre durable, à employer ce mode de construction.

Après l'Exposition de 1889 qui fût le triomphe du fer apparent, nous avons vu à l'Exposition de 1900 une toute autre tendance se manifester. Presque toutes les carcasses en fer étaient recouvertes de staff, donnant à des Palais de fer l'aspect de palais en maçonnerie ! Mais, dès ce moment, un nouveau, puissant et durable moyen de construction était à la disposition des Architectes : je veux parler du Béton de ciment Armé.

Inventé en France depuis 1849, le béton armé avait déjà fait ses preuves avant 1900. Les méthodes de calcul étaient déjà très au point. Les de Mazas, en 1876, puis les Tedesco, Lefort, Harel de la Noé, Rabut, Considère, Ménager perfectionnèrent les méthodes de calcul qui aboutirent à la circulaire ministérielle du 20 octobre 1906, circulaire qui régit encore aujourd'hui les constructions en béton armé, et c'est de cette date que ce mode de construction a pris en France et ailleurs, le plus grand essor.

Nous ne croyons pas déplacé de dire, le plus brièvement possible, ce qu'est ce procédé de construction dont la fortune va croissant.

Le béton est un mélange de cailloux et de sable aggloméré au moyen d'un liant, la chaux ou le ciment. Ce moyen de construction remonte à la plus haute antiquité, le liant à cette époque n'était autre que la chaux additionnée de pouzzolane; il a cependant permis de réaliser des ouvrages qui durent encore.

Mais il était donné aux temps modernes de grandement perfectionner les liants et l'on peut dire que le ciment ne date que de 1820, inventé par Vicat, Français de Grenoble, en calcinant un calcaire en présence de l'argile.

Le ciment est un silicate double d'alumine et de chaux. Sans le ciment le béton armé n'était pas possible car il n'y a que les bétons de ciment qui peuvent être armés de barres d'acier et c'est là la grande invention moderne.

En introduisant le fer ou l'acier dans le béton on a permis à cette matière de travailler à la flexion, alors que sans armature de métal elle ne peut travailler qu'à la compression. - Ceci veut dire que les simples bétons ne peuvent faire que des piliers alors que les bétons armés peuvent faire des poutres qui franchissent l'espace compris entre les piliers : en un mot l'acier fibre le béton.

C'est grâce à la propriété qu'a le ciment de conserver indéfiniment le fer par la formation d'un silicate ferreux, grâce au retrait du ciment qui serre la barre et à l'identité absolue des coefficients de dilatation du béton et du fer que les bétons armés sont possibles. Aussi, les premières tentatives de ce matériau armé n'arrivent qu'après l'invention du ciment et ce n'est qu'en 1865 que furent pris les premiers brevets par le Français Joseph MONIER. L'invention languit jusque vers 1900 et son essor

date de la circulaire ministérielle française de 1906 qui en régleme[n]te encore l'emploi. Il couvre maintenant la terre entière et si nous avons assisté récemment à quelques graves accidents, c'est que tout le monde aujourd'hui croit pouvoir construire ainsi, même ceux qui ne savent pas; mais remarquez que les accidents ne se produisent qu'en cours de construction; jamais on n'a vu tomber un bâtiment en béton armé une fois terminé, même s'il a été mal fait.

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.

Il y a une période critique : c'est celle où le béton passe de l'état pâteux à l'état de corps dur. Pendant cette période qui dure quelques jours, il peut se produire des accidents si les coffrages ne sont pas suffisamment solides et bien étayés.

Une fois l'ensemble du travail terminé les différents membres de la construction ne font qu'un, les armatures s'entrecroisent de telle manière qu'on peut les considérer comme continues et le tout forme un monolithe. 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 de 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 bois; 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 ?

La solidité de ce moyen de construction est telle qu'on ne l'emploie jamais massif : quelques poteaux suffisent à porter l'édifice et les intervalles entre ces poteaux peuvent être remplis avec les matières les plus variées.

Les débuts du béton armé ont été pénibles, des accidents dus à l'inexpérience des constructeurs l'avaient rendu suspect : on nous a longtemps opposé l'écroulement d'une passerelle construite à l'Exposition de 1900 pour réunir une attraction privée à l'Exposition officielle. Cette passerelle franchissait l'avenue de Suffren et ses étalements coupaient la circulation. Pressés de débarrasser l'avenue les constructeurs retirèrent trop tôt les étais et la passerelle s'écroula, tuant plusieurs personnes.

Le retentissement de cet accident mit bien des années à s'éteindre.

En 1903, il y a juste trente ans, nous avons construit notre maison de la rue Franklin; c'est la première maison construite en pan de béton armé apparent, c'est-à-dire montrant son ossature comme on le fait encore aujourd'hui. A ce moment nous pensions qu'un revêtement était nécessaire pour la bonne conservation des fers; nous les avons donc revêtus de grès flammé que nous considérons alors comme la matière indiquée, mais nous avons eu bien soin de faire ces revêtements de forme différente suivant qu'ils s'appliquaient aux poteaux ou aux remplissages, cela pour affirmer l'ossature.

En 1906 nous avons construit le Garage de la rue de Ponthieu; la circulaire ministérielle venait de paraître, c'était un encouragement, cependant ce ne fut pas sans difficultés que nous réussîmes à faire adopter ce système pour des planchers capables de supporter des voitures et des ponts roulants.

Puis ce fut le Théâtre des Champs-Élysées qui, commencé en 1911, se termina en 1913. La guerre, l'année suivante, lançait définitivement le béton armé.

Muni de ce système nouveau de construction, comment l'Architecte d'aujourd'hui va-t-il procéder ?

Connaissant parfaitement ce système ainsi que les conditions permanentes auxquelles il doit satisfaire, profondément pénétré des conditions passagères, 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 je ne saurais déterminer, devra créer un vaisseau, une nef, un portique capable de contenir d'un seul coup les services demandés.

Création unique, typique.

S'il est bien adapté, ce vaisseau devra montrer au premier regard à quoi il est destiné : c'est ce qu'il faut appeler le caractère. Si le caractère est obtenu à l'aide d'un minimum de moyens matériels l'Edifice aura du style.

Le style, a dit Racine, c'est la pensée exprimée avec le minimum de mots.

On reconnaîtra que ce vaisseau est bien composé à ce qu'il ne sera pas possible d'y retrancher ou d'y ajouter quoique ce soit sans le mutiler.

Caractère, style, sont deux qualités nécessaires à l'oeuvre d'Art, mais si ces qualités sont nécessaires, absolument nécessaires, sont-elles suffisantes ? On dira peut-être : il faut encore l'Ornement ? Question délicate, actuelle, qui nous permettra de mettre en évidence l'élément ultime de la beauté architecturale.

Cette question a été mise à l'ordre du jour par la nudité affectée de beaucoup des productions actuelles, - évidemment les puissants moyens de construction d'aujourd'hui permettent bien des audaces, mais la recherche du nouveau pour le nouveau a conduit trop loin certains auteurs.

Rendons à nos Edifices ce qu'on leur a supprimé indûment, affirmons leurs parties portantes, distinguons les remplissages de ces parties portantes, munissons nos Edifices des organes nécessaires à leur protection contre les intempéries : corniches, bandeaux, chambranles, moulures qui font que sous les ruissellements de la pluie mélangée de poussière, la façade reste ce que l'Artiste a voulu qu'elle soit, et la question sera résolue.

Il faut évidemment que l'Architecte sache discerner les éléments de beauté contenus dans son oeuvre pour les mettre en évidence, les faire chanter. C'est ce qui distingue l'Architecte de l'Ingénieur.

Voici par exemple la Tour Eiffel. Au début, on la trouva horrible, maintenant on en fait un chef-d'oeuvre d'Architecture; vraiment elle ne mérite ni cette indignité ni cet excès d'honneur. Toute la stabilité de cette Tour réside dans quatre arêtes en forme d'hyperbole; cependant l'auteur, pour la rendre décorative, a fait tourner tout autour, des balcons à arcades avec écussons, qui la tronçonnent, alors qu'elle est monolithe; il a placé entre les quatre pieds des arcs coûteux qui n'ont rien à voir avec la construction. Eh bien, non ! ce n'est pas cela qu'il fallait faire, le beau est la splendeur du vrai, ici, le vrai, c'est la forme qui fait la stabilité de la Tour; il fallait donc affirmer, faire resplendir cette forme, il fallait faire jaillir d'un seul coup de la base au faite, ces quatre hyperboles en les accentuant par une moulure appropriée et au besoin par la couleur, la dorure; de cette façon, Eiffel aurait créé

l'hyperbole comme celui qui a couvert le premier un Edifice d'une voûte sphérique, a créé la coupole.

Voici un autre exemple : c'est le Pont Alexandre III; la partie noble, la partie portante, c'est l'arc qui, d'un seul jet franchit le fleuve; c'est cela qu'il fallait mettre en évidence, c'est cela l'élément de beauté qu'il fallait faire resplendir. Mais pas du tout, comme on devait absolument faire de l'Art, l'Ingénieur a appelé à son secours (peut-être le lui a-t-on imposé, je le souhaite pour lui) un décorateur qui a eu vite fait d'anéantir sous des écussons, anges à trompette, guirlandes, les véritables éléments de beauté contenus dans l'Oeuvre.

Voici maintenant les Hangars d'Orly. Etant donné leur destination, leur situation, on n'a pas essayé d'y faire de l'Art. Le Cintre, en forme de chaînette ou de parabole n'a pas été massacré; on voit du premier coup d'oeil quelle est la destination de ces Edifices. Ils ont donc du caractère. Exécuté avec la plus stricte économie, ils ont même du style, mais est-ce de l'Architecture ? Non ! pas encore ! C'est l'oeuvre d'un grand Ingénieur, ce n'est pas l'oeuvre d'un Architecte.

Lorsqu'on aperçoit de très loin ces Hangars on se demande quels sont ces deux tuyaux à demi-enterrés. Lorsqu'on aperçoit de la même distance la Cathédrale de Chartres, on se demande quel est ce grand Edifice; et cependant on mettrait facilement dans un seul des Hangars d'Orly : Reims, Paris, Chartres et dans sa surface celle de cinq cathédrales. C'est qu'il manque aux Hangars d'Orly pour être une oeuvre architecturale, l'Echelle, la Proportion, l'Harmonie, - l'Humanité.

L'Harmonie c'est ce que les Grecs ont obtenu par l'adaptation parfaite aux conditions permanentes : stabilité, conditions atmosphériques, optique, etc ...; quant à la Proportion, c'est l'homme même !

Certains Architectes ont employé des tracés régulateurs (on désigne ainsi des figures, des tracés géométriques qui servent à déterminer les proportions des Edifices) : c'est évident chez les Egyptiens, beaucoup moins chez les Grecs, plus du tout pour les Gothiques.

J'appliquerai volontiers aux proportions ce qu'a dit Edgar Poë, poète et mathématicien :

"Les mathématiques ne fournissent pas de démonstrations plus

absolues que celles que l'Artiste tire du sentiment de son Art".

S'il s'agit de construire en béton armé, le vaisseau conçu par l'Architecte, c'est par le moyen d'un pan de béton armé qu'il sera réalisé, c'est-à-dire qu'il sera fait de poteaux largement espacés supportant des poutres et des dalles; c'est l'ensemble de ce système que nous appelons "ossature" et cette ossature est au vaisseau, à l'édifice, 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 l'Edifice devra être composée, rythmée, équilibrée, symétrique même, elle devra pouvoir contenir les organes, les services les plus divers exigés par la destination, par la fonction.

C'est la base même de l'Architecture.

Si la structure n'est pas digne de rester apparente, l'Architecte a mal rempli sa mission.

Celui qui dissimule un poteau, une partie portante, que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur, se prive du plus noble élément de l'Architecture, de son plus légitime, de son plus bel ornement. L'architecture c'est l'art de faire chanter le point d'appui. Si celui qui dissimule une colonne, un poteau, une partie portante quelconque commet une faute, celui qui fait une fausse colonne comment un crime.

L'ossature devra être complétée par des remplissages dont le choix devra répondre à leur destination.

Pour les extérieurs, ils devront être étanches, isolants et dans leurs dimensions tenir compte des phénomènes de dilatation et de retrait survenant à la suite des différences de température et qui sont parmi les principales causes de destruction des oeuvres humaines. Ils ne devront donc pas être trop grands pour que leurs joints, plus nombreux, récupèrent les différences produites par les dilatations et retraits; leurs mesures réduites donneront de l'échelle à l'Edifice, car c'est le nombre et non la dimension qui fait la grandeur.

Cette architecture de grande charpenterie avec remplissage est un cadre tout préparé pour la sculpture et la peinture qui, à mon avis, deviendront de plus en plus nécessaires pour remettre à l'échelle humaine, des édifices qui, construits à l'aide de puissantes machines, sont plus les fils de ces machines que

ceux de l'Homme.

En un mot, l'Architecte devra donner satisfaction au programme, à la nécessité, à l'aide de tous les matériaux, mis par la Science à sa disposition, adaptés aux conditions permanentes, adaptation qui confèrera à son oeuvre la durée, qui le rattachera au passé.

Il ne devra pas s'attacher à la nouveauté, car comme le dit A. Gide : "Ce qui paraîtra bientôt le plus vieux, c'est ce qui d'abord aura paru le plus moderne, chaque complaisance, chaque affectation est la promesse d'une ride".

Qu'on ne nous dise pas que l'Edifice qui a cessé de plaire sera démoli demain, ce sont des illusions de la période d'inflation. Non, l'Edifice doit durer, il doit créer du passé, le passé qui allonge la vie. Ce sont les vieux monuments qui font le charme des vieux Pays. Un pays n'est vieux que par ses monuments, la nature est éternellement jeune.

J'ajoute que celui qui, sans trahir les conditions modernes d'un programme, ni l'emploi de matériaux 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. Le véritable but de l'Art est de nous conduire dialectiquement, de satisfaction en satisfaction au-delà de l'Admiration jusqu'à la Délectation pure !

(1) Conférence faite à l'Institut d'Art et d'Archéologie, le 31 mai 1933.

II - AUTRES DOCUMENTS

LOUIS VAUXCELLES - PROTESTATION CONTRE L'OSTRACISME PRATI-
QUE PAR L'ECOLE DES BEAUX-ARTS A L'ENCONTRE DES ETUDIANTS
DU PALAIS DE BOIS

Les carnets de la semaine du 13 juin 1926

Il se mène en ce moment parmi les mauvais architectes de l'Ecole, une sournoise campagne contre celui qui les dépasse tous de la tête, j'ai nommé Auguste Perret. Il est bon que ces messieurs sachent que la presse libre est prévenue, prête à démasquer leurs vilénies. Deux faits, très nets, que le public n'a pu connaître, et qu'on doit révéler. Vous savez peut-être qu'un groupe de jeunes gens, intelligents écoeurés de l'"enseignement" inutile de Laloux, de Le Maresquier et consorts, ont fondé l'atelier Perret. Ils y reçoivent avec enthousiasme la leçon du maître. Ces jeunes gens participent, cela va sans dire aux concours d'Ecole. Un de ces récents concours (trimestriels, je crois) comportait pour thème le projet d'un "Palais des expositions à l'étranger". Je suis allé les voir, salle Melpomène. Ce n'étaient que niaiseries, pastiches du style Louis XVI, ou pis, du style "Grand Palais". Et la faiblesse de l'exécution ! Or, une soixantaine de mentions ont été distribuées aux travaux scolaires de ces petits médiocres. Seuls sont exceptés, privés de mention, les disciples de Perret. Les seuls projets sérieusement étudiés, où se manifestât un sens rationaliste et moderne, étaient ceux de deux ou trois élèves de Perret, notamment de Jacques Guilbert. N'allez pas croire, d'ailleurs, que ces mentions soient des sanctions purement honorifiques ; elles sont nécessaires aux élèves, en vue de l'obtention du diplôme d'architecte. Et c'est la seule - et basse - raison pour laquelle on les en prive. On punit "les Perret" injustement, espérant les décourager".

LETTRE DE GEORGES GROMORT A AUGUSTE PERRET LUI RECOMMANDANT PIERRE FORESTIER - DATEE DU 18 DECEMBRE 1926.

Mon Cher Perret,

Je me permets de vous adresser, en vous priant de lui réserver bon accueil, mon élève M. Forestier. C'est un garçon travailleur, ne négligeant aucune occasion de se documenter et de s'instruire et qui, par tempérament et par goût, a toujours orienté ses recherches dans un sens franchement moderne.

Il désire beaucoup profiter de vos conseils, de votre enseignement, et je suis convaincu qu'il est capable d'y faire honneur et d'en tirer le plus grand fruit.

- Je tiens à ce que vous sachiez que nous avons lui et moi, agi en complète conformité de vues et que je l'approuve entièrement : l'enseignement n'est pas une plaisanterie et il est de toute importance qu'un élève - quelque soit son attachement à ses camarades ou à son patron - soi corrigé en toutes circonstances dans le sens de ses aspirations et de son tempérament. Vous savez l'estime que j'ai pour votre oeuvre, pour vos recherches, pour vous même. Il est normal que ceux de nos jeunes gens qui se passionnent pour une esthétique nouvelle désirent trouver auprès de vous ce que vous seul peut être êtes apte à leur donner. Ces recherches si intéressantes et si ardues, je les crois surtout à la portée d'artistes en pleine possession de leur technique et de leur talent et difficilement à la portée d'élèves qui, en général, ignorent tout.

Je crois que les études doivent être classiques (dans le sens le plus large du mot) et sans doute, à quelques nuances près, sommes-nous un peu du même avis... Quoi qu'il en soit, 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.

- Voulez-vous être assez gentil pour accueillir ce jeune homme, qui continuera d'ailleurs à rester en d'excellents termes avec ses amis et son ancien professeur ? J'aurais voulu aller vous en prier moi même, mais il se trouve que pour l'instant je ne passe presque plus de votre côté, et que je suis aussi, terriblement bousculé ces temps ci. Ce sera partie remise j'espère, et je désire beaucoup aller causer quelque jour avec vous, de la question d'enseignement.

- Je vous remercie beaucoup de ce que vous pourrez faire pour Forestier et je vous prie, mon Cher Ami, de croire à mon souvenir le meilleur et à toute ma cordialité.

Georges GROMORT.

Valmondis le 18 décembre 1926

LES MAISONS METALLIQUES

Lettre d'Adrien Brelet, André Le Donné et Oscar Nitzchké, adressée à M. Fould (Société Industrielle de Constructions Modernes).

Monsieur l'Administrateur Délégué,

Nous avons bien reçu votre lettre recommandée du 24 juin 1931 l'absence de l'un d'entre nous a retardé notre réponse.

Vous ne serez pas étonné devant notre affirmation que cette lettre nous a causé une grande surprise : elle contient une réclamation et un compte qui sont en contradiction formelle avec les promesses verbales que vous nous avez faites, et dans lesquelles nous n'avons cessé d'avoir foi.

En effet, vous nous réclamez le remboursement d'une somme de Frs 67.300.75 : or, vous n'ignorez pas qu'il s'agit de frais engagés pour mettre au point notre invention de maisons métalliques, dont votre Société recueille et est appelée à recueillir le profit. Cela équivaldrait non seulement à nous priver du salaire de nos efforts et de notre labeur, consacré à la réussite d'une entreprise dont vous bénéficiez, mais encore à nous en faire supporter tous les frais.

Les faits doivent être encore présents à votre mémoire :

En 1927, votre Société a institué un concours dans lequel nos projets de maisons métalliques ont été les seuls primés, parmi une trentaine de concurrents ; puis, en 1928, vous avez saisi l'idée d'une collaboration avec nous, vous permettant d'obtenir une mise au point de constructions de maisons métalliques, faisant luire à nos yeux une commande de cent maisons du Génie Militaire, dont la construction allait être certainement confiée à votre Société. Vous nous avez ainsi entraînés à signer, le 14 Mai 1928, un contrat qui, selon vous, ne pouvait être qu'une espèce de canevas, mais qui présentait un caractère léonin, puisque vous y mettiez à votre charge les frais d'études des maisons métalliques, et nous donniez comme seule contrepartie, un pourcentage de 3% sur les affaires réalisées pendant la durée normale du contrat, soit une année.

Vous traitiez avec des architectes dont le travail et les recherches sont les seules ressources, et avec votre expérience consommée des affaires, vous ne pouviez ignorer que les frais d'études ainsi mis à notre charge, seraient très lourds, alors que les affaires réalisées ne pouvaient être que minimales, au moment de la période d'études et de lancement de notre invention, et

qu'ainsi, nos très légers pourcentages seraient bien loin de pouvoir couvrir nos frais d'études.

Nos ressources personnelles se sont bien vite épuisées par les premières dépenses nécessitées par les frais d'études. Pour poursuivre ces études, améliorer notre système, nous avons été contraints de recevoir de vous, des avances sur nos honoraires, comme vous l'avez vous-même déclaré au fisc.

Ainsi obérés dans l'intérêt de votre Société, nous n'avons pu refuser de contracter à nouveau. Vous vous rappelez que nous avons signé ce second contrat le 30 août 1929 que vous avez fait rétroagir au 14 mai 1929, sous la menace de la réclamation des avances consacrées à nos frais d'études, et aussi sous la promesse formelle de la formation d'une Société - L'INDUSTRIELLE de CONSTRUCTIONS MODERNES - dans laquelle notre apport a été en grande partie notre travail et dans laquelle notre labeur devait trouver sa rémunération sous la forme d'une attribution d'actions d'apport de 200.000 francs.

Ce second contrat n'était, disiez-vous aussi, qu'une sorte de proforma et de cadre qui ne répondrait pas à la réalité : vous vous rendiez compte, en effet, que notre travail, loin de nous rapporter, même un salaire, était une charge.

Cependant, pour une invention qui est complètement nôtre, (reportez-vous à l'article appréciant la standardisation de nos projets primés à votre concours), le pourcentage déjà minime de 3 %, était encore réduit de façon anormale et inacceptable, à 0,50 % avec cette aggravation que cette somme infime pouvait encore être inexistante en cas de prestations ou d'absences de bénéfices apparents, comme pour les maisons "DAUTRY" qui laissent, en tout cas, à votre Société, un énorme avantage de publicité.

Faisant appel à votre esprit de justice, à votre connaissance des affaires, nous venons donc vous demander de replacer les choses sur leur plan véritable ; vous savez bien qu'il serait inadmissible de mettre à notre charge des frais d'études dont la Société des Forges de Strasbourg doit tirer profit : ces frais d'études ne sont certainement pas inférieurs à Frs 150.000, et vous nous maintiendrez le pourcentage de 3 % sur toutes les commandes qui ont pu être faites de 1927 à 1931. Ce ne sera qu'une équitable répartition entre le capital et le travail.

En ce qui concerne notre contrat, les paiements effectués à fin mai 1931, la continuation de notre collaboration de fait depuis

le 15 mai 1931, constituent certainement une tacite reconduction que, nous en restons convaincus, vous ne contesterez pas.

Dans le cas où vous ne seriez pas d'accord avec nous, nous vous proposons en conformité de nos contrats, de soumettre notre différend à des arbitres qui nous départageraient. Nous sommes, pour notre part, prêts à vous désigner l'arbitre que nous choisirions, mais nous sommes persuadés que vous attachez à nos justes revendications, l'intérêt qu'elles méritent, et que nous pourrions continuer à travailler dans une collaboration étroite à la réussite de projets qui sont de nature à assurer pour tous des bénéfices légitimes et normaux.

Nous vous prions d'agréer, Monsieur l'Administrateur Délégué, l'assurance de nos sentiments les plus distingués.

III - ENTRETIENS

A) L'ATELIER DU PALAIS DE BOIS

- Pierre Forestier
- Ernö Goldfinger
- Oscar Nitzchké
- Théo Sardnal
- Pierre Edouard Lambert (1)

(1) Nous avons placé ici l'interview de P.E. Lambert qui n'a pas été élève de Perret à l'Atelier du Palais de Bois parce qu'il est contemporain de cette première génération de disciples de Perret.

ENTRETIEN AVEC MONSIEUR PIERRE FORESTIER

Paris le 11 avril 1983

--

Vous avez été parmi les premiers élèves de Perret à l'Atelier du Palais du Bois ...

En effet j'étais d'abord entré aux Beaux-Arts à l'Atelier Gromort, mais voulant me tourner vers une architecture plus moderne, j'ai demandé à Gromort de m'autoriser à changer d'Atelier. Il l'a fait très gentiment et m'a donné une recommandation pour Perret, que je suis allé voir à l'Atelier du Palais de Bois. Vous connaissez l'origine de ce bâtiment provisoire construit par Perret pour un Salon d'artistes ... Nous y étions parfaitement installé et cela contrastait avec les conditions minables des ateliers de l'Ecole, crasseux et sans lumière, 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, ces fameuses fenêtres que Perret reprochait à Le Corbusier en affirmant qu'une "fenêtre c'est un homme". C'était un peu superficiel, cela ne voulait pas dire grand chose ! Le Corbusier plus tard lui a dit : "vous voyez, vous avez fini par admettre ma fenêtre" ...

L'enseignement de Perret différait-il de celui de l'Ecole ?

Non, pas dans sa forme : nous faisons des projets et Perret les corrigeait. La différence c'est qu'à l'Atelier Perret on ne chahutait pas comme à l'Ecole. Il y avait une ambiance de travail.

Nous avons ainsi travaillé à l'Atelier Perret pendant plusieurs années. Chaque fois que nous présentions un projet il était rejeté, nous faisons four sur four. Perret n'était pas membre du jury. A la fin j'ai demandé, en accord avec Perret, à retourner chez Gromort pour obtenir à l'Ecole les valeurs nécessaires afin d'être diplômable.

A côté de mes études, j'ai été engagé comme dessinateur à l'agence Perret. C'est dans ce cadre que j'ai eu ma première affaire : les Bureaux du Gouvernement Général de l'Algérie. Il

s'agissait de refaire les plans trop coûteux d'un projet que J. Guillauchain, architecte en vogue à Alger avait fait établir par Marcel Chappey (Grand Prix de Rome) pour participer au concours pour la réalisation de cet édifice. Le projet avait été déclaré lauréat.

Comme le devis dépassait de très loin les crédits accordés pour la construction, Guillauchain est venu voir Perret, qu'il avait connu pendant ses études, pour qu'il le sorte de l'impasse. Perret m'a alors demandé si je voulais travailler à Alger. J'ai accepté. Je suis parti durant l'hiver 1927-1928.

Lorsqu'on voit ce bâtiment du Gouvernement Général, on remarque une certaine influence de Perret dans le traitement des pignons, de la salle des fêtes ... mais il y a aussi des éléments comme le marquage de l'horizontalité des étages qui semble s'écarter de cette influence ...

Je dois dire, que je n'ai cherché ni à faire du Perret, ni du Le Corbusier. Face au projet irrationnel et pompier de Chappey j'ai essayé de raisonner un peu en fonction du programme, du site et du climat, c'est une attitude qui appartient aussi bien à Perret (il n'y a qu'à regarder l'immeuble de la rue Franklin), qu'à Le Corbusier et plus généralement à l'architecture de tous les temps ... Malheureusement, 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.

J'ai travaillé sur le projet pendant un an. Perret m'avait promis qu'il me confierait la surveillance du chantier, mais lorsque son entreprise a obtenu l'adjudication, il a envoyé quelqu'un d'autre sans me prévenir. Je dois avouer que j'en ai gardé une certaine amertume : je me suis retrouvé du jour au lendemain à Alger, sans travail.

Par chance, j'ai pu obtenir quelques projets pour mon compte, l'étude de la maison de l'Agriculture, d'un groupe scolaire au champ de manoeuvre.

Vos projets ont-ils eu une influence sur les autres architectes en Algérie ?

Une influence énorme. Je peux dire, sans chercher à me vanter,

que j'ai introduit l'architecture contemporaine en Algérie. Tout ce que Guillauchain et ses confrères algériens avaient fait jusque là n'était que du néo-mauresque.

Le type de fenêtre mis au point pour les bureaux du Gouvernement Général, a été très souvent repris par les autres architectes d'Alger. C'est une fenêtre adaptée au climat.

Etes-vous resté longtemps en Algérie ?

En réalité j'étais à cheval sur Paris et Alger. Je faisais le voyage en bateau, sauf en 1936 où j'ai pris l'hydravion. J'ai donc continué à construire en Algérie :

- une villa pour des amis en 1937 sur un très beau terrain en pente à 45° qui donne sur la baie d'Alger, en bordure du Bois de Boulogne,
- un immeuble de rapport,
- le Centre de Recherche de Clairbois,
- différentes études pour les barrages du Service de la Colonisation et de l'hydraulique, différentes études pour la BNCIA.

Vous avez eu dès 1930 une importante activité en France

Parallèlement à mes études d'architecture, j'avais suivi pendant deux ans les cours de l'Institut d'Urbanisme de Paris et lorsqu'en 1930 la Fédération Nationale des Blessés du Poumon a lancé le concours pour la construction d'un village sanitaire en France j'y ai répondu et mon projet a été retenu. Cette Fédération d'Anciens Combattants avait imaginé de construire une petite cité pour soigner les tuberculeux avec leurs familles. J'étais chargé de l'urbanisme et un autre architecte du nom de Laval était responsable de la construction des bâtiments: mais ce dernier jugeant ses honoraires insuffisants a plus ou moins lancé un ultimatum à la Fédération qui n'a pas cédé. Elle l'a congédié et je me suis vu confier l'ensemble du projet. Cela a duré 4 ans. C'était une cité complète qu'il fallait édifier, voirie, adduction d'eau et même centrale électrique. Cette petite ville existe toujours aujourd'hui sous le nom de Clavivres. Elle a 1.600 habitants. Pendant la guerre elle a été réquisitionnée pour les hospices de Strasbourg et a subi pas mal de dégradations qui ont été réparées à la libération. Dans les années 1950, les scientifiques ont mis au point un médicament spécifique de la tuberculose, de sorte que la cité a perdu sa fonction première. Il fallait la reconvertir : un centre de rééducation professionnelle pour jeunes y a été installé ainsi qu'un Centre d'Aide par le Travail (C.A.T.).

Depuis 1980, cette cité qui avait connu une situation financière difficile, a été cédée au département de la Dordogne et est devenue "établissement public". 60 millions de travaux ont été engagés pour refaire les réseaux, une chaufferie brûlant les déchets de bois a été mise en place et une réhabilitation des bâtiments est en cours. Malheureusement cela se passe en dehors de moi...

Vous avez également beaucoup construit pour les P.T.T. ...

Oui, à la suite d'un concours, je suis devenu architecte des P.T.T., responsable de la région centre et j'ai construit à ce titre un bon nombre de bâtiments sur des programmes variables (à Orléans, Nevers, etc ...).

C'est une administration très contraignante. Pour Orléans j'ai dû faire un tas de projets pour les façades.

A partir de 1956, j'ai construit également pour l'INSERM des laboratoires, un peu partout en France.

D'une manière générale vos oeuvres semblent assez éloignées de l'architecture de Perret. Ceci est déjà flagrant dans le projet de Claivivre (1930). Cela signifie-t-il une certaine relativisation de son héritage ?

D'autres parmi les élèves de Perret ont sans doute été plus influencés que moi par son architecture. C'est par exemple le cas de Golfinger qui a vraiment construit dans l'esprit Perret. Je pense que l'architecture doit s'adapter au programme, à chaque situation, par exemple à Orléans la façade sur rue comporte un placage : elle n'a pas d'ossature apparente; par contre, la façade sur cour présente l'ossature. Je ne crois pas en des principes absolus.

D'une manière générale, l'Ecole de Perret n'a pas donné de très bons résultats : regardez Le Havre, c'est terriblement triste et ennuyeux. L'Eglise St-Joseph paraît laide à côté du Raincy. Déjà le Musée des Travaux Publics était décadent. Au Havre, il faut aller voir la maison de la culture de Niemeyer, ça c'est de l'architecture contemporaine.

Personnellement j'ai beaucoup admiré Le Corbusier. Il était très en avance sur Perret. D'ailleurs son apport a été bien plus décisif sur le comportement ultérieur des architectes. Perret était hostile à Le Corbusier? mais non l'inverse. Le Corbusier est certainement un des grands architectes de notre époque...

INTERVIEW DE MONSIEUR ERNO GOLDFINGER

Londres le 3 septembre 1983

--

Dans quelles circonstances êtes-vous entré à l'Atelier du Palais de Bois ?

J'ai commencé mes études d'architecture aux Beaux-Arts, à l'atelier Jaussely, quelques années avant qu'Expert ne reprenne sa succession. Le Vignole était notre catéchisme. 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. Heureusement j'avais dans ma poche le "petit Vignole", et de cette façon tous les copains ont su ce qu'il fallait faire ... J'ai conservé tous mes dessins de l'époque, mais je n'ai plus celui de l'admission. Aujourd'hui on s'intéresse de nouveau à tout cela ... Il y a une grande réaction contre les modernes : - A Paris on expose Expert et les américains redécouvrent l'"Art Déco". L'"Art Déco" était, pour ma génération, bien plus dangereux que le classicisme des Beaux-Arts car c'était une architecture de commerce, contrairement à l'Art Nouveau qui avait réellement contribué au grand mouvement de rénovation architecturale du début du siècle. Pour nous, les choses étaient plus tranchées : de l'Exposition de 1925 je ne retiens que le pavillon de Melnikov, celui de Le Corbusier et quelques autres, mais c'est le pavillon japonais qui a eu sur moi le plus d'influence : une maison traditionnelle en bois ... du "vrai Perret".

Mes premiers projets à l'Ecole étaient un peu dans le style Art Nouveau. Dans le fond c'était très libre, à l'Ecole on faisait ce qu'on voulait ... mes dessins étaient sans doute un peu bizarres, mais à ce moment je ne savais pas comment faire mieux. C'est alors que j'ai rencontré Le Donné et Brelet ... Je me suis trouvé ainsi parmi les premiers élèves de Perret. Nous avons fait venir ensuite Nelson ... C'est moi qui ai introduit Lubetkin à l'Atelier, mais il n'a jamais réellement participé. J'ai invité à l'atelier Foujita, Braque, Ozenfant.

Vous savez peut être, qu'avec des amis, nous étions d'abord allés demander à Le Corbusier de nous enseigner l'architecture. Il nous a répondu : "Je n'enseigne pas l'architecture, j'en fais. Mais allez chez Perret, c'est chez lui que j'ai tout appris !". Les autres élèves n'avaient pas ce rapport avec Le

Corbusier. J'ai été très influencé par Le Corbusier. D'ailleurs j'ai ici la collection complète de l'Esprit Nouveau. J'étais aussi très ami avec Pierre Jeanneret. Lui, savait vraiment construire, contrairement à Le Corbusier.

Lorsque nous sommes arrivés chez Perret et que nous lui avons dit que c'est Le Corbusier qui nous envoyait il s'est exclamé "Ah oui ! Jeanneret, ce jeune homme qui faisait chez moi de si jolies aquarelles !"...

Comment se déroulait l'enseignement de Perret à l'Atelier ?

Perret venait tous les mardi et vendredi après-midi. Il corrigait nos projets et nous parlait d'un tas de choses. Mais il ne faisait pas de cours, cela n'existait pas à l'époque. Tout ce dont il nous parlait est contenu dans le livre qu'il a publié plus tard : sa fameuse "contribution à une théorie de l'architecture". A l'Atelier, on ne payait rien au patron. Il y avait une "masse" pour le chauffage, l'électricité et les livres. Je m'occupais de la bibliothèque ...

Perret conseillait-il certains livres ?

La bibliothèque était l'affaire des étudiants, non celle de Perret. Il y avait le Choisy et Viollet-le-Duc. J'avais d'ailleurs acheté personnellement le Viollet-le-Duc avant d'entrer à l'Atelier Perret. Guadet était notre bête noire. Maintenant je reconnais son importance. Il y a chez lui certains aspects non classiques, comme par exemple lorsqu'il préconise que chaque bâtiment doit avoir son caractère propre ... Mais il faut reconnaître que l'architecture grecque que Perret aimait tant n'a rien à voir avec la nôtre ! Lorsque je suis allé à Athènes, en Egypte, en Palestine, toute cette architecture de l'Antiquité a produit sur moi une très forte impression : c'est une architecture sans échelle de proportions impeccables, faite pour les dieux ... L'échelle : la relation de l'homme à l'architecture qui l'entoure, n'existait pas dans leur conception, ni la sensation de l'espace au sens où nous l'entendons. Beaucoup plus tard, en 1940-1941, pendant la guerre j'ai écrit une série d'articles dans l'Architectural Review de Londres, où j'essayais d'expliquer la sensation d'espace propre à l'architecture : contrairement à la peinture ou à la sculpture qu'on contemple de l'extérieur, l'architecture comme la musique a la particularité d'enclôre l'espace: vous êtes à l'intérieur. L'architecture grecque est superbe,

mais à Notre-Dame ou en Egypte arabe, vous êtes dedans ... C'est cela qui est fondamental. Assez curieusement la seule médaille que j'ai obtenue lors de mes études aux Beaux-Arts est celle d'archéologie !

Il y a un de mes projets de 1927 dans lequel on peut voir l'influence de la Grèce; c'est un projet pour un observatoire où le rapport au site est directement repris de l'Acropole.

Je crois que Perret n'aimait pas beaucoup ce que je faisais ...

Pourtant vos projets de cette période comme le "réservoir" de 1926 ou le Palais de Justice du Salvador de 1927 sont dans le droit fil de la doctrine de Perret, on sent le même classicisme

Le Palais de Justice n'a pas été réalisé à l'atelier Perret, mais dans le cadre d'un concours que je n'ai pas gagné ... En ce qui concerne le classicisme, il est vrai que contrairement à d'autres élèves de Perret je n'ai jamais rejeté son classicisme. Mais le plus proche de cet esprit classique de Perret était sans doute Guilbert. Honegger aussi, mais il a fait du "sous-Perret". Perret, lui, n'a jamais été académique. Pour ma part j'ai essayé de comprendre la leçon de Perret. La grande force de Perret c'était sa clairvoyance, sa grande logique : pour moi l'architecture a la même rigueur que les mathématiques. Perret c'est la logique même. Tous est fondé sur la clarté et la poésie de la structure ... Peut-être cette aptitude à raisonner à partir de choses très concrètes lui venait-elle de ses origines : il était le fils d'un tailleur de pierres bourguignon. Je me souviens, lorsque j'étais à Paris, on voyait encore les chantiers de tailleurs de pierres sur le Quai d'Orsay. Les blocs venus de Bourgogne dans des péniches étaient chargés là sur les charrettes tirées par des énormes percherons. Perret venait de cette discipline de tailleurs de pierres et de maçons bourguignons.

Mais n'y a-t-il pas dans votre oeuvre une certaine évolution de la conception du classicisme

Peut être mais c'est à vous de le découvrir et d'éclaircir tout cela ... Je crois que même dans mes projets des années 1950 il y a la marque de Perret. J'ai toujours cherché à exprimer clairement la construction, la structure. Dans l'ensemble d'habitation d'Edenham Street les circulations verticales sont écartées du corps du bâtiment et l'on peut voir de l'extérieur les circulations horizontales, la structure est exprimée. C'est du

Perret. Il en est de même pour le Ministère de la Santé à "Elephant and Castle" et mes autres constructions. Tous mes édifices ont une corniche ou quelque chose d'équivalent ... pour finir l'architecture vers le haut ...

Il me semble qu'on peut discerner parmi les architectes qui forment "l'Ecole Perret" plusieurs courants. Celui auquel vous semblez appartenir aurait mêlé l'influence de Perret à d'autres influences de l'architecture moderne.

Je suis en effet en sympathie avec ce type d'attitude ouverte à tout le mouvement moderne. Mais je ne crois pas qu'il y ait une "Ecole Perret" car l'enseignement de Perret, ses principes sont à mon avis trop universels, - bien que très précis - pour avoir pu engendrer une école ... Ici à Londres, on me considère comme le successeur de Perret, mais aussi comme le représentant du Mouvement Moderne. J'étais le secrétaire français des CIAM et j'ai participé à la fameuse croisière du Patris II en direction d'Athènes. J'ai rencontré Aalto, Moholy Nagy, Léger, P. Jeanneret, Charlotte Perriand, etc ... tout le monde était là! Je suis en train d'écrire un article sur la Charte d'Athènes. Vous savez c'est une grande escroquerie, car lorsque nous étions à Athènes il n'était nullement question de Charte : Un congrès c'est très bien pour les rencontres. On y expose des thèmes déjà élaborés ailleurs, ceux qui sont annoncés ne servent qu'à épater le bourgeois. Mais on n'élabore jamais rien pendant un congrès. C'est Le Corbusier qui a inventé toute cette histoire de Charte d'Athènes, après coup ! Pour en revenir à mon oeuvre, je pense avoir appris autant de Perret que de Le Corbusier ...

Comment pouvait-on mêler des influences aussi différentes ? N'y avait-il pas entre Perret et Le Corbusier un antagonisme doctrinal réel qui allait au-delà des anecdotes et de leurs histoires personnelles et dont on peut voir l'indice dans leur rapport très différent à l'art moderne ?

Perret a dit que la peinture n'avait rien à voir avec l'architecture. Le Parthénon était peint de couleurs que nous trouverions peut-être bizarres aujourd'hui. La structure en marbre pentalique est superbe, bien que la couleur ait disparu. Mais si vous regardez les peintures du théâtre des Champs Elysées, vous ne trouverez que des peintres d'avant-garde des années 1910. Il est vrai que Perret préférait son buste par Bourdelle

à celui réalisé par Chana Orloff, un peu trop moderne à son goût ... Mais je crois qu'il comprenait la peinture moderne. Son architecture s'oppose à l'architecture blanche de Le Corbusier, qui pour moi est un style "kasbah". La maison de la rue du docteur Blanche ou celle d'Ozenfant sont magnifiques, mais il y a là une certaine affectation. Une affectation remarquable certainement, mais une affectation tout de même. Par la suite Le Corbusier a abandonné ce style. Le Corbusier avait quelque chose de baroque; mais sa pensée est très importante pour l'architecture moderne. Il avait 15 ans de moins que Perret ...

De Perret j'aime beaucoup le théâtre des Champs Elysées, surtout pour l'organisation, c'est un très beau plan. Les églises sont très gothiques. Le Raincy a la magnificence de la Sainte Chapelle, de Notre-Dame et des grandes cathédrales. Montmagny par contre n'est pas si bien.

Je n'aime pas beaucoup Le Havre, en dehors de l'hôtel de ville de Perret et de St-Joseph qui est une oeuvre remarquable ...

ENTRETIEN AVEC OSCAR NITZCHKE

Paris, avril-octobre 1983

Comment avez vous commencé vos études d'architecture ?

J'ai fait mes débuts en Suisse, à Genève, comme dessinateur chez l'architecte Camoletti. C'était un académiste, mais cela a été pour moi un très bon apprentissage pendant trois ans, tant pour le dessin que pour les chantiers. Je suivais en même temps des cours du soir aux Beaux-Arts de Genève, où j'ai fait la connaissance de Giacometti. Le fils de Camoletti y était professeur et il m'a enseigné tous les trucs du dessin et de l'aquarelle. Sur ses conseils j'en exécutais une tous les jours et je suis devenu ainsi un très bon dessinateur : "Un horloger suisse". Camoletti m'a conseillé de poursuivre mes études à Paris. A cette époque il y avait deux grands centres artistiques ; Paris et Munich. Avec un ami des Beaux-Arts nous avons décidé de partir pour Paris, mais en 1918, alors que tout était prêt pour le départ, mon ami est mort de la grippe espagnole. Je ne suis parti qu'en 1920. Mes frères ont dit "il est perdu". Paris c'était pour eux la ville des femmes, un lieu de perdition... c'était les préjugés de l'époque ! C'est amusant d'y repenser aujourd'hui.

A Paris vous êtes entré à l'Atelier Laloux Lemaesquier...

Oui, sur les conseils de Camoletti, qui avait fait lui même ses études dans cet atelier. Moi, je débarquais comme un petit Vaudois à la gare de Lyon ; je ne savais rien des Beaux-Arts, ni de Paris. A l'époque, l'ambiance était à la brimade ; j'ai mis des mois avant de pouvoir entrer rue d'Assas. C'était vraiment atroce... On raconte qu'un américain, peut être bien Nelson, qui était inscrit chez Umdenstock, (ce bon alsacien plein de certitudes !) a fini par sortir son revolver, tant il était excédé de toutes ces idioties. Un vrai western ! c'était cela l'Ecole des Beaux Arts.

A l'Atelier, j'ai fait la connaissance d'un personnage étonnant, un dénommé Morgan un américain qui ne pouvant, du fait de sa nationalité, se présenter au Grand Prix de Rome, gagnait sa vie en faisant des rendus pour les candidats au Grand Prix.

C'était un bon vivant, un "French lover" comme disent les américains, mais il dessinait merveilleusement. Je suis devenu son ami et l'aidais dans son travail. Lorsqu'il rentrait saoul, il avait l'habitude de lancer sa bouteille d'encre sur la feuille et c'est à partir de la tache qu'il construisait toute sa composition. C'était un acrobate ! Mais ce qui était affreux dans ces projets de l'époque, c'était cette manie de tout farcir de "rendu", de noyer l'architecture dans l'aquarelle et la couleur.

A l'Atelier je suis également devenu ami avec Guilbert. C'est avec lui que j'ai commencé à travailler chez Le Corbusier. Nous n'étions pas payés. Le Corbusier était bien trop pauvre pour celà. Avec son cousin, Pierre Jeanneret, il travaillait rue de Sèvres et dinait souvent dans un restaurant de taxis, le "petit Saint Benoit". Lorsqu'il n'avait pas les moyens de se payer un repas, il mangeait des bananes et du lait. C'était des années difficiles pour lui.

Comment êtes-vous entré en dissidence contre l'enseignement de vos maîtres ?

Il régnait aux Beaux-Arts une ambiance de bêtise et d'ignorance : un jour, nous avons enmené à l'Atelier le livre de Le Corbusier "Vers une Architecture". Lorsque les étudiants virent les illustrations et surtout la fameuse pipe sur laquelle finit l'ouvrage, il éclatèrent de rire. Ils ne comprenaient pas quel pouvait bien être le rapport du propos de Le Corbusier avec l'architecture. Ils étaient sans doute sincères. L'enseignement était complètement déconnecté de l'évolution des idées. Lemaresquier, qui avait appris par son fil Lionnel, inscrit à son atelier, qu'un vent de contestation commençait à souffler parmi les élèves, envoya une lettre à tous les étudiants leur demandant de se prononcer en faveur de son enseignement en se réinscrivant, ou de quitter l'atelier. Il fallait choisir. Cinq étudiants refusèrent de signer : Guilbert, Bourdet, Sardnal, Luyckx et moi. Un sixième étudiant, Labatu, qui était lui aussi contre Lemaresquier finit par s'incliner. Pour nous c'était un "traître". A propos de ce Labatu, je peux vous raconter une anecdote assez amusante : Après la guerre en 1946-47, lorsque je me trouvais aux Etats-Unis, j'ai organisé avec Pierre Chareau une exposition sur Auguste Perret, à la Maison de la Culture Française à New-York. Et devinez qui est venu faire la conférence ? - Labatu. J'ai trouvé celà un peu gros, je lui ai rappelé quelques souvenirs et je l'ai engueulé...

Guilbert a été très actif dans cette histoire de dissidence. Son père était un architecte académique, qui avait construit une

une église très pompier dans le XIVème. La révolte contre l'enseignement des Beaux-Arts était sans doute aussi pour lui une révolte contre le père.

En ce qui me concerne, dès 1920 à l'atelier, Lemaesquier me traitait déjà de Bolchévique. Il avait dû sentir mon goût pour le moderne. Il faut dire que lorsque j'étais encore à Genève, avant même d'avoir entendu parler de Perret ou de Le Corbusier, j'étais attiré par l'architecture d'un dénommé Braillard. Ce n'était certainement pas très avantgardiste, mais cela correspondait à l'époque à ce que nous considérions comme moderne.

C'est donc à la suite de la réaction de Lemaesquier que vous êtes allé voir Auguste Perret ?

Oui, mais pas immédiatement. Comme je travaillais avec Guilbert chez Le Corbusier, nous le tenions informé de tout ce qui se passait à l'atelier. Et nous trouvant un beau matin sans professeur nous nous sommes naturellement adressé à lui : "Nous cherchons un professeur et nous avons bien entendu pensé à vous..." La réponse de Le Corbusier a été 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 un certaine perfidie : "J'ai une idée, 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...". C'était très dur, surtout dans le bouche de Le Corbusier, mais c'était en partie vrai.

Nous sommes donc allés voir Perret et nous avons rejoint deux autres étudiants Le Donné et Brelet, qui venaient quant à eux d'un autre atelier des Beaux-Arts. C'est l'origine de l'Atelier du Palais de Bois. La suite vous la connaissez, nous ne faisons que des fours... on nous traitait de bolchéviques... Un jour, Brelet et moi, qui en avions marre de nos échecs répétés, avons envoyé au jury un projet pour un zoo intitulé "les grands vertébrés". C'était une sorte de vengeance : Le projet consistait en un longue grille, toute bête, avec à une extrémité une tête de girafe qui dépassait. A l'avant plan, on pouvait voir une tortue qui passait à côté d'un pont avec un écriteau sur lequel nous avions inscrit : "je vais à Rome". Le projet a fait un scandale terrible et des étudiants furieux l'ont lacéré en représaille. Il n'était pas bon à l'époque de plaisanter avec la dignité du Grand Prix de Rome... Je ne pense pas que Perret ait vu ce projet, nous n'avions pas osé lui montrer. J'ai toujours le dessin dans mes archives à New-York.

Comment se déroulait l'enseignement de Perret à l'Atelier du Palais de Bois ? Est-ce qu'il différait dans sa forme de celui des autres ateliers ?

C'était un enseignement d'atelier. Perret passait de table en table et corrigeait nos projets. Il était souvent satisfait car nous faisons nous même du Perret. 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 faisons ce qui était à la mode : on copiait, en général, ce qui venait de Munich.

Perret exigeait de nous une grande précision. Il refusait de corriger ce qui était vague. Il avait toujours des problèmes avec Brelet, qui était une sorte de mystique et dont les esquisses étaient très floues. Perret jetait un oeil sur le dessin et lâchait sèchement : "Comprend pas !". Brelet tentait de lui expliquer son idée, mais quand il avait fini, Perret qui semblait l'avoir écouté attentivement, lui rétorquait de la même manière : "Comprend pas !". En réalité il ne voulait pas comprendre... La précision était pour lui une qualité essentielle. Il était lui même d'une minutie extraordinaire. Lorsque je travaillais à son agence avec Denis Honegger, il nous apportait de petits croquis, qu'il faisait chez lui ou sur place et qu'il nous demandait d'agrandir et de développer. Ces croquis étaient remarquablement précis et contenaient tout le projet. Je me souviens d'un petit dessin de ce genre qu'il m'avait confié pour le projet du monument funéraire de Bourdelle... J'ai travaillé aussi, avec Honegger, sur l'immeuble de la rue Raynouard, en particulier, sur l'appartement de Perret et sur le fameux escalier de l'atelier. Nous avons dessiné également pour le concours du Palais des Soviets, mais également sur un assez grand nombre d'autres projets. Je suis resté trois ans à l'agence Perret et cela a été pour moi une très bonne expérience. Il fallait très bien dessiner pour travailler chez les Perret... En général, ceux qui ont suivi Perret ont retenu l'expression de la structure, la régularité de l'ossature. Moi, j'ai surtout été marqué par cette précision et la nécessité de construire simplement ...

Est-ce qu'à l'Atelier, Perret enseignait la technique du béton armé ?

Non, d'ailleurs aux Beaux-Arts il n'y avait pas non plus de cours de construction. C'était en architecte qu'il nous parlait du béton. Comme vous le savez, le béton était son pain, son vin, pour ne pas dire son dieu. C'était très passionnel. Il nous expliquait tous les effets de finition qu'on pouvait tirer du

béton. C'était son côté Beaux-Arts, cette sensibilité extrême du détail...

Il nous emmenait, bien entendu, sur ces chantiers. Mais là encore, c'est surtout à l'agence que j'ai acquis quelques connaissances techniques. Les étudiants de l'atelier étaient, à l'agence, les "dessinateurs architectes" par rapport aux "dessinateurs techniques" comme Conchon et un autre... Les trois frères se répartissaient le travail, Auguste était l'architecte, Gustave l'ingénieur et Claude, le financier - Ils avaient chacun leur bureau sur une estrade. Auguste y dessinait parfois, mais à main levée, sans té, ni équerre - Il y a eu, par un moment à l'agence, un ingénieur allemand très calé dans la technique du béton armé, un dénommé Rücker. C'était dans les années trente. On dit qu'il est revenu pendant la guerre, mais avec l'uniforme nazi... Il devait y avoir au total 8 à 10 personnes à l'agence. Perret nous confiait aussi le suivi des chantiers.

Comment Perret abordait-il, dans son enseignement, les questions esthétiques ?

Sur ce plan, Perret était sans doute, lui aussi, un académiste. Il était très fier des projets qu'il avait fait à l'Ecole des Beaux-Arts et nous envoyait à la bibliothèque admirer les premiers grands prix de Rome, comme Labrouste... C'est vrai que c'était formidable ! 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. Il était aussi l'architecte d'entretien de la Tour Eiffel et il nous racontait que chaque année il passait une quinzaine de jours dans le petit appartement d'Eiffel, au sommet de la tour: "pour prendre l'air" disait-il !

Par certains côtés, Perret s'opposait à l'esthétique moderne. Il refusait la fenêtre en longueur de Le Corbusier et vantait les mérites de la fenêtre en hauteur, qui d'après lui encadrerait l'homme, aérerait parfaitement, bref avait quasiment les vertus de l'air conditionné ! La fenêtre en longueur, bien entendu, bouchait tout et devait systématiquement être abandonnée... Il cherchait à justifier ses choix par un certain rationalisme et nous disait, par exemple, qu'une corniche permet d'abriter de la pluie les passants ; ce qui est peut être vrai lorsque la corniche est très saillante, mais dans la plupart des cas vous recevez davantage de pluie que s'il n'y avait pas de corniche.

Il affirmait également que Le Corbusier ne savait pas construire, qu'il faisait du plâtre, que ses constructions se fissaient. Bien sûr, ce n'est pas totalement faux : je me souviens que lorsque je travaillais chez Harrison aux Etats-Unis, Abramovitz qui revenait de Paris et qui avait vu le bâtiment pour l'Armée du Salut de Le Corbusier déclarait que c'était déjà une ruine. Peut être, mais l'architecture de Le Corbusier était bien plus contemporaine que celle de Perret, elle allait plus loin...

Je dois dire que contrairement à d'autres élèves qui étaient comme fascinés par le personnage de Perret, je n'ai jamais vraiment aimé cet homme. Il était beaucoup trop raide dans ses principes et il ne comprenait pas bien l'évolution de l'art moderne. Il était conservateur. En peinture par exemple il en était resté à Puvis de Chavannes et en sculpture il préférait Bourdelle à Rodin. Un jour, je me suis disputé avec lui à propos de Picasso, il prétendait tout bonnement que c'était de la peinture juive. Il n'y comprenait rien. J'ai parlé un jour à Picasso de cette altercation. Il m'a répondu en bon taureau qu'il était, "de la peinture juive, pourquoi pas ! Nous sommes tous des sémites !" Picasso était un artiste merveilleux.

On évoque souvent l'opposition entre Perret et Le Corbusier comme une rivalité personnelle ; ne faut-il pas y voir au contraire, deux conceptions radicalement différentes du rapport de l'architecture à l'art contemporain ?

Cette rivalité existait et provenait sans doute du fait que Le Corbusier, qui avait été par un temps le disciple de Perret, n'avait pas marqué à son maître le respect que celui-ci attendait. Il avait en quelque sorte froissé l'orgueil du "vieil homme" en se détachant de son enseignement... Et Perret lui en voulait terriblement pour cette raison. De son côté Le Corbusier ne ménageait pas Perret... Cela me rappelle une anecdote : En 1933, nous dinions un soir dans un petit restaurant près du Luxembourg avec Le Corbusier, Gropius, Nelson, Breuer, Moser et quelques autres... C'est d'ailleurs à ce repas que l'un d'entre nous a demandé à Gropius ce qu'il comptait faire après la montée au pouvoir de nazis et Gropius a répondu en riant : "Oh ! Hitler ? mais c'est une blague ce type !"... On avait bu de l'absinthe et on a décidé de finir la soirée au bal Bullier. Nous avons pris plusieurs taxis et je suis monté avec Le Corbusier. A un moment donné le taxi a pris le boulevard Arago et a longé le mur de la "Santé". Voyant le mur de la prison, Le Corbusier s'est exclamé : "Ah! la Santé, c'est là que j'aimerais qu'on me foute en prison !".

C'était formidable, le matin même, nous discussions avec Auguste Perret, et il nous avait dit exactement la même chose. Je l'ai dit à Le Corbusier, qui s'est évidemment fâché. Je crois que les deux hommes se haïssaient... Mais au delà de l'anecdote il y avait incontestablement deux façons d'envisager l'architecture. Il me semble que Le Corbusier prenait mieux en compte la culture contemporaine et que son architecture en faisait comme partie intégrante. Déjà lorsque nous étions jeunes nous avions conscience que la Villa Savoye et toute l'architecture de Le Corbusier venaient directement de sa peinture. Mais nous avions tendance à ne pas prendre trop au sérieux le purisme et à ne pas le placer au même niveau que le cubisme de Braque et de Picasso. C'était très géométrique et on sentait derrière tout cela le compas et le tire ligne de l'architecte. Nous admirions Ozenfant, mais surtout comme professeur. Il n'a d'ailleurs jamais réussi à vivre de sa peinture, comme Léger par exemple, dont il était très jaloux... Ceci peut surprendre lorsqu'on voit les prix qu'atteignent aujourd'hui les tableaux d'Ozenfant... Quoiqu'il en soit le purisme constituait un ancrage dans la peinture de l'époque. Perret lui ne cherchait pas ce rapport entre l'architecture et la peinture...

Pourtant dans le texte où il évoque la formation de l'Atelier du Palais de Bois, André Le Donné parle des visites de Braque et d'Ozenfant à l'Atelier...

C'est vrai, mais c'est Golfinger qui les faisait venir. Golfinger connaissait personnellement tous les peintres de Montparnasse et les invitaient à venir discuter avec les élèves. Grâce à ces discussions nous étions au courant de ce qui se faisait en peinture ; ce qui aurait été impensable dans les ateliers officiels de l'Ecole. Mais cet intérêt pour la peinture ne concernait pas tous les étudiants de l'atelier.

Est-ce qu'on peut parler d'un groupe plus "avantgardiste" à l'Atelier composé de vous, de Golfinger, de Nelson et Lubetkin ?

Peut être, mais il faudrait y ajouter Brelet, qui s'intéressait beaucoup à tout cela.

Vous avez gardé beaucoup de contact avec des artistes. Avez-vous vous même été tenté par la peinture ?

Lorsque j'étais à Genève chez Camoletti je faisais régulièrement de l'aquarelle et j'ai continué à en faire à Paris en 1920.

Mais on ne peut pas parler réellement d'une activité picturale. J'ai revu en 1969 une de mes aquarelles de 1920, "le pont neuf" et j'ai trouvé cela horrible !

Lors de mes derniers temps à New-York, qui ont été très difficiles, à cause de ma surdité, je me suis trouvé sans travail et j'ai commencé à faire des dessins abstraits, très géométriques, au crayon de couleur... Je vous les montrerai.

Vous avez eu l'occasion de travailler avec des peintres, puis-
qu'en 1927, vous avez collaboré avec Van Doesburg, Arp et So-
phie Tauber-Arp à la construction de l'Aubette à Strasbourg.
Comment cela s'est-il passé ?

Très mal, parce que Van Doesburg était un type impossible. Un très sale caractère ! Il avait obtenu cette commande des frères Horn, des banquiers, qui collectionnaient les oeuvres du groupe De Stijl. C'était extraordinaire, en ce temps là, de confier un tel projet à un peintre à peine connu : Il s'agissait d'aménager un café, un restaurant et une salle de spectacle, place Kleber à Strasbourg. Van Doesburg, qui avait été engagé comme architecte, procédait très intuitivement, sans projet précis. Il avait passé des contrats avec des entreprises et donnait des ordres contradictoires : Il faisait, par exemple, construire un mur en brique, mais au vu du résultat qui ne lui plaisait pas, le faisait tout simplement abattre et ainsi de suite... Il ne connaissait rien aux choses du bâtiment et ne se souciait nullement de la construction. Cela risquait de coûter très cher aux clients. Les frères Horn, voyant la tournure que prenait l'affaire, ont commencé à s'inquiéter et ont téléphoné à Gropius qui se trouvait alors à Paris. Gropius en a parlé à Perret qui a proposé de m'envoyer à Strasbourg avec Honegger. C'est de cette façon que je me suis retrouvé dans l'aventure de l'Aubette. J'étais très heureux de travailler avec Van Doesburg et Arp dont j'admirais les oeuvres. Malheureusement, j'ai très vite déchanté. Dès que nous sommes arrivés sur le chantier, il a bien fallu faire arrêter les travaux et commencer par établir le relevé. Van Doesburg s'est montré vraiment odieux : comme il était officiellement l'architecte, nous dépendions de lui pour être payés et nous étions bien obligés de lui demander car nous n'avions pas de quoi manger. Il ne nous payait qu'au compte goutte et nous jetai un peu d'argent sur la table comme à des chiens... Au bout de quelques jours nous avons fini par en parler à Arp, qui, à l'opposé de Van Doesburg, était un être délicieux et plein d'humour ; et tout a fini par s'arranger.

En 1928, vous avez remporté un concours pour la réalisation de maisons métalliques préfabriquées...

Il s'agissait d'un concours lancé par les Forges de Strasbourg, le projet que j'avais conçu avec Le Donné et Brelet a été retenu grâce à Perret qui se trouvait au jury. Nous avons fait les plans d'exécution et un certain nombre de maisons de ce type ont pu être construites pour les chemins de fer français et pour les militaires à Vincennes (520 au total). Une maison a été réalisée pour l'exposition coloniale. Le public s'est montré très favorable, mais nous ne pouvions construire ces maisons une à une, il fallait de grosses commandes pour permettre la production en série. Cette affaire s'est mal terminée. La Société des Forges nous a fait un procès, prétendant que nous lui devions de l'argent, alors que nos honoraires étaient plus que minimes. Ils voulaient nous faire payer le matériel de dessin... Nous avons cité deux témoins : Frantz Jourdain (le constructeur de la Samaritaine) et Block (le directeur des Chemins de Fer Français). Malheureusement nous avons perdu... Nos maisons de Vincennes ont été détruites il y a quelques années, mais les maisons construites pour les cheminots en Bretagne existent toujours... Le Corbusier était jaloux que des jeunes comme nous aient pu réaliser ces maisons métalliques. Un jour, il m'a tout simplement déclaré : "C'est à moi qu'on aurait dû les donner!"

En 1934, vous avez commencé à travailler sur votre projet "de maison de publicité". Quelle est l'origine de ce projet.

Il s'agissait au départ d'une commande très sérieuse venant d'un grand publicitaire du nom de Martial, que j'avais connu par l'intermédiaire de Christian Zervos, le directeur des Cahiers d'Art. J'ai fait une série d'esquisses qui ont été acceptées par Martial, pour un terrain qu'il avait choisi aux Champs Elysées, à peu près à l'emplacement actuel de l'immeuble Fiat. Malheureusement, ce Martial a complètement disparu de la circulation. Je ne l'ai jamais revu. Comme je me trouvais à cette époque sans travail, car je ne voulais pas accepter n'importe quoi, j'ai décidé de continuer le projet pour moi même. Un ami du nom de Bauer m'a prêté une petite pièce de son agence, Place de l'Alma, où j'ai pu redessiner mon projet pendant trois mois. Ce sont ces dessins qui sont aujourd'hui au Musée d'Art Moderne de New-York. Zervos a publié ce projet en 1935 dans les Cahiers d'Art, avec un bel article où il soulignait le caractère nouveau de ce type d'architecture.

Dans un texte récent, Frampton parle à propos de ce projet d'un certain "constructivisme" ? Que connaissiez vous à cette époque des expériences russes ?

Nous connaissions bien sûr le pavillon de Melnikov de l'Exposition de 1925. Avec Golfinger et Lubetkin nous admirions les constructivistes et le pavillon de Melnikov nous avait beaucoup impressionné. Nous avions tous plus ou moins, à l'époque, des sympathies communistes ; en dehors de Brelet, qui était plutôt fasciste, car il avait obtenu au début des années 20 une bourse pour aller à Vienne et était tombé en pleine révolution socialiste : Il en était revenu complètement écoeuré... D'une manière générale on discutait très peu politique à l'atelier. Dans les années 1930, il y a eu le fameux voyage de l'UIA en U.R.S.S. et tous les architectes qui y ont participé sont revenus soit "pour", soit "contre". Mais avant cela les choses étaient moins passionnées... Pour en revenir aux constructivistes, il y a une chose que j'aime beaucoup, c'est la Tour de Tatline pour la IIIème Internationale. C'est l'oeuvre la plus structurelle de toute cette période ; elle est d'une composition très solide, alors qu'en général les constructivistes ont tendance à se démolir. J'ai toujours admiré ce projet...

On a pu voir également dans la coupe de votre projet d'immeuble de la publicité, une influence de Perret...

J'ai été très frappé par la coupe du Théâtre des Champs Elysées et je crois que cela apparaît dans la maison de la publicité J'aime certaines oeuvres de Perret comme le garage de la rue Ponthieu, ou le théâtre de 1925, mais je n'apprécie pas du tout d'autres oeuvres comme le Raincy ou St Joseph. A propos du théâtre de 1925, j'ai appris lorsque je travaillais chez Perret que c'est un certain Feuerstein qui l'aurait dessiné ; un type brillant qui est mort très jeune ; cette information m'a été confirmée aux Etats-Unis par Antonin Raymond.

En 1954, à la mort de Perret, Dalloz qui travaillait au Ministère de Claudius Petit, m'a demandé si je voulais terminer l'église St Joseph du Havre. Je lui ai dit que ça me ferait plaisir. Mais je ne connaissais pas encore St Joseph et ne ne la détestais pas pour cette raison... Heureusement les choses ne se sont pas faites !

En 1937 vous avez collaboré avec Paul Nelson et Frantz Jourdain pour le projet d'un Palais de la découverte permanent au jardin des plantes à Paris

J'ai travaillé plusieurs fois avec Paul Nelson. Nous avons fait ensemble un projet de "Télévision Building" pour la C.B.S. qui n'a pas été réalisé.

Pour le Palais de la découverte nous étions trois architectes et nous avons fait appel à Bodiansky pour le calcul de la couverture. Nelson et sa femme croyaient beaucoup en la méthodologie. Ils pensaient qu'il fallait faire un programme très minutieux et que de celà la forme allait jaillir d'elle même. Le programme a été élaboré avec les grands scientifiques d'alors, Perrin, Langevin... Moi je me suis surtout occupé du projet, c'est-à-dire du dessin proprement dit. Le projet devait être construit, mais on était déjà trop près de la guerre, il y a eu Munich... et tout a été abandonné.

C'est à peu près à cette période, que vous avez décidé de partir aux Etats-Unis

Je suis parti à la fin de l'année 1938. J'étais déjà allé aux Etats-Unis, une première fois en 1936. J'avais été fasciné par Wall Street où les grattes ciels ne sont séparés que par des ruelles... Mais je n'avais pas du tout l'intention de m'y installer.

C'est Harrison, l'architecte de Rockefeller Center qui m'a fait venir. Je l'avais rencontré à Paris, alors qu'il venait chercher des esquisses de Fernand Léger pour la décoration d'un escalier hélicoïdal. Léger comprenait mal des plans et j'ai proposé de lui faire une maquette en carton. Je suis devenu l'ami d'Harrison. Comme les choses commençaient à se boucher en France, je lui ai fait part de mon envie de venir aux Etats-Unis. Zervos lui avait montré mon projet de maison de la publicité et il l'avait apprécié. Harrison est rentré à New-York me promettant de me faire signe si quelque chose se présentait. C'était l'été 1938. Quelques mois plus tard, en novembre, j'ai reçu un télégramme d'Harrison qui me proposait d'enseigner à Yale. J'ai accepté et je suis parti pour New-York en décembre 1938. En fait, les étudiants de Yale venaient de se révolter contre l'enseignement périmé de leurs maîtres. Ils avaient été très impressionnés par l'enseignement de Gropius à Harvard et ne voulaient pas se trouver en reste. Il y a d'ailleurs toujours eu une sorte de rivalité entre ces deux universités. Les étudiants sont donc allés voir le doyen qui a accepté

de réformer les choses. On s'est adressé à Harrison qui était l'architecte le plus au courant de ce qui se faisait internationalement. Et c'est de là qu'est venue l'offre de Harrison pour moi et pour Abramovitz. J'ai enseigné huit ans à Yale, de fin 1938 à 1947, puis à Columbia de 1947 à 1956. A Yale j'étais chargé de l'enseignement du projet - cinq après-midi par semaine - Les idées en matière d'art moderne n'étaient pas très avancées.

Je me souviens d'un repas d'université entre le doyen de la peinture et le doyen de la sculpture. Lorsque j'ai prononcé le nom de Picasso ils ont bondi, étonnés. Il n'en avaient jamais entendu parler. Quant à la sculpture, j'avais invité à Yale mon ami Calder pour y faire une conférence. Les étudiants ont alors réalisé un mobile fait de chaussettes et de vieilles chaussures. Lorsque Calder a vu son mobile de godasses il a éclaté de rire. Il avait beaucoup d'humour.

A côté de mon activité de professeur, je travaillais chez Harrison. C'est dans ce cadre que j'ai été chargé de la coordination de l'équipe d'architectes pour la construction du Siège des Nations Unies à Manhattan. Il y avait 10 architectes : Le Corbusier, Niemeyer, Markelius, etc... Le nombre d'architectes était plutôt symbolique qu'opérationnel. Il fallait que le siège de l'ONU soit conçu par une équipe internationale. Harrison était chargé de l'exécution. Le Corbusier était venu un mois à l'avance avec Bodiensky, et il avait fait comprendre à Harrison que le projet était leur affaire à tous les deux, que les autres n'étaient là que pour la galerie. Il y avait des réunions tous les après-midi où chacun apportait ses esquisses. Une équipe de maquettistes réalisait immédiatement les maquettes. Ca a duré trois mois. Les premières semaines Niemeyer ne proposait rien. Lorsqu'on lui en a demandé la raison, il a répondu. "Inutile, il y a ici le maître...". Le Corbusier avait un caractère épouvantable. Il était incapable de s'entendre avec qui que ce soit. Lorsque Niemeyer a commencé à dessiner et qu'il a vu ses propositions il a dit : "oui c'est joli, mais ce n'est pas de l'architecture..." Le Corbusier prétendait qu'il ne savait pas parler anglais, mais lorsque ça allait mal, il savait parfaitement crier en anglais...

De 1951 à 1953 vous avez travaillé pour Harrison au San Salvador

Il s'agissait de la construction d'un centre médical pour l'Ibec Housing Corporation.

J'ai également conçu, pour un concours, un projet de cathédrale. Ce projet a été exposé à Paris à la Galerie des Cahiers d'Art. J'avais fait une présentation avec des textes de Viollet-le-Duc, Choisy et Gaudi... La maquette a été détruite lors du retour aux Etats-Unis.

Ce projet que j'avais fait à titre personnel m'a été reproché par la suite par Harrison qui a prétendu que je n'avais pas assez travaillé pour lui. Mais il y a eu aussi des intrigues contre moi et tout cela a entraîné ma rupture avec Harrison. Cela a été très dur, car Harrison était très puissant et lorsqu'il a obtenu la commande de toutes les universités de l'Etat de New-York, il a interdit à tous ses collaborateurs de me donner du travail. Je suis rentré en France en 1968 pour le concours de Beaubourg...

Est-ce que vos étudiants de Yale et Columbia ont été influencés par vos projets ?

La première année de mon enseignement à Yale il y a eu deux diplômés très influencés de la maison de la publicité. Un des deux étudiants a fait partie ensuite du Musée d'Art Moderne de New-York et il a proposé au musée d'exposer mes dessins de la maison de la publicité. Mais c'est Johnson qui a refusé. Johnson était encore soi disant mon ami. A la mort de Chareau en 1952, sa femme m'avait confié une valise contenant des documents originaux sur la "maison de verre". J'ai montré ces documents à Johnson, et aussi des revues qui en parlaient.. Johnson m'a dit d'un air méprisant qu'il trouvait cela très "français". Je lui ai fait remarquer qu'il y avait parmi les écrits sur la maison de verre, un article de Nelson, qui lui était américain... Mais il n'a rien voulu savoir. Je crois vraiment qu'il était jaloux...

A propos de Johnson et de Perret, j'ai une petite histoire à vous raconter : Perret n'aimait pas du tout les Etats-Unis mais il avait dû s'y rendre en 1949 pour recevoir la médaille d'or de l'Institut des Architectes Américains, en même temps que Mies et Wright. Hugo Weber, un peintre suisse, qui assistait à la cérémonie de remise des médailles m'a raconté que Perret et Wright étaient gonflés d'orgueil et ressemblaient à deux coqs. A l'occasion de ce voyage de Perret, une association d'architectes avait organisé une garden party, dans la banlieue de New-York, cela se passait dans une maison située sur une colline et de la terrasse on pouvait voir la maison de verre de New Canaan que Johnson venait de réaliser.

Perret ne parlait pas anglais et je faisais les traductions. A un moment Johnson nous a suggéré de demander à Perret ce qu'il pensait de la maison qu'on voyait en contrebas. Et Perret qui ne savait pas qu'il s'agissait d'une maison de Johnson, ne s'est pas gêné pour faire comprendre que ça ne lui plaisait pas : "C'est trop ouvert... il faudrait des panneaux de briques entre les poteaux..." Nous nous amusions beaucoup car sans cette "ouverture" que dénigrait Perret, la maison de Johnson perdait son sens...

Vous disiez à propos de Perret qu'il détestait les Etats-Unis. Mais pour vous même et les architectes de votre génération que représentait ce pays ?

J'ai gardé plusieurs images des Etats-Unis :

- Celle de mon premier voyage en 1936, ces grattes-ciels de Wall street avec ces ruelles si étroites...

- Puis en 1938, à mon arrivé à New-York, Harrison nous emmenant dîner au Louis XIV... je trouvais merveilleux d'aller manger chez Louis XIV, c'était celà l'Amérique.

- J'y suis retourné quelques mois l'année dernière ... J'étais effaré. J'ai eu l'impression que tout celà n'était qu'un jeu de cartes et que tout allait s'effondrer d'un jour à l'autre, pas physiquement bien sûr, mais celà m'a fait une impression terrible ... Déjà en 1939 il y avait des quartiers inouïs, mais on a construit de plus en plus ces dix dernières années... il n'y a plus que des tours. Je sais qu'il ne faut pas pleurer sur les choses qui changent... mais c'est très impressionnant...

ENTRETIEN AVEC MONSIEUR THEO SARDNAL

Paris le 11 avril 1983

Vous êtes l'un des fondateurs de l'atelier Perret. Dans quelles circonstances cela s'est-il passé ?

J'ai commencé mes études à l'Ecole des Beaux-Arts, à l'atelier Laloux. Les choses se sont gâtées lorsque Laloux a pris pour assistant Lemaresquier, auteur du projet super pompier des Magasins Félix Potin, Boulevard Sébastopol. Un certain mécontentement a commencé à monter parmi les étudiants : nous ne voulions pas être les élèves de Félix Potin ! Lorsque Lemaresquier s'est rendu compte qu'il était contesté il a envoyé une lettre aux étudiants leur demandant de se réinscrire ou de s'en aller. Presque tous se sont réinscrits, les moins courageux venant signer en pleine nuit pour ne pas être vus. Jusqu'au matin on a assisté à des retournements lamentables; les étudiants craignaient pour leur avenir. A la fin nous nous sommes retrouvés six à ne pas avoir signé : Bourdet, Luyck, Nitzchke, Guilbert, moi-même et un autre étudiant dont j'ai oublié le nom. Il nous fallait un professeur. J'ai immédiatement pensé à Perret dont j'étais allé voir quelque temps auparavant l'église du Raincy. J'en avais été profondément marqué. Ca c'était de l'architecture. Le Corbusier à côté c'était de la rigolade. L'architecture c'est tout de même quelque chose de sérieux; c'est comme la musique, une affaire de rythme. Il faut que tout se tienne. Au fur et à mesure les choses se mettent en place, alors tout s'harmonise, c'est cela l'architecture, rien à voir avec les petits jeux de volumes de Le Corbusier ...

Alors nous sommes allés voir Perret. Lemaresquier avait dit: je me vengerai et c'est ce qu'il a fait ...

Votre architecture semble dans la droite ligne de celle de Perret

Vous savez je crois que j'aurais fait la même chose sans Perret. On n'a pas de maître. Perret n'a fait que nous transmettre l'enseignement de Fénélon. Combien de fois a-t-on vu des maîtres brillants et des disciples sans talent, ou l'inverse. Si j'étais resté aux Beaux-Arts j'aurais sans doute été Grand Prix de Rome et je serais peut être aujourd'hui à l'Institut. A la

place de cela on nous a mis dans l'ombre de Perret. Il ramenait tout à lui, c'était un égoïste. C'est nous qui lui avons amené "Le Havre" après la guerre et lui nous a fait comprendre qu'il n'avait pas besoin de nous : "c'est à moi qu'on aurait dû le donner" nous a-t-il dit !, je lui avais confié une esquisse pour le plan masse, un beau plan classique, mais cette esquisse n'a jamais été publiée comme les autres, il a prétendu l'avoir perdue. Je lui en veux également pour l'affaire de Donzère. Lorsque le concours a été ouvert pour la centrale de Donzère, Perret est venu chez moi, il a vu mon projet et l'a trouvé très bien ainsi que deux de mes peintures qu'il a beaucoup appréciées. Perret était au jury de ce concours et il a fait passer le projet médiocre d'un architecte qui travaillait à son agence. Je n'ai pas trouvé cela correct. Lorsque le directeur d'E.D.F. a changé il a jugé l'architecte primé incompetent et préféré réaliser mon projet qui était arrivé second. Perret n'a jamais rien fait pour nous, bien au contraire, je ne veux pas être associé à son nom.

Après l'affaire de l'esquisse du Havre j'étais écoeuré, je n'ai rien voulu construire là-bas. J'ai accepté tout de même les abat-toirs. Ca n'a été qu'une suite d'ennuis, l'affaire a duré 15 ans et j'y ai perdu beaucoup d'argent.

ENTRETIEN AVEC MONSIEUR P.E. LAMBERT

Paris le 29 avril 1983

--

Vous n'avez pas suivi l'enseignement d'Auguste Perret, pourtant vous êtes incontestablement un de ses disciples.

Comment expliquer la filiation de votre oeuvre avec celle de Perret ?

En effet, je n'ai jamais été l'élève d'Auguste Perret, j'ai fait mes études à l'Ecole des Beaux-Arts où mon père avait un atelier et ce n'est que diplômé que j'ai fait la connaissance de Perret. Mais je dois dire, pour répondre à votre question, que la filiation de mon oeuvre avec celle de Perret correspond pour moi à quelque chose de très profond.

Je suis né à Versailles, dans l'aile des Ministres Nord du Palais (mon père étant architecte en chef du domaine) 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.

Assez curieusement, lorsque le moment est venu pour moi de choisir un métier, je ne me suis pas orienté directement vers l'architecture. Un jour quelqu'un de mon entourage s'en est étonné : "Pourquoi ne faites-vous pas de l'architecture comme votre père ?" Cela a été comme une révélation. Alors que tout me conduisait vers l'architecture, l'idée ne m'était pas venue de faire des études d'architecte ... Je me suis donc inscrit à l'Ecole des Beaux-Arts. Mon père s'intéressait à mon travail et me donnait de précieux conseils. Il me faisait des esquisses pour m'expliquer comment, face à un programme déterminé, choisir le meilleur parti.

Pour en revenir à Auguste Perret, je me souviens que déjà du temps de mes études, j'admirais son architecture. Un jour, à l'atelier de mon père, un camarade qui était penché sur une reproduction du clocher du Raincy, m'a appelé : "Viens voir Pierre, c'est du grec". Ce parallèle m'avait frappé. Je connaissais le théâtre des Champs Elysées et le garage Ponthieu, j'en appréciais la pureté de la conception constructive.

C'est donc diplômé que vous êtes entré en contact avec Auguste Perret ...

J'étais non seulement diplômé mais j'avais déjà construit. Cela se passait en 1937. J'étais venu voir Perret à son agence de la rue Raynouard, avec un mot d'introduction d'un ami commun. Je voulais le rencontrer pour lui dire mon admiration et lui demander son avis sur l'une de mes premières réalisations: la maison de Montlhéry que j'avais achevée quelque temps auparavant.

Perret a d'abord cru que je venais lui demander du travail et m'a gentiment fait comprendre, qu'en dehors de quelques collaborateurs, il n'avait que des stagiaires et ne pouvait m'employer. Je l'ai rassuré et je lui ai expliqué le véritable objet de ma visite. Lorsque je lui ai présenté quelques photographies de la maison de Montlhéry, il s'est exclamé : "C'est une maison d'habitation, et bien vous en avez fait un palais !". Ce mot n'était pas dans sa bouche, je crois, synonyme de somptueux, mais d'une certaine recherche dans le jeu des matériaux et des proportions. Nous avons bavardé, puis je lui ai dit que j'étais allé voir le Garde-meuble du mobilier national, mais que je n'avais pu visiter l'intérieur et je l'ai prié de me donner une autorisation pour le gardien. Il m'a demandé le jour où je comptais me rendre sur place et il m'a écrit un mot. Le jour de cette visite, à ma grande surprise, Perret se trouvait là. Nous avons ainsi parcouru tout le bâtiment ensemble, en conversant sur sa théorie de l'architecture. A un moment nous nous sommes trouvés dans la salle d'exposition : là étaient présentées sept chaises réalisées sur les mêmes bases par des artisans différents et dont chacune avait une saveur particulière reliée à la sensibilité de l'exécutant. "Vous voyez, m'a-t-il dit, c'est l'unité dans la diversité ... Nous aussi, nous travaillons sur les mêmes principes". C'était là une affirmation de doctrine.

Telles sont les circonstances de ma rencontre avec Perret. Par la suite, j'ai continué à lui rendre souvent visite.

Je crois devoir ajouter qu'à cette époque j'avais été frappé par une étude sur le problème du "style" écrite par Boris de Schloezer à propos de l'art de Igor Stravinsky. Cette étude pouvait s'adapter presque mot pour mot à l'architecture, et me confortais dans le principe d'établir mes projets avec un langage collectif issu de Perret, la personnalisation de l'oeuvre étant exprimée à l'intérieur de celle-ci.

Vous avez ensuite travaillé à l'atelier du Havre .

C'est exact. Après la Libération, nous sortions un soir, Gilbert et moi de chez Perret. Il fallait envisager la reconstruction et je pensais que nous devions faire quelque chose. J'ai dit à Gilbert : "Tu connais les camarades de l'Atelier du Palais de Bois, il faut former un groupe". Nous nous sommes réunis quelque temps après dans l'agence de Gilbert et c'est là qu'est né, sous la présidence de Perret, l'Atelier de Reconstruction de la Ville du Havre (A.R.V.H.) devenu plus tard l'Atelier d'Architecture de la Ville du Havre (A.A.V.H.). Entre-temps, le Ministre Dautry avait nommé Perret Architecte en chef de la reconstruction du Havre.

Nous avons étudié plusieurs principes de plan-masse du Centre-Ville et nous avons réalisé tous ensemble les Immeubles d'Etat de la Place de l'Hôtel de Ville. Par la suite, j'ai été chargé personnellement de différents travaux tels que le lycée de jeunes filles du Centre-ville, et divers îlots place de l'Hôtel de Ville et place Jenner. De 1951 à 1955, dans le cadre du secteur industrialisé du Ministère de la Construction, j'ai composé le Font de mer Sud, qui termine le Centre-Ville sur l'avant-port (1400 logements). J'ai mis au point le dossier d'adjudication de ce projet compris tous les détails de construction. C'est ce dossier qui a été remis à mes confrères architectes d'opération (12 équipes) qui étaient tenus de le suivre très exactement.

Après Le Havre, j'ai construit dans la région parisienne et dans le Nord de la France (ensembles sportifs, H.L.M. Résidence pour Personnes Agées et le Palais des Congrès à Versailles). Toutes ces réalisations utilisaient une travée modulaire qui pouvait convenir à tous les programmes.

En conclusion, dans l'esprit de Perret, j'ai attaché comme lui une grande importance au rythme. Le rythme est un mot clé pour comprendre la doctrine de Perret. Il implique l'emploi d'une travée modulaire et sa répétition, basée sur les possibilités du béton armé. Perret insistait sur l'exemple des

cathédrales. Il avait une grande admiration pour Auguste Choisy et Viollet-le-Duc. Il nous disait : "Ouvrez le Dictionnaire de l'Architecture Française, au chapitre Construction, et vous saurez tout ce qu'il faut pour apprécier l'architecture".

Perret c'était un grand Monsieur. Il y a à Paris une oeuvre aussi belle que le Parthénon, c'est la Colonnade du Musée des Travaux Publics ...

B) L'ATELIER DE L'ECOLE SPECIALE D'ARCHITECTURE

- Arthur Heaume
- Jacques Tournant
- Pierre Vago

ENTRETIEN AVEC MONSIEUR HEAUME

Paris le 19 avril 1983

Vous avez été élève d'Auguste Perret à son Atelier de l'Ecole Spéciale d'Architecture.. Comment se déroulait son enseignement?

C'est Henri Prost, son ami de longue date qui appela Perret à l'E.S.A. où il lui donna un atelier en 1930.

Très vite la personnalité du Maître devait s'imposer à toute l'Ecole.

Elle correspondait d'ailleurs parfaitement aux traditions rationalistes et constructivistes qui avaient présidé à la fondation de cette Ecole dont Viollet-le-Duc avait été un des promoteurs.

Dans son atelier Perret enseignait à l'emporte-pièce : il ne s'arrêtait que sur les bonnes études, exerçait sur elles une critique objective sans s'attacher aux détails et profitait de chaque occasion pour édicter quelques axiomes dont il appartenait à chacun de tirer profit.

C'est dire que l'effort personnel de l'élève devait être soutenu et qu'au sein de l'atelier un complément de formation des jeunes par les anciens s'avérait indispensable.

Aussi ne faut-il pas s'étonner que certains élèves, dont la personnalité n'était pas encore marquée, se soient bornés à s'exprimer dans le style de leur patron, transformant sa doctrine en recette.

Par contre certains autres, ouvrant les yeux sur d'autres exemples se posaient des questions et n'hésitaient pas avec l'élan de leur jeunesse à présenter des études non orthodoxes : Perret ne les estimait que davantage, sachant que l'avenir lui donnerait raison.

Au sortir de l'Ecole et, en fait, au lendemain de la guerre, beaucoup d'entre nous furent contraints de ne pas faire du béton armé le moyen quasi exclusif d'expression de leur architecture. Ils oublièrent dès lors très vite la recette et quelquefois la doctrine car ils ne l'avaient jamais assimilée.

Ce n'est qu'à la suite de longues réflexions et après être passé par un certain nombre d'épreuves qu'il devint possible à quelques autres de partir des idées du Patron pour tenter d'exprimer une architecture personnelle qui ne soit pas un plagiat.

L'effort était à faire, le résultat, fonction de nos capacités personnelles, demeurant incertain, mais le principe de la créativité continue y trouvait son compte.

On s'apercevait alors que les idées du Maître, qui furent si magistralement exprimées dans l'Eupalinos correspondaient aux principes éternels de l'architecture énoncés par Vitruve.

Cette tradition du Beau, du Vrai, de l'Utile pouvait s'appliquer à toute structure nouvelle sans conduire à des reproductions de formes anciennes.

Perret avait su tirer de l'usage du béton son expression personnelle, mais de nouvelles formes d'emploi du même matériau en permettaient d'autres expressions. Par ailleurs apparaissaient sans cesse d'autres matériaux et d'autres techniques auxquels il fallait appliquer les mêmes principes pour en tirer les formes significatives.

Il s'agit d'une doctrine essentiellement classiciste, demandant au créateur de s'imposer à lui-même des règles et une discipline. La progression dans cette voie est obligatoirement lente, elle ne se perçoit qu'avec le recul du temps. Ne pas s'étonner donc que des gens pressés aient choisi la solution baroque en jetant aux yeux des naïfs la poudre aux yeux qui leur fait croire au changement.

Les vrais élèves de Perret ne suivront jamais cette voie.

Que reprenez vous de l'héritage de Perret ? Son enseignement, ses principes doctrinaux ne se sont-ils pas dissouts pour votre génération dans tout un complexe d'influences ? Comment, par exemple, perceviez vous l'apport de Le Corbusier ?

Tant d'imbecillités ont été proférées à l'égard du Corbu qu'on répugne à parler de lui dans une ambiance où l'ignorance le dispute à la jalousie pour aboutir au triomphe de la bêtise humaine.

En réalité Corbu a été un Prophète et ne peut être envisagé que comme tel. Ce qui domine en lui c'est une extraordinaire intuition spatiale au service de dons artistiques exceptionnels.

L'imagination du Corbu lui permet d'énoncer et de préfigurer toute l'architecture du siècle qu'il inaugura. Le visionnaire va du Plan Voisin de Paris jusqu'à la colline inspirée de Ronchamp en passant par toutes les conceptions et toutes les expressions que les autres utiliseront plus ou moins bien après lui.

En fait il a ouvert les yeux de plusieurs générations mais il ne peut être compris que si l'on a reçu et assimilé l'ensemble de son message sans s'arrêter à des détails, qui isolément, ne signifient rien.

Il faut savoir lire Corbu, il faut aussi voir ce qu'il a construit mais en réalisant qu'à l'époque où il a oeuvré l'industrie du bâtiment n'était pas en mesure de répondre correctement aux problèmes qu'il lui posait.

D'ailleurs en lui-même il n'avait pas une âme de constructeur, le Poète dominait.

Par opposition Perret se posait en bâtisseur et en réaliste.

Leurs tempéraments les opposaient ; Perret innovait en homme de tradition et progressait par déduction, sa très grande culture lui donnait la certitude d'avancer sans crainte de se tromper, ses dons reposaient sur des bases sûres, Corbu agissait en sentimental, son extraordinaire perception des oeuvres du passé est révélatrice à cet égard ; s'il les analyse ce n'est pas méthodiquement et ses créations personnelles ne leur devront rien, sa synthèse sera totale et ne découlera que de son tempérament propre. L'inspiration écrasera l'imitation.

Il était fatal que ces deux hommes s'opposent à une certaine période de leurs existences.

Le Corbusier avait travaillé chez Perret, mais comme beaucoup d'élèves il avait oublié ce qu'il lui devait et par la suite il l'irrita en reprenant à son compte certaines idées comme celles du plan libre et des structures sur pilotis que Perret avait déjà énoncé avec peut être trop de discrétion.

Il fallut attendre les années 50 pour que, l'âge aidant et les amis s'interposant il soit possible de les réconcilier.

Dans les années 30 et pour les jeunes élèves de Perret la lecture des oeuvres du Corbu comme "La ville radieuse" ou "Vers une architecture" posait des problèmes. Il n'était pas possible de négliger ce message, il était difficile de l'interpréter.

Mais l'admiration pour l'oeuvre ne signifiait pas l'adhésion sans réserve car il y avait un mur qu'on ne pouvait passer, celui du talent. On pouvait à l'Atelier faire du "Perret", plus ou moins bon, on ne pouvait pas faire du Corbu faute de posséder le talent spécifique.

L'avenir devait d'ailleurs révéler l'échec du plus grand nombre de ceux qui ont cru imiter l'homme en singeant les formes qu'il avait créées.

A l'heure où ces deux géants reposent dans leurs tombeaux, mal compris, voire vilipendés par le troupeau d'ignares que constitue la grande masse et ses dirigeants, il est permis de regretter la sagesse des civilisations anciens qui pouvaient se permettre d'accorder plusieurs siècles aux créateurs des ordres ou aux maîtres d'oeuvre médiévaux pour poursuivre l'évolution des courants de leur pensée créatrice.

Faute d'accorder le même délai à nos générations faute de savoir séparer le bon grain de l'ivraie, la Société contemporaine se prive de l'incalculable apport culturel et artistique compris dans leurs deux messages, en vérité complémentaires, et se complait aujourd'hui dans la production de "papillons sans consistance"* qui sont les plus sûrs témoins de sa décadence.

* L'expression est de Henri Prost.

ENTRETIEN AVEC MONSIEUR JACQUES TOURNANT

Paris le 16 avril 1983

Vous avez été l'élève de Perret à l'Ecole Spéciale d'Architecture..

L'Ecole Spéciale d'Architecture a toujours eu une réputation plus technique que celle des Beaux-Arts. C'est d'ailleurs pour lutter contre l'influence des Beaux Arts que cette Ecole a été fondée en 1865 par E. Trelat et E. Viollet-le-Duc. A la mort de Trelat c'est son fils qui a pris la direction de l'Ecole, mais il était loin d'égaliser son père. C'était une sorte de fils à pa-pa...

C'est lorsque Prost est devenu directeur que Perret a été nommé chef d'atelier de l'Ecole Spéciale. Cette nomination correspondait naturellement à la ligne d'une école qui voulait jouer un rôle de précurseur dans l'enseignement de l'architecture. A côté de Perret il y avait aussi Le Coeur et Le Bourgeois, mais c'était Perret qui avait le plus de renom. J'ai choisi l'atelier Perret plus par intuition que par réelle connaissance de son architecture, car n'étant pas issu d'une famille d'architectes, je n'avais pas d'opinion a priori. Perret était un professeur remarquable. On dit que par la suite son enseignement a décliné. C'est possible. Moi je suis sorti de l'Ecole en 1932.

Quelle était la nature des discussions concernant l'architecture à l'Atelier Perret ?

Perret a eu une très forte influence sur ses élèves. Il a marqué toute une génération. A l'Atelier Perret presque tout le monde faisait du Perret. Celà ne veut pas dire qu'il refusait les projets qui n'étaient pas dans sa ligne. Lorsqu'un étudiant présentait un tel projet, il l'admettait et disait alors : - pourquoi pas!

Certains de ses élèves n'ont pas subi son influence, d'autres ont été marqués par sa doctrine sans adopter son style. C'est par exemple le cas de Pierre Vago. D'autres au contraire ont fait du Perret. Je crois qu'en ce qui concerne Perret, il y a d'une part la doctrine et d'autre part l'alphabet. On peut parfaitement appliquer la doctrine sans utiliser l'alphabet.

Lorsqu'on utilise l'alphabet, qui entre dans tous les détails, il devient difficile de faire autre chose que du Perret. On ne peut en sortir.

Après la guerre vous avez travaillé avec Perret sur le projet de l'Hôtel de Ville du Havre. Vous avez alors été confronté directement à la doctrine et au style de Perret...

En effet je suis l'auteur de la Tour de l'Hôtel de Ville du Havre (j'ai d'ailleurs conservé précieusement tout le dossier d'esquisses concernant cette tour). Perret a conçu intégralement le corps de bâtiment horizontal, c'est-à-dire toute la partie "réception", alors que la tour correspond aux bureaux, à la partie "travail"...

J'ai construit d'autres bâtiments au Havre, mais je me suis surtout occupé de l'urbanisme et du remembrement. C'est d'ailleurs en tant qu'architecte conseil pour le remembrement de la ville du Havre et des communes limitrophes que je suis entré en contact avec l'équipe de Perret. J'étais à l'époque le seul architecte en France à avoir des idées sur le remembrement. Cela était dû, en grande partie au hasard, car étant sans travail à la libération j'avais accepté la proposition d'un ami d'entrer dans un ministère pour travailler au remembrement. J'ai alors fait un stage et j'ai été nommé à Beauvais (où j'ai appris tout ce qu'il ne fallait pas faire), puis au Havre. Tel est le point de départ de ma participation à la reconstruction du Havre.

L'équipe d'architectes a commencé à s'organiser. Il fallait quelqu'un sur place pour coordonner les différentes actions et c'est moi qui ai joué ce rôle. Je suis parti m'installer au Havre (c'est la raison pour laquelle je suis en possession de toutes les archives de la reconstruction de la ville...).

Pour en revenir à l'Hôtel de Ville, il est important de souligner qu'il a fallu se battre pour faire admettre la Tour. Au début, tout le monde était d'accord sur la nécessité de cette tour comme signal à l'échelle de la ville, mais bientôt le maire a déclaré qu'il fallait y renoncer. Il faut dire qu'il y avait des tensions perpétuelles entre le maire et Perret. Les deux hommes se détestaient...

Convaincu de la catastrophe que représentait sur le plan architectural l'abandon de la tour, je me suis précipité chez Perret,

persuadé qu'il allait réagir : et bien non, Perret était prêt à abandonner la tour : "Nous ferons tout de même de l'architecture" m'a-t-il répondu.

A cette époque j'étais très combattif et j'ai compris que le seul moyen de sauver le projet était de travailler les différents partis politiques qui constituaient le conseil municipal. C'est ce que j'ai fait. Arrive le jour de la réunion de la commission élargie, j'avais très bien préparé mon affaire avec des montages, des photos et des maquettes. A la fin de mon exposé, le maire s'adresse à la commission : -"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... J'en suis très heureux ajouta le maire, car j'ai toujours voulu cette tour ! - J'étais stupéfait !

Le projet, semble-t-il, a posé d'innombrables problèmes architecturaux ?

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 par la suite qu'il écrasait ses dessinateurs : ceux-ci possédaient 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 paraissaient 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 les 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.

En ce qui concerne le bâtiment horizontal qui est intégralement de Perret, il faut ajouter que Perret pensait réutiliser les mêmes chapiteaux qu'au Musée des Travaux Publics. J'ai fini par le convaincre d'adopter des formes plus géométriques. Ce bâtiment reste néanmoins prisonnier d'une esthétique passée...

A ce propos je dois vous raconter une anecdote qui touche à votre sujet de recherche :

Je me souviens d'une grande discussion que j'ai eue un lundi matin à l'agence de Perret avec Imbert à propos de l'origine de la doctrine de Perret. Imbert soutenait que Perret était un classique, j'affirmais quant à moi que sa doctrine était plutôt gothique. Perret, qui avait assisté à notre discussion avec semble-t-il beaucoup d'intérêt n'a pas pris parti. Curieusement il n'a rien dit...

ENTRETIEN AVEC MONSIEUR PIERRE VAGO

Paris le 25 avril 1983

--

Vous avez suivi l'enseignement de Perret à l'Ecole Spéciale du boulevard Raspail ...

Oui, mais j'ai d'abord commencé mes études à l'Ecole des Beaux-Arts à l'Atelier Tournaire Azema. Je n'y suis resté que quelques mois ... J'étais venu de Rome quelque temps auparavant sans un sou, avec mon bac en poche et une petite valise. Je ne supportais pas l'atmosphère du fascisme qui se développait alors en Italie. Je suis venu à Paris pour faire mes études. Paris était pour moi la ville lumière par excellence. Voulant devenir architecte je me suis rendu à l'Ecole des Beaux-Arts. On m'a expliqué le système. Il fallait choisir un atelier. J'ai consulté la liste des patrons. Aucun nom ne m'était connu. Il n'y avait là que des Prix de Rome et des membres de l'Institut ... Tout cela était très loin de l'idée que je me faisais de l'architecture. Ne sachant que choisir je suis allé à la grande masse où le grand massier, un certain Lopez, m'a conseillé l'Atelier Tournaire Azema ... cela a été la plus grosse déception de ma vie ! Il était impossible de parler d'architecture; c'était les brimades, il fallait faire le nègre pour les anciens ... J'ai vite compris que je n'apprendrais rien. Ecoeuré je suis allé voir quelques architectes que j'admirais, Le Corbusier, Sauvage, Mallet Stevens, Perret ... C'est ainsi que j'ai rencontré Perret pour la première fois. Il m'a très bien accueilli. Je lui ai expliqué mon problème et il m'a répondu qu'il était lui-même devenu architecte malgré l'Ecole ... Et comme Sauvage et Mallet Stevens, il m'a orienté vers l'Ecole Spéciale. Je m'y suis donc inscrit et lorsqu'un an plus tard Perret est devenu professeur à l'ESA, je suis entré à son atelier.

Comment Perret enseignait-il l'architecture ?

Je dois d'abord préciser que j'ai eu la chance d'avoir des liens privilégiés avec Auguste Perret. Nos rapports dépassaient ceux ce maître à élève : je suis devenu son ami. A l'époque, 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.

Lorsqu'en 1932 j'ai fait le numéro spécial sur Perret, nos liens se sont resserrés. Un peu plus tard je lui ai demandé de devenir le Président des "Réunions Internationales des Architectes". Nous avons eu l'occasion de faire de nombreux voyages ensemble. Lorsqu'il a reçu la médaille d'or du R.I.B.A., sa première reconnaissance internationale, il m'a demandé de l'accompagner à Londres. Il y avait une sympathie réciproque et je crois que j'ai pu connaître ainsi l'homme, ses idées et aussi ses limites.

Son enseignement, pour répondre à votre question, n'était pas à proprement parler de la correction des projets. Lorsqu'il arrivait à l'Ecole Spéciale, tous les élèves de son atelier, mais également ceux des autres ateliers l'attendaient pour suivre son parcours d'une planche à l'autre. Mais les 9/10èmes de son propos ne portaient pas sur les projets. Il développait sa philosophie de l'architecture, sa doctrine à partir des travaux présentés. Malgré les apparences il était très ouvert, ses principes pouvaient être discutés : je me souviens d'un programme de maison sur une colline où j'avais sorti un projet absolument horizontal. Il a fait son numéro habituel devant mon panneau, affirmant que "l'horizontale c'est la mort", que "la verticale c'est la vie", que "la fenêtre c'est l'oeil" et que "la verticale c'est l'homme" etc ... Puis il a fait un grand geste avec sa canne en crevant mon dessin en me lançant : "N'est-ce pas?" Je lui ai répondu "non patron, je ne suis pas d'accord ..." Et bien malgré cela, au jury, il a défendu mon projet qui a obtenu la meilleure note. Il n'était pas fermé et acceptait parfaitement qu'il y ait des personnes qui ne le suivent pas en tout ... Il n'avait pas des oeillères. Au fond, il méprisait plutôt ceux qui le copiaient ... Ce qui lui importait avant tout c'est que l'on ait compris sa pensée, non que l'on fasse du Perret. Comme dans tout groupe, il y a les suiveurs, ceux qui n'ont pas assez de personnalité ou de courage pour suivre leur voie. Une grande partie des élèves faisaient du Perret, mais cela ne l'intéressait pas, il passait devant leur planche sans rien dire. Dans certains cas, lorsque le programme s'y prêtait il appréciait certainement la reprise de ses principes et de son vocabulaire, mais il n'aimait pas la copie.

Vous éditiez à l'Ecole Spéciale une petite revue intitulée "Construire d'abord"...

C'est exact. Pendant la dernière année de ma scolarité, l'association des élèves et anciens élèves (que, bien sûr, j'animais!) a fait "sortir" une petite revue, entièrement rédigée par les étudiants des 3 ateliers de l'Ecole. Cette revue, car elle avait

la prétention d'être plus qu'une sorte de "bulletin", contenait des articles de fond, et présentait les meilleurs projets scolaires. Le titre avait été proposé par Auguste Perret : Construire d'abord ! C'était tout un programme. Si j'ai bonne mémoire, il a dû paraître une douzaine de numéros. Je dois en avoir un ou deux, enfouis quelque part ... Je ne sais pas où. Pensez donc ! Un demi siècle ...

Comment était perçu l'atelier Perret à l'extérieur de l'Ecole

Je crois 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 Trelat" ... 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. Un étudiant de l'atelier Expert, m'a rapporté que lorsque son patron a appris l'élection de Perret à l'Institut, il a déclaré avec mépris à ses élèves : "Ca y est ! L'entrepreneur est entré sous la coupole !". Perret représentait encore un mode de pensée très différent de celui de l'Ecole des Beaux-Arts.

Malheureusement, avec l'âge on commence à être avide de titres et d'honneurs et Perret a fini par accepter les plumes et les plumeaux de l'Académie. Lorsque Bigot est mort on lui avait déjà proposé d'être candidat à l'Institut. Il ma demandé ce que j'en pensais. Je lui ai répondu que sa gloire n'avait pas besoin de cela. Il m'a dit "vous avez raison Vago !" et il a refusé... Quelques années plus tard il a accepté. Vous savez c'est très difficile de résister à un milieu qui vous accepte. L'Auguste

Perret marginal est devenu un Auguste Perret officiel : architecte en chef du Havre, membre de l'Institut ... Il avait sa cour. Il a pris ensuite un atelier à l'École des Beaux-Arts, y voyant sans doute une revanche par rapport à la difficile expérience de l'atelier du Palais de Bois ...

Quel bilan peut-on faire de la doctrine de Perret ? Le numéro spécial de 1932 n'ouvrait-il pas déjà un débat sur son oeuvre?

Perret trouvait ce numéro très complet et il en était très satisfait. Je crois que l'évolution de Perret et de l'architecture ont confirmé les analyses de 1932. Il y avait des contributions comme celle de Margherita Sarfatti, qui avait été l'inspiratrice de Mussolini en matière d'architecture et qui recevait dans son salon les artistes et les architectes modernes de Rome. Lorsqu'elle a été priée de quitter l'Italie, elle est venue s'installer à Paris et fréquentait la maison des Perret. C'était une femme remarquable ...

En ce qui concerne la doctrine de Perret il faut retenir que pour lui l'architecture dérivait de la technique. Mais à cela s'ajoutaient deux principes dont il voulait réaliser la synthèse :

- être de son temps, c'est-à-dire utiliser la technique du béton armé, ce qui signifiait dans son esprit une architecture d'ossature et de remplissage, car il ignorait délibérément les autres possibilités du béton armé : coques, voiles, etc ...

- être de son lieu, c'est-à-dire s'inscrire dans la lignée de l'architecture classique du XVIIIème qui correspondait le mieux à ses yeux à la tradition française. Il méprisait l'architecture de la Renaissance qui n'était qu'une architecture de façade et de décor. Il faut ajouter à cela sa pensée selon laquelle ce n'est pas la dimension qui fait la grandeur, mais le nombre: on peut placer une cathédrale dans les hangars d'Orly, mais ce qui fait la grandeur de la cathédrale, c'est la division par la structure : chaque baie, chaque élément se subdivise et ramène l'oeuvre à l'échelle humaine.

C'est l'opposé de Le Corbusier qui ne s'est jamais occupé de la structure et qui a écrit "Une cathédrale n'est jamais belle". Pour Le Corbusier seule comptait l'esthétique, c'est d'ailleurs sa définition de l'architecture : "le jeu correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière", : les sphères, les cylindres, les cubes ... Le Corbusier ne voyait que les formes, peu

lui importait la manière de les construire. Il s'en fichait éperdument. Lorsque j'étais rédacteur en chef de l'Architecture d'Aujourd'hui et que j'ai visité avec lui "le pavillon Suisse", je lui ai dit : "Tout de même votre cloison s'arrête à 20 centimètres de la façade et ne se prolonge que par une tôle aussi fine qu'une feuille de papier et cela pour obtenir un montant mince en façade. On entend tout d'une chambre à l'autre ! Et si quelqu'un est malade ?".

- "Il n'a qu'à aller à l'hôpital !",
 "En été on doit crever de chaud derrière vos baies vitrées",
 - "En été il n'y a qu'à partir en vacances ! ...".

Il avait réponse à tout, seule l'esthétique l'intéressait. Il se moquait tout autant de la vie, de la fonction que de la construction. Sur ce point la doctrine de Perret était plus sérieuse et il me semble, qu'avec le recul (il faut au moins une génération) on va redécouvrir Perret, du moins ce qu'il y a de vrai et de profond dans son enseignement, en distinguant la doctrine de ce qui est propre à l'homme du XIXème siècle, car Perret a été profondément marqué par la période de sa formation. C'était un homme du XIXème siècle ... Ses goûts esthétiques étaient restés à Bourdelle, à Dunoyer de Segonzac, à tout le groupe des artistes réunis autour du marchand de tableaux Vollard ...

Personnellement j'ai surtout retenu de l'enseignement de Perret une méthode de pensée. Je commence un projet par le problème fonctionnel et je pense immédiatement à la manière de le construire avant toute idée de façade. Mais en ce qui concerne l'esthétique, les proportions, je ne sentais pas comme Perret. Je n'avais pas cet atavisme bourguignon, le goût d'une certaine tradition ... Je n'ai jamais fait une ossature apparente et pourtant Perret appréciait mes projets, ce qui prouve bien que pour lui ce n'était pas la forme qui primait. Par contre s'il décelait une grosse erreur dans le choix d'une structure, d'un mode de construction, cela le choquait.

Une des limites de Perret est qu'il ne remettait jamais en cause le programme. On lui donnait un programme, il le réalisait. Au Raincy il a fait une nef et des bas-côtés avec l'autel au fond sans se demander si cela correspondait encore à quelque chose au XXème siècle.

Je peux dire que je n'ai jamais été un incondicional de Perret, même si son enseignement m'a profondément marqué. Je n'ai jamais perdu l'esprit critique vis à vis de ses idées et je n'étais pas prêt à accepter tout ce qu'il disait ou tout ce qu'il faisait.

Au point qu'au moment où une collaboration aurait pu s'établir, lors de la reconstruction du Havre, j'ai préféré préserver mon individualité. Vous savez que Perret avait été oublié par la Reconstruction et c'est le groupe de ses élèves qui a réussi à obtenir qu'on le nomme architecte en chef du Havre. Nous nous sommes réunis à la rue Raynouard. Perret a fait sortir les plans de son concours malheureux de la porte Maillot et nous a dit "voilà ce qu'on va faire", sur les visages des camarades on pouvait lire soit la consternation, soit des sourires hypocrites. J'ai demandé : "on va faire ça, en 1945 ?" et un des architectes qui se trouvait là m'a répondu avec un esprit de servilité qui m'a dégoûté "oui c'est très bien". Alors je suis parti et j'ai abandonné le groupe du Havre ...

C) L'ATELIER DE 1942

- Guy Lagneau
- Henri Tastemain

ENTRETIEN AVEC MONSIEUR GUY LAGNEAU

Meudon, septembre 1985

Vous êtes à l'origine du troisième atelier Perret ...

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", ils n'ont pas besoin que je vienne pour les aider...".

J'ai pensé ensuite à 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 nous a reçus à son agence de la rue Raynouard, assis sur une table à l'entrée près de son élégant escalier... C'est ainsi qu'a débuté le troisième atelier Perret... Je peux dire que l'expérience s'est bien déroulée. Perret était un grand constructeur et apportait à l'atelier la rigueur et la compétence d'un homme d'expérience. Il était déjà âgé, mais il était proche des jeunes.

Que cherchiez-vous auprès d'architectes tels que Perret ou Le Corbusier ?

La tendance de l'époque 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 du 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 forte personnalité... 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

celles de l'urbanisme ; ça a été d'ailleurs un des problèmes de la reconstruction du Havre : On ne trouvera jamais assez de gardes mobiles pour occuper cette ville !

Comment se déroulait l'enseignement de Perret ?

Il ne fallait pas attendre de Perret qu'il enseigne autre chose que ce qu'il était. Il parlait de construction, du respect du programme, de la configuration des espaces... Il nous enseignait la rigueur : "Vous faites cette portée ? Répond-elle au programme ? Est-elle constructible ? etc...". Il apportait des éléments positifs. Il ne nous demandait pas de faire du Perret. Cela ne veut pas dire qu'il se privait de critiquer les tendances qui allaient à l'encontre de la sienne, de faire des réflexions sur les théories de Le Corbusier. Il n'imposait pas son architecture personnelle. Il était assez ouvert à l'atelier, contrairement à l'attitude qu'il a adoptée au Havre où il a fait preuve de rigidité, exigeant un style unique, une trame unique, pour une reconstruction efficace qu'il avait pris l'engagement de finir en 7 ans.

L'architecture de Perret ne m'a jamais réellement séduit. Perret ne jurait que par le béton, alors qu'il existe tout de même d'autres possibilités. Ce sont plutôt ses pensées les plus fondamentales qui me semblaient valables. On trouve chez lui un idéal de "pureté" que certaines oeuvres expriment assez bien: L'escalier de la rue Raynouard, la structure interne de l'église Saint-Joseph. Vous connaissez cette église : l'extérieur est froid, plutôt décevant, mais l'intérieur est extraordinaire...

Vous avez été membre de l'Atelier de Reconstruction de la Ville du Havre ...

Je suis à l'origine de l'atelier du Havre. J'avais été très frappé par l'expérience polonaise de reconstruction de Varsovie et j'ai proposé à Perret de faire venir Skinieviski, directeur de cet atelier et ministre de l'urbanisme en Pologne. Skinieviski est venu faire un exposé tout à fait passionnant. Il a expliqué, comment l'atelier, constitué clandestinement en pleine guerre, avait pu par un travail en équipe, répondre aux besoins fondamentaux de reconstruction de la ville.

Perret a tout de suite compris l'intérêt de l'expérience de Varsovie. Nous avons décidé de choisir une ville et de concentrer tous nos efforts sur cette ville. J'ai proposé d'engager des jeunes

architectes, sortant de l'atelier Perret. L'idée était de se consacrer à une ville, parce que nous ne voulions pas que les architectes de la reconstruction se transforment en voyageurs de commerce, comme la plupart des confrères dispersés aux quatre coins de la France. Nous voulions vivre dans la ville sur laquelle nous devons travailler... Nous avons choisi le Havre. Perret a été nommé architecte en chef et la reconstruction a été lancée..

Un atelier de ce type supposait une certaine cohérence doctrinale. Au Havre, on retrouve des élèves des trois ateliers Perret et des architectes comme Lambert qui étaient venus à la doctrine par un cheminement personnel. C'est donc la personnalité de Perret qui assurait la cohérence de l'équipe.

Absolument. Mais la personnalité de Perret aurait dû insuffler la dynamique générale, les grands axes de la construction, la méthode de travail et de reconstruction, sans impliquer des choix architecturaux trop étriqués. Il fallait une certaine ouverture. Malheureusement, avec l'âge, Perret était devenu de plus en plus autoritaire. Comme il avait été nommé architecte en chef par le Ministère, et qu'il avait la délégation de pouvoir de la mairie, il a pu imposer ce qu'il voulait. Il avait trop de pouvoir. Nous les jeunes nous n'avions qu'une seule issue... partir ! Les anciens avaient fait autour de lui un cercle de protection... Ca ne pouvait aboutir qu'à la sclérose. Perret avait beaucoup de mal à donner des responsabilités. Vous savez, des hommes comme Perret, Le Corbusier... étaient avant tout des individualités remarquables, mais qui ne pouvaient pas travailler en équipe. Je m'entendais avec Perret, sur le plan personnel, mais j'étais en lutte perpétuelle avec lui parce que je prenais des responsabilités. Il ne pouvait pas l'accepter. D'ailleurs, les deux bâtiments que j'ai fait au Havre, le musée et l'école Paul Bert n'ont jamais reçu l'accord de Perret et le musée a été construit sans permis.

De quelle nature étaient les conflits ?

Il y a eu deux conflits de nature différente qui se sont superposés : un conflit doctrinal et un conflit d'intérêt.

Un conflit de doctrine, car deux conceptions de l'urbanisme s'affrontaient : l'urbanisme de Perret était fait de grands tracés. Il avait défini une trame qui permettait une mise en place des rues, des bâtiments, d'une façon purement formelle, architecturale, sans réelle consistance urbanistique. C'était la ville "monument" ! Les anciens, comme Le Donné et les autres architectes du premier atelier, étaient en adoration devant le maître.

Ils étaient dans la ligne... Nous les jeunes, qui avions parfois plus de constructions à notre actif que les anciens, nous voulions un urbanisme plus scientifique et plus humain. Les bâtiments devaient s'intégrer dans un ensemble déterminé par d'autres facteurs que la seule composition architecturale. Cette lutte urbanistique, nous l'avons perdue puisque Perret a pu imposer ses conceptions. Il y a eu aussi une lutte architecturale, que nous avons perdue également. Nous voulions quelque chose de plus ouvert, de plus vivant, qui échappe aux servitudes strictes de l'architecture de Perret.

L'autre aspect du conflit était plus matériel, car les anciens, qui s'estimaient les premiers à avoir soutenu Perret, considéraient qu'ils devaient obtenir la plus grande partie des travaux de reconstruction... J'ai quitté l'équipe du Havre au bout d'un an et demi.

Vous êtes parti ensuite pour l'Afrique...

Oui, j'ai monté un groupement d'architectes, d'ingénieurs et d'urbanistes et nous avons fait en Afrique des opérations totales, du plan directeur jusqu'aux meubles... Au Cameroun, en Côte d'Ivoire, en Mauritanie, en Guinée... Je suis resté 20 ans en Afrique. Pour moi l'architecture ne doit pas se limiter au bâtiment. Elle doit rechercher des ensembles dans lesquels les constructions s'intègrent avec de nombreuses autres valeurs.

Que retenir-vous, aujourd'hui, de l'enseignement de Perret ?

Je retiens de Perret la qualité de l'attitude architecturale. Il avait une haute conception de la responsabilité de l'architecte face à l'ouvrage, une volonté de constructeur de répondre au programme en tenant les coûts, les délais et la qualité.

Je me souviens de cette phrase qu'il avait lancée au maire du Havre alors que nous sortions du conseil municipal : "L'architecte doit toujours être en tête du cortège. Dans les triomphes romains, l'architecte était en tête".

C'est une volonté, un état d'esprit que devraient avoir les architectes plus que jamais. Mais ceci suppose une grande capacité personnelle et un sens des responsabilités. Tout ceci ne s'enseigne plus ou pas assez...

ENTRETIEN AVEC MONSIEUR HENRI TASTEMAIN

Paris, le 29 octobre 1985

C'est en 1942 qu'a été formé le troisième atelier Perret. Quelles sont les circonstances de cette formation ?

Nous étions de l'Atelier Bigot. A la mort de Paul Bigot nous sommes restés près d'un an sans patron. C'était en effet 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.

Dans le système des Beaux-Arts, n'importe quel architecte pouvait ouvrir un atelier libre. C'était un système très libéral qui permettait certaines expériences, comme celle du Palais de Bois ou de l'Atelier Lurçat. Ces expériences étaient, en fait, limitées par l'opposition des jurys, qui pouvaient écarter les projets soumis par ces ateliers marginaux. Je devrais dire de la majorité du jury car les chefs d'ateliers libres pouvaient en faire partie. En 1942, Perret, membre de L'Institut en était d'office.

Les étudiants faisaient des "fours", comme nous disions à l'époque. J'ai moi même fait des "fours" pendant deux ans, mais plus tard. Les projets que nous présentions n'avaient plus rien de révolutionnaire. Cependant, dans l'ambiance de l'Ecole d'alors ils passaient peut être pour tels, du moins étaient-ils différents.

Nous nous considérons un peu comme le troisième atelier expérimental, après celui du Palais de Bois, qui était pour nous le plus fécond - Perret était jeune alors - et celui de Lurçat qui a malheureusement très vite périclité, pour les raisons dites plus haut (les projets ne passaient jamais). Dans notre hostilité à l'Ecole des Beaux-Arts nous ne prenions pas en compte des expériences comme celles de l'Atelier Perret à l'Ecole Spéciale, car elles étaient menées en quelque sorte hors du système des Beaux-Arts. Nous ignorions ce qui s'était fait à l'E.S.A., mais nous connaissions certains anciens élèves de l'E.S.A. comme André Hermant que Perret nous avait fait connaître.

Quelle était l'image de Perret chez les étudiants en 1942 ? Que connaissiez-vous de son oeuvre ?

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. Bon nombre d'entre nous ont été très vite séduits par Perret. Nous étions certainement plus malléables que nos aînés et Perret avait, malgré son âge, un poids incontestable. Il affirmait sa théorie avec une telle certitude qu'il ne pouvait que convaincre... Je ne suis pas sûr, aujourd'hui, que la certitude soit une attitude intellectuelle très valable ; le doute est certainement plus conforme à une attitude scientifique. Mais peut-être qu'en matière d'art il faut donner aux étudiants un certain nombre de points de repère. La doctrine de Perret en était un...

Il y a eu dans l'atelier deux attitudes :

- 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 on 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. Le Corbusier a eu une influence considérable sur ma génération, par son oeuvre surtout et par ses écrits. Malgré les petites "pointes" bien connues de Perret à son égard, nous restions attentifs à ce que publiait Le Corbusier. Certains d'entre nous comme G. Jaubert ont travaillé chez Perret, d'autres chez Le Corbusier (à partir de 1945).

Comment Perret exprimait-il sa doctrine dans les années 1940?

Vous savez la doctrine de Perret est assez concise, elle tient en quelques pages. On trouve dans les textes d'Auguste Perret des phrases entières de Viollet-le-Duc qui a eu sur lui une influence décisive. Viollet-le-Duc n'était peut être pas un architecte sensible mais il était à coup sûr un merveilleux théoricien.

Il a eu un impact extraordinaire sur les pionniers de l'architecture moderne... Perret se référait à travers lui au gothique et aussi à l'architecture de la Grèce Antique. Perret préférait - je cite - "la délectation" que procurait la Grèce Antique au "chatouillement" du Baroque.

A l'atelier, Perret parlait peu. Il était déjà très âgé. Ça 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... Il restait très critique par rapport à la tradition des rendus des Beaux-Arts. Je parle des esquisses en plan. Il ne les comprenait pas, ou plutôt il ne voulait pas les comprendre... "Qu'est-ce que c'est que ça !, jetait-il, - ce n'est pas de l'architecture... c'est de la tapisserie". Il était contre l'esprit du Grand Prix de Rome. Certains étudiants lui demandaient de suivre leur travail pour la préparation du Grand Prix. Il a accepté et je crois même qu'il a fini par se prendre un peu au jeu.

Pour répondre à votre question je dirai que Perret ne s'exprimait pas beaucoup à l'Atelier. Il revenait bien sûr à ses axiomes, mais les développait peu. Vous avez peut être lu l'interview où Kevin Roche parle de Mies Van der Rohe. Mies ne disait pas un mot, il se contentait de fumer ses cigares devant les étudiants. Perret n'allait pas jusque là, mais il n'était tout de même pas très loquace... Il nous disait "vous lirez ça, j'ai écrit ça partout", mais il se lançait rarement dans de grandes discussions.

Il était assez bonhomme avec les étudiants, c'est avec ses confrères, avec certains, qu'il se montrait hautain. Sur les chantiers il discutait gentiment avec les ouvriers, avec les entrepreneurs il parlait en entrepreneur, mais avec les autres architectes il était parfois dur. Je me souviens d'un jour à l'atelier où Chappey, à la demande de l'un de nous, corrigeait un projet. Voyant arriver le maître, Chappey se tait. Puis, après quelque instants, Perret ne disant rien, Chappey propose une idée - "on pourrait faire ceci... qu'en pensez-vous maître ?". Perret répondit simplement "non". La discussion s'est arrêtée là !

L'architecture de Perret semble avoir beaucoup moins influencé votre génération que les générations précédentes

Nous avons certainement été très marqués par Perret, je dirais même définitivement, mais plus par sa doctrine que par son

architecture. Et encore, nous n'acceptons pas tout de sa doctrine. Nous contestons par exemple sa fenêtre en hauteur... Vous connaissez tout cela : Lorsque Perret apercevait Le Corbusier à 20 mètres, il lui disait :

"Monsieur, la fenêtre doit être verticale, c'est le cadre de l'homme..."

Et Le Corbusier répondait "Monsieur la fenêtre doit être horizontale, c'est le cadre du paysage..."

Cette polémique ancienne nous paraissait dépassée. Au fond, Perret avait peut être raison, cela faisait des siècles que l'on réalisait des fenêtres verticales qui remplissaient parfaitement leurs fonctions...

Nous avons été influencés par les grands principes de Perret, mais nous n'aimions pas toujours son architecture récente. Nous avons connu le Perret de la période de gestation, des oeuvres tardives : le Musée des Travaux Publics, la Ville du Havre, la Tour d'Amiens... Des oeuvres plutôt académiques... Je n'ai jamais compris la Tour d'Amiens car Perret était contre les tours. Il nous racontait que sa femme lui disait, rue Raynouard, "je m'ennuie dans ton clocher". Selon Perret la vue du haut d'une tour était morte, faute de premiers plans. Dans les années 1920 il avait publié son projet de ville tour, c'était un projet plein de jeunesse dont Le Corbusier s'était rappelé quelques années plus tard. Dans les années 1940, il n'y croyait plus...

Quelles sont les oeuvres de Perret qui vous semblent, personnellement, les plus importantes ?

D'une manière générale ce sont ses premières oeuvres et en particulier l'intérieur du Raincy. Je dis l'intérieur car je n'ai jamais aimé la façade. Je suis de cette génération qui porte un jugement absolu sur les oeuvres, sans les resituer dans le temps. L'histoire, bien sûr, nous permet de comprendre et d'une certaine manière d'admettre - Moi, je n'ai jamais bien compris cette façade. J'ai toujours été rebuté par le classicisme de Perret. Je ne sais si j'ai été influencé par le jugement de Le Corbusier (dans le numéro spécial Perret de l'Architecture d'Aujourd'hui de 1932). "C'est par la façade du Raincy que Perret entrera à l'Institut, mais c'est la coupe qui retardera l'évènement..." Je ne pouvais qu'être d'accord avec ce jugement. Quand on y réfléchit Le Corbusier était assez fin psychologue. La salle Cortot à l'Ecole Normale de Musique me paraît aussi une oeuvre de premier plan. Là encore la façade est décevante mais l'intérieur est merveilleux.

Des oeuvres comme le Musée des Travaux Publics, malgré leur grande force, nous paraissaient un retour à la Renaissance. Lorsque nous étions à l'atelier, Perret nous avait fait visiter le chantier, c'est la seule fois d'ailleurs qu'il nous ait promenés sur un chantier. C'était son élément. Il se considérait comme un homme du tas. "Je suis né le cul dans le mortier". Il était fier d'être le fils d'un entrepreneur et d'être resté entrepreneur.

Dans sa conception du logement Perret était plutôt conservateur. Paul Nelson disait de lui qu'il était le dernier architecte "bourgeois". Il disait ceci à l'époque où il était lui même sympathisant du parti communiste. Mais il voulait sans doute dire que Perret était le premier des architectes modernes, mais qu'il avait conservé une vision classique de l'architecture. Il avait certainement raison, car Perret était resté, sur certains points, un homme du XIXème siècle. Il avait certes une conception bourgeoise de la manière de vivre dans une maison. Mais, si certaines de ses idées n'étaient pas celles de notre siècle, d'autres au contraire, étaient tout à fait novatrices : sa façon de penser la structure, son rejet de bien des règles classiques de la "composition", son appel à des artistes novateurs en leur temps (Bourdelle, Maurice Denis, etc...), son ouverture sur le monde actuel. IL faut replacer ce grand bonhomme à son époque et ne pas lui demander de partager nos convictions des années 50.

IV - BIOGRAPHIES

Pierre FORESTIER

- 1902 Né le 21 novembre à Roquefort (Aveyron).
Etudes secondaires à Orléans.
- 1922 Entre à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts à l'Atelier Gromort.
- 1924 Entre à l'Atelier Perret et travaille comme dessinateur à l'Agence Perret.
Suit parallèlement des études à l'Institut d'Urbanisme de Paris.
- 1927 Part en Algérie à la demande d'Auguste Perret pour travailler à l'étude du projet de Guillauchain pour le siège du Gouvernement général à Alger.
- 1928- Réalise pour Guillauchain la Maison de l'Agriculture à Alger
1929 et un groupe scolaire au champ de manoeuvres.
- 1930 Remporte le concours organisé par la Fédération Nationale des Blessés du Poumon (Anciens Combattants) pour la réalisation de la cité de Clairvivre (Dordogne).
- 1931- Construction de Clairvivre (collaboration avec André Szives-
1933 sy).
180 pavillons à deux appartements.
Deux immeubles d'habitation.
Un hôtel pour 200 célibataires (avec restaurant, café, salon, cinéma, etc...)
Un bâtiment administratif.
Un hôpital de 40 lits.
Des magasins, des écoles de plein air.
Une zone industrielle avec abattoir, garage, imprimerie, teinturerie.
- 1937 Villa Blondeau (en bordure du bois de Boulogne) - Alger.
Dans les années suivantes Pierre Forestier continuera de construire en Algérie (diverses études pour les barrages du service de la colonisation et de l'hydraulique, différentes études pour la BNCIA, centre de recherche, immeuble de rapport).
- 1937 Nommé architecte conseil de la ville d'Orléans, il exerce ces fonctions jusqu'en 1939 et réalise à ce titre la construction d'une grande école maternelle, le remaniement du musée municipal de peinture, etc...

A partir de

1938 Architecte régional des P.T.T. (à Orléans) pour les départements du Loir et Cher, du Cher, de l'Indre et de la Nièvre
Construction du nouvel hôtel des postes à Orléans, du garage régional des Aubrais, ...
Central Téléphonique et Direction des Postes de Nevers.
Hôtels des Postes de Montargis, Saint-Amand, Pithiviers.
Bureaux de tri de Chartres, Bourges, Blois et Orléans.

1954 Immeuble administratif avenue Kleber à Paris.

A partir de

1955 A cette date, P. Forestier devient architecte de l'Institut National de la Santé et de la Recherche Médicale.
Construction de nombreux laboratoires dans toute la France (Marseille, Bordeaux, Rennes, Nancy, Paris).

Depuis Hôpital militaire de Laveran à Marseille (en collaboration
1957 avec (Allée, Pery et Sive).

Dans les années suivantes, il construit les hôpitaux de chroniques de Montmorency, le Raincy, Meaux et Montfermeil (en collaboration avec MM. Allée et Pery).

Pierre Forestier est membre du Comité Directeur du Cercle d'Etudes Architecturales et Administrateur de la Société Française d'Hygiène de Médecine Sociale et de Génie Sanitaire.

Ernö GOLDFINGER

- 1902 Né le 11 septembre à Budapest.
Etudes primaires et secondaires à Budapest.
- 1919 Quitte la Hongrie pour l'Autriche, puis la Suisse.
- 1920 S'installe à Paris.
- 1921 Entre à l'atelier Jaussely pour préparer l'admission aux Beaux-Arts.
- 1925 Réjoint l'Atelier du Palais de Bois.
- 1925-1934 Ernö Goldfinger dessine de nombreux meubles (fauteuil et chaises métalliques, fauteuil Safari, etc...) et aménage des appartements (M. Coutrot, Suzanne Bluar, Helena Rubinstein, M. Hollender, etc...).
- 1926 Décor pour le film "Le Petit Parigot" de Marcel l'Herbier en collaboration avec Robert Delaunay.
- 1927 Voyage en Egypte, Turquie, Palestine et Grèce. Suit les cours de l'Institut d'Urbanisme à la Sorbonne pendant 2 ans.
Première visite à Londres. Visite le Weissenhof à Stuttgart avec P. Chareau.
Concours du Palais de Justice du San Salvador avec Forestier et Szivessy.
- 1928 Concours pour l'Ecole aéronautique - Paris.
Aménagement de la galerie "le portique".
Projet pour une maison tropicale sur pilotis.
- 1929 Projet pour le magasin d'exposition Bugatti à Paris (Champs-Elysées).
Une école maternelle - projet avec Szivessy et Forestier.
Projet d'habitation pour Philippeville (Algérie).
- 1930 Projet pour un hôtel de Philippeville (Algérie) .
- 1931 Un club d'aviation. Projet de diplôme.
- 1932 Concours pour le plan d'urbanisme de la ville d'Angers avec Georges Meyer.
Magasin d'exposition des porcelaines Havilland Frères - Paris (projet).
Projet de maisons jumelées avec terrasse à Paris.
Goldfinger voyage en Espagne. Conférence à Madrid sur "l'architecture et l'activité humaine".

- 1933 Projet pour un hôtel en Autriche.
 Concours pour le plan d'urbanisme d'Anvers.
 Goldfinger participe aux manifestations des CIAM, notamment
 à la fameuse croisière en direction d'Athènes sur le Patris
 II (Secrétaire de la délégation française).
 Immeuble d'habitation pour 700 personnes avec école en ter-
 rasse (projet exposé à Athènes dans la cadre du congrès
 des CIAM).
- 1934 Maison à Paris.
 Projet d'immeuble, rue Constantine à Paris.
 Goldfinger quitte Paris pour s'installer à Londres.
 Etude pour le centre de Londres.
 Projet d'immeuble d'habitation à Merryhill Bushey, Hertford-
 shire.
- 1934- Goldfinger aménage des appartements, des boutiques (Abbatt,
1945 Weiss, etc...) et des expositions.
- 1935 Projet d'hôtel et d'habitation à Seaford - Sussex.
- 1936 Projet d'immeuble de bureaux. John Street - Holborn - Lon-
 dres.
- 1937 Maison Waterfield - Broxted-Essex.
- 1938 Construction de trois maisons Willow road - Londres.
- 1939 Projet d'immeuble de bureau. Soho Square - Londres.
- 1943 Projet pour un planetarium - Regent's Park - Londres.
- 1945 Projet de maisons préfabriquées.
- 1946 Immeuble du "Daily Worker" Farrington Road - Londres.
- 1950 Deux écoles primaires à Londres - Brandlehow road et West-
 ville road.
 Une maison à Bruxelles.
- 1952 Plusieurs projets d'habitation à Londres.
- 1954 Immeuble d'habitations - Regent's Park road - Londres.
- 1955 Gratte-ciel de bureaux, Moagate Londres. Projets.
 Trois autres projets de bureaux pour Londres.
- 1956 Immeuble de bureaux - Abermarle Street - Londres.
- 1957 Bureaux à Picadilly.
- 1958 Habitations, Abbots Largley - Hertfordshire.
- 1959 Aménagement des bureaux de l'Office du Tourisme Français
 à Londres avec Charlotte Perriand.

- Constructions des bureaux du Ministère de la Santé. Elephant and Castle - Londres.
Participe au concours pour le collège Churchill pour Londres.
Bureaux et hall d'exposition de la maison "Hille" - Watford Hertfordshire.
- 1960 Concours pour l'aménagement du centre de Chester.
Construction du gratte-ciel d'Elephant and Castle.
Projet d'un immeuble, avec Road à Londres.
Centre commercial d'Elephant and Castle.
- 1961 Maison Player - Coombe Hill - Surrey.
- 1962 Usine "Hille" - Watford - Hertfordshire.
Projet d'immeuble de bureaux - Bloomsbury square - Londres.
Habitations - Rowlett Street poplar - Londres - 1er projet.
- 1963 Office du Tourisme français et SNCF Picadilly.
Westminster Bank Elephant and Castle.
Ecole, Dunloe Street, Haggerston - Londres.
Cinéma Odéon - Elephant and Castle.
Projet de salle de bain préfabriquée.
- 1964 Maison Motz, bedfordstreet, Oxford.
Centre culturel - Swansea, Glemorgan, Wales.
- 1965 Construction de la première tranche des immeubles de Rowlett Street - Poplar - Londres.
- 1966 Maison Perry à Windlesham - Surrey.
- 1967 Martin's Bank, Wimpole Street, Londres.
Office du Tourisme et SNCF. Champs-Élysées - Paris.
Ensemble d'habitation, Edenham Street, North Kensington Londres.
Maison de bois à Windlesham, Surrey.
Rowlett Street, tranche II.
- 1969 Foyer de personnes âgées à Edenham Strett, Londres.
- 1972 Usine "Hille" - 3ème phase - Watford - Hertfordshire.
- 1973 Edenham Street, tranche II.

Nombreux articles dans la presse anglaise et française.

Denis HONEGGER

Né à Andrinople le 13 octobre 1907

- 1924 Elève de Perret à l'Atelier du Palais de Bois.
- 1927 Avec O. Nitzchké, architecte conseil de l'Aubette pour Van Doesburg et Arp à Strasbourg.
- 1931 Concours du théâtre Kharkov avec Nitzchké
- 1942 Université de Fribourg (Suisse).
- 1943- Professeur à la Haute Ecole d'Architecture de Genève et
1946 Directeur d'Etudes à la Haute Ecole d'Architecture Cantonale Technicum de Fribourg (Suisse).
- 1946 Eglise du Christ Roi à Fribourg (Suisse).
- 1948 Eglise de Saint Martin en Valais.
- 1950 Institut de Physique de Genève.
- 1952 Hôpital et asile de vieillards de Sainte-Marie aux Mines.
- 1954 Hôpital Saint-Juven (Haute Vienne)
Cité du Bois du Quesnoy (Hautmont).
- 1956 Quartier de l'église à Pantin (1000 logements), église, magasins...
- 1958 Eglise et logements rue de Meaux à Paris (500 logements).
- 1960 Centre technique de l'horlogerie de Besançon.
- 1962 Laboratoires des Forges de la Providence à Haumont.
- 1964 Immeuble de bureaux, boulevard Brune - Paris.
- 1966 600 logements et magasins à Malakoff.
- 1970 1500 logements, centre commercial, centre culturel ainsi que divers équipements à Villiers-sur-Marne.
- 1972 Rénovation du secteur nord de Malakoff, 1800 logements.

Autres oeuvres :

Paris et région parisienne :

Immeuble de bureaux (rue de Moscou), villa Liozon à Saint-Cloud, atelier à Ivry, concours pour un hôpital suisse à Paris, dispensaire (rue A. Carrel), immeuble H.L.M. (avenue Daumesnil), église de Bondy, immeuble (5, rue de la Baume), immeuble S.T.E.M. (92, avenue de Wagram), maisons d'habitation (Saint Maur les Fossés), etc...

Fribourg :

Banque d'Etat, villa Blancpain, cité du parc du chateau de Pérolles, Office du Livre, Hôpital des Bourgeois.

Genève :

Concours pour une clinique d'enfants.

Lausanne :

Clinique Montchoisi.

Antibes :

Villa Blanc.

Saint-Quentin (Aisne) :

Usine et immeuble locatif pour la cotonnière de St-Quentin, filature, habitations Celida, bâtiment des organismes patronaux, villa Boyer, plusieurs immeubles H.L.M....

Moy de l'Aisne :

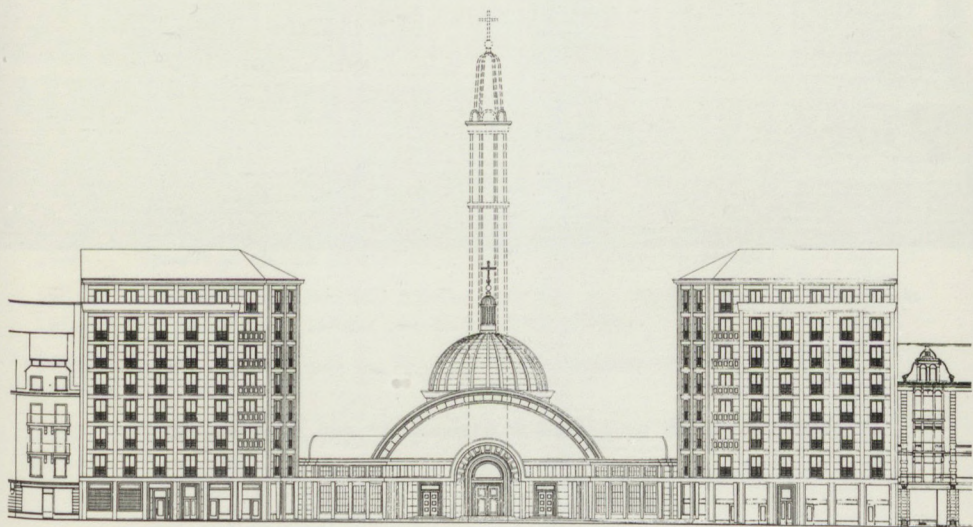
Usine.

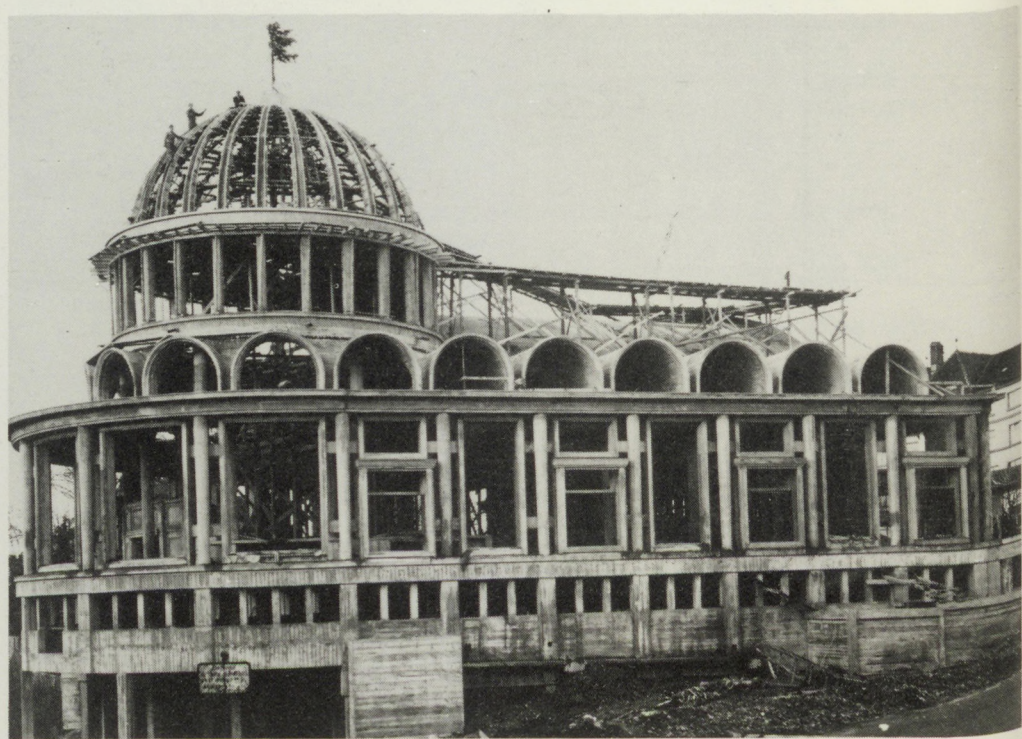
Guise, Fresnoy le Grand, Maubeuge :

Plusieurs immeubles H.L.M.

Haumont :

Foyer pour travailleurs immigrés, H.L.M., centre d'apprentissage, concours pour l'hôtel de ville.





Pierre-Edouard LAMBERT

né à Versailles

Etude à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Paris, à l'Atelier Lambert.

- 1936 Villa à Cagnes-sur-Mer, "Les Passerilles".
Hôtel particulier à Auteuil (projet).
Aménagement de la Place du Marché Saint-Honoré à Paris (projet).
- 1937 Maison à Montlhéry
Agrandissement d'un pavillon à Savigny-sur-orge
Transformation d'un immeuble rue St Séverin à Paris
Projet d'habillage du Trocadéro pour l'exposition de 1937.
- 1938 Aménagement d'un bureau à Montlhéry
Hôtel à Saint-Malo (projet)
Clinique rue Pelleport à Paris (projet)
Aménagement du Tennis Club de Paris, porte de Saint-Cloud (projet)
Villa à Saint-Sevrans.
- 1939 Aménagement d'un appartement à Boulogne-sur-Seine
Villa à Chaton (projet)
Hôtel de ville de Montlhéry (projet)
Immeuble rue Jules Simon à Paris (projet)
Transformation des laboratoires S.I.C.A.
- 1945-1964 Stade de la liberté à Cambrai
- 1946 Membre de l'Atelier de la Reconstruction de la ville du Havre.
Plan d'ensemble de la reconstruction (esquisse).
- 1947 Projet pour le complexe sportif universitaire "Gaston Berger" à Lille.
Publie dans "Art Présent" un article sur le rayonnement de la doctrine de Perret.
- 1950 Immeuble de la place de l'hôtel de ville du Havre.
- 1951-1952 Aménagement de la place Jenner au Havre et construction de plusieurs immeubles sur cette place.
- 1951-1955 Front de mer sud au Havre - 1400 logements.
- 1955 Concours pour des "logements économiques de 1ère nécessité".

- 1956- Construction de logements économiques à Versailles, à Bobigny
1960 (125 logements) et à Gennevilliers (105 logements).
- 1957- Installation de plein air et études diverses pour le complexe
1969 sportif universitaire de Lille - Piscine (1964). Salle de sport et gymnase (1968).
- 1957 Participe à la 11^{ème} triennale de Milan.
- 1958 Exposition de Bruxelles.
- 1960 214 H.L.M. au grand ensemble de Massy Antony.
- 1960- Palais des Congrès de Versailles.
1970
- 1960 Plans d'aménagement des terrains St-Jacques - Le Viguier et des bords de l'Aude à Carcassonne.
- 1962 Exposition à Moscou
Projets pour 104 logements à Bievres et 32 logements à la Ferté Allais (non réalisé).
- 1962- Stade du Souvenir à Calais.
1965
- 1963 Etudes pour un chateau d'eau dans le lot.
- 1964 420 logements à Etampes
30 logements à Livrey Gargan.
- 1967 260 logements "La Vallée Collin" à Etampes.
- 1967- Reconstruction du marché Notre-Dame à Versailles (en collaboration avec H. Colboc).
1970
- 1968 96 logements à Gennevilliers.
Projet pour 76 appartements rue de l'Amiral Mouchez (Paris).
- 1970- Foyer de personnes âgées à Versailles.
1972
- 1976 Concours pour un stade de 100 000 places au bois de Vincennes (collaboration avec Melle S. D'Herbez de la Tour).

André LE DONNE

- 1899 Né à Guérande (Loire Atlantique) le 7 juin.
- 1922 Commence ses études à l'Atelier Pontrémoli à l'Ecole Nationale des Beaux Arts de Paris.
- 1923 Fonde l'Atelier Perret.
- 1927 Concours des Cités Jardins des bords de Loire (1927) (3ème prix).
- 1928 Lauréat du concours des Forges de Strasbourg (avec O. Nitzsché et A. Brelet).
- 1929 Réalisation de 500 maisons métalliques pour les chemins de fer de l'Etat (2ème prix).
Concours de la chambre de commerce de Nancy (2ème prix).
- 1930 20 maisons pour le génie militaire de Vincennes.
- 1931 Exposition coloniale internationale de Paris : réalisation d'un prototype.
Voyage en U.R.S.S., en Turquie et en Grèce.
- 1939 Mobilisé - Prisonnier de guerre à Buchenwald.
- 1945 Publie "L'Architecte dans la Cité" (essai) (Ed. du Seuil, collection "Pierres Vives").
- 1946 Architecte en Chef du Ministère de la Reconstruction.
Membre de l'Atelier de Reconstruction de la ville du Havre
Plan d'ensemble du Havre.
Construction de groupes d'immeubles, place de l'Hôtel de Ville.
- 1947 Publie une monographie sur l'église du Raincy (collection "Nefs et clochers").
- 1948 Transformation et rénovation de l'église du Rosaire (Le Havre).
- 1949-1951 Voyages avec Auguste Perret (Tchécoslovaquie, Danemark, Hollande, Allemagne).
- 1951 Construction du groupe scolaire "Jean Maridor" (grand bâtiment scolaire, 34 classes et un bâtiment d'habitation pour professeur) (Le Havre).
- 1953 Construction du groupe d'immeubles formant le fond de la Place Gambetta (200 appartements).
Aménagement de la Place Gambetta (Le Havre).

- 1954 Eglise de Marienau-les-Forbach (Moselle).
- 1956 Eglise Sainte-Claire (Porte de Pantin, Paris 19e).
- 1956 Eglise du Sacré Coeur à Mulhouse (Haut-Rhin).
- 1957-1969 Constructions pour l'Office Public d'H.L.M. de la Ville de Paris (en association avec Brelet, Bataille, Bugaski).
Groupe scolaire Croulebarbe (13e) environ 300 logements.
Groupe Amiral Mouchez, Paris 3ème.
- 1958 Basilique souterraine St Pie X à Lourdes (en association avec P. Vago et P. Pinsard).
(Grand Prix du Cercle d'Etudes Architecturales).
Projet pour une église prototype.
- 1962 Plan de rénovation urbaine du quartier Notre Dame à Redon (35).
Plan de rénovation urbaine du centre ville et plan d'urbanisme directeur de Millau (Aveyron).
- 1963 Réalisation du grand ensemble d'habitation de Trépalou-Sailhenc à Decazeville (Aveyron) : 80 logements-foyers pour personnes âgées - groupes d'immeubles H.L.M.).
Etudes de quartier d'habitation avec petits immeubles collectifs et maisons individuelles groupées.
- 1963 Eglise Saint-Paul à Massy (Essonne).
- 1964 Eglise Saint-Vincent-de-Paul à Strasbourg-Meinau (Bas-Rhin)
- 1965 Eglise Notre-Dame de Nazareth à Vitry-Sur-Seine
Plan d'urbanisme directeur de Pareloup (Aveyron)
- 1966 Médaille d'or décernée par la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie.
- 1971 Centre Culturel St Germain à Vitry-sur-Seine.
Eglise abbatiale de Saint-Wandrille (en association avec Marion Tournon-Branly) (réimplantation et aménagement de la Grange dmière de Canteloup XIVème siècle).
- 1973 Transformation et aménagement de l'église de Bourgneuf-en-Retz (44).
- 1975 Rénovation de l'église Saint-Honoré d'Eylau, Paris 16ème.
- 1976 "Eglise-tente" pour notre temps - projet -
Recherche sur l'utilisation des structures tendues, structures textiles.

André Le Donné a publié divers articles dans "Art Présent", "Art Chrétien", "Technique et Architecture", "L'Architecture d'Aujourd'hui" et dans d'autres revues d'architecture.

Il a exposé aux Salons "Art Sacré" et "Art et Matière".

Michel LUYCKX

Né le 15 mars 1903.

- 1920 Commence ses études d'architecture à Tournai (Ecole Saint-Luc), puis entre à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, à l'Atelier Laloux Lemaesquier.
- 1923 Fondateur de l'Atelier Perret.
- 1925- Immeuble Fondation Lebaudy, 75 rue de Serres - Paris. En
1926 collaboration avec M. Guilbert (architecte en chef des bâtiments civils et des palais nationaux).
- 1927- Immeuble Fondation Lebaudy - rue Cassendi à Paris, en colla-
1929 boration avec M. Guilbert.
- 1930 Stage chez Pierre Patout : Aménagement des premières classes dans le paquebot "Atlantique".
- 1930 Termine ses études à l'Atelier Pontrémoli.
- 1931- Projet de stade nautique sur le terrain de Luna Parc, Porte
1932 Maillot à Paris.
Projet de diplôme à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts sous la direction de Pontremoli et Perret. (Présentation d'une maquette).
- 1933 Concours pour une école à Provins (3e prix).
- 1934 Projet pour l'hôtel de ville de Meknès (Maroc).
- 1934 Concours pour un chalet refuge du ski-club de Paris (1er prix) en collaboration avec René Faublee.
Part pour l'Algérie pour la construction du forum des nouveaux bâtiments du Gouvernement Général de l'Algérie - pour le compte de l'entreprise Perret.
- 1936 Projet d'un hôtel au col de Tirouda (Kabylie) en collaboration avec A. Joyau.
Construction des écuries pour les gardes mobiles à Maison-Carré (Alger) en collaboration avec l'architecte Bienvenu.
- 1937 Maison de médecin de colonisation à Medjana-les-Biban (projet).
- 1937- Collège Albertini à Sétif (Constantine).
1938
- 1938- Ecole de garçons indigènes à Zemmorah-les-Biban (Constantine)
1939 petite Kabylie.
- 1939 Projet pour une école mixte à Idjer (Grande Kabylie).

- 1939- Mobilisé - Affecté à l'escadrille saharienne 591.
 1945 Réalisé de nombreux travaux pour des bases aériennes en Algérie (à Ouarglia, à Colomb-béchar, à Blida, à Lartigue, à Thiersville, à Arzew, à La Sénia, à Ain Arnat).
- 1944- Réalisation d'importants ouvrages de travaux publics et
 1947 industriels :
 à Mahakama d'Arris (Aurès) et à Mahakama de Kenchela (Aurès) (Magnien et Rey, ingénieurs P.C.).
- 1944- Capitainerie du port de bougie (M. Pousse, ingénieur P.C.).
 1947 Bâtiment des Ponts et Chaussées de Djidjelli. (Magnien et Moschetti, ingénieur P.C.).
- 1943- Hôpital d'Adrar - Territoire du Touhat (Sahara) (Martinet
 1950 ing.).
- 1945- Aerogare de Maison Blanche (Alger) (Lemaire, ing.).
 1947
- 1946 Monument commémoratif et mats et signalisation du barrage de Tadjmout (Laghouat). (Duquenois, ing. P.C.)
- 1947- Aménagement de l'Oued Agrioun, Kerrata (Constantine) (usine
 1952 souterraine, décuvage, bâtiments administratifs, tableau, garage, chambre des Vannes, cheminée d'équilibre, chambre de manoeuvres, bâtiments du barrage de l'Ahrzerouftis). (S.O.G.E.I., BET).
- 1950- Barrage Iril Emda - Kerrata (Constantine) (usine souterraine,
 1953 bâtiments, décuvage et tableau) (SOGEI, BET) (guillamon, ing. P.C.).
- 1950- Centrale thermique, Bone II
 1953 (bâtiment principal, administration, poste) (Seurat ing. P.C., SOGEI BET).
- 1950- Poste d'interconnexion de Duzerville (Constantine)
 1953 Poste d'interconnexion de Saint Lucien (Oran) (Geuchot ing. P.C.) (SOGEI, BET).
 260 logements H.L.M., groupe Hélène Boucher (Alger).
- 1954 Ateliers, magasins, laboratoires des Ponts et Chaussées, Hussein-Dey (Alger).
 Ecole de l'Air de Cap Matifou (Alger) (M. Pousse, ing. P.C.).
- 1956- Rampe - immeuble au port de Bougie (Grande Kabylie) (Journo,
 1957 ing. P.C.)
 Passage supérieur de la gare de chemin de fer, Bone (Constantinois) (Malby ing. P.C.).
 Viaduc de Oued Deb (Constantinois) (Malby, ing. P.C.)

- 1954- H.L.M. à Alger (groupe Eucalyptus : Quartiers Guillemin,
1960 Revoil, Ruisseau, Champs de Manoeuvre).
- 1955 Laboratoires de biologie maritime port d'Alger (projet).
- 1956- Travaux importants à l'Université des Quatre Canons (Alger).
1962 Institut d'Etudes Nucléaires, Institut de Géologie, Institut
de Recherches Sahariennes (travaux interrompus en raison
de l'indépendance algérienne).
- 1958- Immeuble administratif et laboratoires pour la Compagnie
1960 française des Pétroles en Algérie (Hydra) - Alger.
- 1960- Immeuble administratif et laboratoires pour la Société Natio-
1962 nale de Recherche et d'Exploitations Pétrolières en Algérie
(Hydra).
- 1961- Gare maritime, chambre de commerce de Bone (travaux interrom-
1962 pus).
- 1962 Retour à Paris.
- 1963 Etude de l'usine de Palmar (Uruguay) (SOGEI, BET).
- 1964 Etude et projet pour la Centrale Thermique de Dakar (Sénégal)
(SOGEI, BET).
Projet d'un aqueduc de 240 m sur la vallée de la Bièvre.
- 1963- Projet de réalisation de l'usine de traitement des eaux
1968 potables de la ville de Paris à Orly.

Paul NELSON

- 1895 Né le 8 novembre à Chicago.
Etudes à l'Université de Princeton.
- 1917 Aviateur pendant la première guerre mondiale.
- 1920 Entre à l'Ecole des Beaux-Arts.
- 1924 Fréquente l'Atelier Perret.
- 1927 Diplôme d'architecte D.P.L.G.
- 1928 Ouvre une agence à Paris.
Maison pour l'écrivain américain Alden Brooks, 80 bld Arago Paris.
- 1929 Directeur artistique du film "What a Widow" (Allan Divan).
- 1930 Projet d'une salle de cinéma (Bronxville U.S.A.)
Projet pour la maison de Braque à Varangeville.
Projet d'une petite maison de santé près de Paris.
- 1932 Projet pour l'hôpital de Lille.
- 1933 Expose devant le Congrès International d'Hygiène de l'Institut Pasteur, le plan d'une "Organisation Nationale de la Santé et son Equipement".
- 1934 Etude d'un pavillon de chirurgie pour Ismaïlia (Egypte).
- 1935 Etudes de méthodologie du projet.
- 1936 Etude d'un bâtiment pour la C.B.S. à New-York.
- 1936-1938 Recherche sur la préfabrication aboutissant au prototype de la "maison suspendue".
- 1937-1938 "Palais de la Découverte", projet d'un édifice permanent au Jardin des Plantes à Paris (avec O. Nitzchké et F. Jourdain).
- 1938 Participe avec F. Léger au concours pour la décoration et l'équipement d'un théâtre à Chicago.
- 1940 Retourne aux Etats-Unis.
- 1941-1944 Etudie pour le compte de différents organismes officiels le problème de l'habitat d'urgence en temps de guerre.
- 1945 Exposition au Grand Palais sur les "Techniques américaines d'architecture et de construction développées avant, pendant et après la guerre".

- 1945-1946 Conseiller technique auprès du Ministère de la Reconstruction.
- 1946 Commence l'étude de l'Hôpital Mémorial France-Etats-Unis de Saint-Lô.
Concours avec Giacometti pour un monument à la mémoire de Gabriel Péri.
- 1947 Etude d'un ensemble architectural avec Henri Laurens pour un jardin (U.S.A.).
- 1949 Projet pour un monument aux héros de Chateaubriand (avec le sculpteur Rohan) avec Gilbert et Sebillotte.
- 1951-1952 Maison des infirmières et Maison des médecins pour l'Hôpital Américain de Neuilly.
- 1952 Concours pour une maison préfabriquée à Noisy-le-Sec (1er prix) en collaboration avec Gilbert et Sebillotte.
- 1954-1955 Construction à Sceaux d'une maison expérimentale suspendue.
- 1955-1956 Projet de Musée Léger à Biot.
- 1957-1960 Retourne aux U.S.A. où il se consacre à l'enseignement.
- 1957 Professeur au "Pratt Institute" (New-York).
- 1958 Professeur invité à Yale (1958-1959).
Associé à la firme d'architectes Ketchum et Sharp (New-York) pour la promotion de l'architecture hospitalière.
- 1959 Conseiller technique de "l'United States Public Health Service".
Professeur à l'Université de Harvard et au MIT de Cambridge.
- 1960 Recherche pour le "Joint Center for Urban Studies" sur la prise en compte des loisirs dans les plans d'urbanisme.
- 1960 S'installe en France. Crée un atelier franco-américain.
- 1961-1962 Rapport sur les normes en matière de construction hospitalière.
Concours d'idée pour la Société Mondiale de Publicité Walter Thompson.
- 1963 Etude pour un hôpital de 385 lits à Dinan (Côtes du Nord) (inauguré en 1968).
Nommé directeur de l'Atelier franco-américain de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

- 1965 Commence les études pour un complexe hospitalier de 874 lits (Arles) avec P. Devinoy et Remondet (construction 1973).
- 1967 Professeur à l'Atelier International d'Architecture de Marseille Luminy.
- 1971 Nommé architecte conseil du Ministère Tunisien de la Santé Publique.
- 1979 Mort à Marseille.

- nombreuses conférences en France et aux Etats-Unis.
- nombreux articles dans la presse française et américaine.

Oscar NITZCHKE

- 1900 Naissance à Altona (Allemagne).
- 1908 Sa famille s'installe à Genève.
- 1917 Commence ses études aux Beaux-Arts de Genève.
- 1920 Entre à l'atelier Laloux Lemaesquier.
- 1921 Travaille comme dessinateur à Reims.
- 1922 Voyage au Maroc.
- 1923 Engagé comme dessinateur chez Le Corbusier.
Fonde l'Atelier Perret.
Travaille à l'agence Perret en même temps qu'il poursuit ses études.
- 1925 Projet pour un pavillon de la musique pour l'exposition des Arts Décoratifs à Paris (non réalisé).
- 1927 Travaille pour Van Doesburg et Arp à la construction de l'Aubette à Strasbourg (avec son ami D. Honegger).
- 1928 Participe au concours du Petit Parisien ("La maison familiale").
- 1928-1929 Lauréat du concours des Forges de Strasbourg (avec Le Donné et Brelet).
- 1930 Construction de 520 maisons métalliques pour les Forges de Strasbourg (500 pour les Chemins de Fer Français et 20 pour le Génie Militaire à Vincennes).
- 1930 Rencontre Christian Zervos, directeur des Cahiers d'Art.
- 1931 Prototypage d'une maison coloniale à l'exposition.
- 1931 Participe au concours de Kharkov avec Honegger.
- 1932 Travaille avec P. Nelson pour l'hôpital de Lille.
- 1935 Projet pour une "Maison de la Publicité" aux Champs-Élysées.
- 1936 Projet avec P. Nelson pour le "Télévision Building" de la C.B.S. à New-York.
- 1937 Projet pour une Ecole d'Art "France" à Londres pour A. Ozenfant.
Projet pour un "Palais de la Découverte" permanent au jardin des plantes à Paris avec P. Nelson et F. Jourdain.
Rencontre W. Harrison à Paris.
- 1938 S'installe aux États-Unis.

- 1938- Professeur associé à l'Université de Yale (New-Haven).
1947
- 1940- Architecte designer en chef pour la recherche chez Wallace
1954 K. Harrison où il collabore à de nombreux projets : Habitat
africain au zoo du Bronx, 1er projet pour l'immeuble de
Time and Life, gratte-ciel de l'Alcoa (projet pour New-York
et construction à Pittsburg) - Construction de Corning Glass,
(Corning, New-York) - Magasins Lenteric sur la 5e avenue
à New-York.
- 1942- Etudes d'urbanisme pour New Haven avec l'université de Yale
1955 et Maurice Rotival.
- 1946- Deux maisons pour Alexander Calder - Roxbury (Connecticut).
1949
- 1947 Professeur invité à l'Université de Columbia (New-York).
- 1947 Délégué de l'Agence Harrison, chargé des relations de travail
avec la Délégation Internationale des Architectes et Ingé-
nieurs pour la réalisation du siège des Nations Unies à
Manhattan.
- 1951 Projet primé au concours pour un monument à la mémoire de
Herzl (Israël).
- 1953 Travaille au San Salvador pour la construction d'un centre
médical au San Salvador pour le compte de l'Ibec Housing
Corporation.
Participe la même année au concours pour une cathédrale
au San Salvador.
- 1956- Réalise le magasin et les bureaux d'Addo-X, machines à calcu-
1957 ler suédoises, 49e rue à New-York.
- 1957 Maisons préfabriquées à Puerto Rico pour Ibec Housing Corpo-
ration.
- 1958 Nouvelles salles d'exposition pour la "Martha Jackson Galle-
ry" 69e rue, New-York City.
Projet pour le mémorial d'Auschwitz en Israël.
- 1958- Directeur du Service Architectural pour Jim Nash Associates,
1961 "Industrial Designers".
Projet d'un toit mobile en plexiglas pour le Shea Stadium
de Baseball à Queens, New-York.
- 1962 Projet d'un immeuble de bureaux (40 étages) pour la "Working
Press Foundation" à Colombus Circle, New-York City.
- 1964 Projet pour une arène se sports géante avec couverture struc-
ture sous pression, avec W.K. Harrison et Weidlinger (ingé-
nieur).

- 1976 Le Musée d'Art Moderne de New-York acquiert les dessins de la "Maison de la Publicité".
- 1981 Le Centre Pompidou expose la "Maison de la Publicité" et le "Palais de la Découverte" (exposition Paris-Paris).

Oscar Nitzchké, d'origine suisse a acquis la nationalité américaine en 1952. Il a fait partie du groupe français des CIAM, puis du groupe américain.

Membre de l'American Society of Planers and Architects".

Articles et oeuvres publiés dans les "Cahiers d'Art", l'"Architecture Vivante", l'"Architecture d'Aujourd'hui", "Arts et Métiers Graphiques", "Architectural Record", "Progressive Architecture", "Interiors", "Revue Technique Suisse", "Liturgical Arts".

Jacques POIRRIER

né le 16 avril 1897

Entre vers 1922 à l'Agence A. et G. Perret comme dessinateur

Collabore à plusieurs projets, notamment à l'église de Montmagny

- 1925- Inspecteur Général des Services Techniques du Crédit National
 1939 Hôtelier
 Architecte du Touring-Club de France
- 1928 Agrandissement du Siège Central du Touring Club de France
- 1931- Construction du Grand Hôtel Saint Georges à Beyrouth (Compa-
 1933 gnies Internationales des Wagons-lits, Messageries Maritimes,
 Compagnie du Canal de Suez)
- 1933 Halles et Marché d'Alexandrelle (Turquie)
- 1934 Projet d'immeuble pour M. Sursock à Beyrouth
- 1941- Délégué adjoint de l'Oise au Ministère de la Reconstruction
 1945
- 1946- Membre de l'Atelier de Reconstruction de la Ville du Havre
- 1951 Chef du groupe coordinateur des immeubles collectifs d'Etat de
 la place de l'hôtel de ville du Havre
 Hôtel de Normandie au Havre
 Hôtel de France à Abbeville
 Immeuble des Ponts et Chaussées de l'Oise à Beauvais
 Hôtel des sports d'hiver à Serre-Chevalier
 Crédit Populaire de France : 58, rue de la Boétie à Paris
 Hôtel à Agadir
 Projet d'hôtel à Etretat
- 1952- Chef de groupe pour la construction de la Porte Océane au Ha-
 1954 vre
- 1953- Chef de groupe de l'ilôt V.35 au Havre
- 1954 Cité commerciale du Havre
- 1952- Etudes de plans masse de grands ensembles pour le Ministère de
 1958 la Construction : Montreuil-sous-Bois, Petit Quevilly, Cante-
 leu, Arcueil, Gentilly, etc...
 Plan d'aménagement de Sarcelles
 . Construction de 2000 logements à Arcueil et Gentilly (sec-
 teur industrialisé)
 . 2000 logements (en chantier divers) à Arcueil et Gentilly
 Construction de groupes scolaires (Arcueil, Gentilly)
 Chargé pour la Société d'Equipeement du Territoire de la Caisse
 des Dépôts et Consignations de la Rénovation du Vieux Tours
 (40 hect) et de plans masse pour Jouy-les-Tours.

Théo SARDNAL

- 1898 Né le 26 février à Paris.
 1914- Pilote aviateur en Champagne.
 1918
 1919- Pilote aviateur en Pologne.
 1920
 1921 Commence ses études à l'Ecole des Beaux-Arts à l'Atelier Laloux Lemaesquier.
 1923 Fonde l'Atelier Perret.

Principales oeuvres :

Hôtel particulier 69 bis rue Borghèse à Neuilly/Seine.

Hôtel particulier 5 rue Delabordère à Neuilly/Seine.

Département de la Seine :

Pont de Saint-Cloud.

Pont de Suresnes.

Pont d'Epinay sur petit bras de la Seine.

Pont d'Epinay sur grand bras de la Seine.

Stations de pompage : Neuilly/Seine, Colombes, St Maurice.

Divers travaux secondaires.

Gaz de France :

Bâtiment du centre social, cantine, cuisine, service sanit., garages, etc...

Compagnie Nationale du Rhone :

Aménagement de la chute de Donzère-Mondragon.

Usine Hydro-électrique-barrage-écluse "André Blondel".

Pont de la RN 7 sur le canal à Donzère.

Pont de la RN 7 sur le canal à Mondragon.

Electricité de France :

Poste E.D.F. de Bolène : bâtiment de commande.

Hall de décuvage.

Bâtiment des cellules.

Ateliers, etc.

Pavillons des directeurs, Ss. directeurs, personnel, etc...

Centrale thermique de Strasbourg.

Poste E.D.F.

Pavillons des directeurs, Ss. directeurs, personnel, etc...

Ville du Havre :

Marché aux bestiaux.

Abattoirs : porcs, boeufs, veaux, moutons.

Bâtiment d'administration : appartements des directeurs,
Ss. directeurs.

Bâtiment logement du personnel.

Divers :

Magasins à Poitiers, Pau, Auch, etc.

Exposition Internationale de 1937 : textiles, laine, coton,
rayonne.

Médaille de Grand Prix

Surélévation immeuble Bd.St.G.

Travaux divers...

Jacques TOURNANT

Architecte-Urbaniste

Né le 23 juin 1909 à Paris

- Diplômé de l'Ecole Spéciale d'Architecture (Atelier Perret)
- Diplômé de l'Institut d'Urbanisme de l'Université de Paris

Urbanisme, aménagement du territoire, remembrement

- Commissaire du remembrement à Beauvais (1943-46)
- Etude de la liaison fluviale Mer du Nord - Méditerranée
- Aire urbaine de Belfort
- Adjoint d'Auguste Perret pour les questions d'urbanisme de la reconstruction du Havre
- Urbaniste de 19 communes en Moselle et en Loir et Cher
- Zac de Cantipon (50 ha) - Harfleur
- Etude de l'extension du Havre dans le Bassin de la Lézarde
- Rénovation d'Harfleur (76)
- Rénovation du Secteur Plaisance (Paris 14e)
- Etudes d'ilôts "défectueux" (Paris 11e, 14e, 17e)
- Remembrement du Havre (10 000 parcelles)
- Met au point la politique de remembrement en copropriété pour un centre ville de 50 000 habitants.

Architecture

1/ Réalisations pour le Havre :

- . Tour de l'hôtel de ville
- . Théâtre de l'hôtel de ville (en collaboration avec Sonrel)
- . Bibliothèque municipale (avec J. Lamy)
- . Syndicat d'initiative
- . Architecte en chef de plusieurs ilôts et édifices divers
- . Usines de traitement des eaux
- . Construction de kiosques et d'abri-bus
- . etc...

Autres réalisations :

- . 1000 logements à Paris 14e (avec Melle L'Huillier et MM. Bilot et Maître)
- . Centre de Verrière et d'Aire sur L'Adour pour le Centre National d'Etudes Spatiales
- . Architecte de la Caisse des Marchés de l'Etat, de la Société "Automatisme et Technique", des entrepôts frigorifiques et l'union, de la Société des Centres Commerciaux.

- . 75 pavillons à Saint Laurent de Brévedent (76) (avec J. Lelièvre)
- . 60 logements, îlots des Capucines à Harfleur (76) avec M. Mariette)
- . 62 logements, place d'Armes à Harfleur (76) (avec J. Lelièvre).

Conférences à Berlin, Moscou, Dresde, Leningrad, Leipzig, Stalingrad, Weimar...

Nombreux articles sur l'urbanisme et l'architecture dans des revues françaises et étrangères.

William VETTER

- né en 1902 à Berne (Suisse)
 1920 Baccalauréat à Berne
- 1920-1925 Etudes aux Ecoles Polytechniques de Zurich et de Stuttgart
 1925 Diplôme d'architecte-ingénieur à Stuttgart
- 1926-1929 Atelier A. et G. Perret 25bis rue Franklin à Paris
 - Maison Georges Braque, Paris
 - Maisons Chana Orloff et Mela Muter, Paris
 - Hôtel particulier Aghion, Alexandrie (Egypte)
 - Concours Palais des Nations, Genève
- 1927 Projet Bibliothèque Nationale, Berne
- 1939 Projet Institut de Physique de l'Université de Genève
- 1929-1932 Ecole d'Infirmières Montrouge-Paris (avec J. Imbert)
- 1929-1937 Hôpital Louis Pasteur, Colmar (architecte en chef des Hospices Civils)
- 1939-1942 Groupe opératoire Hôpital Cantonal Universitaire, Lausanne (avec J.P. Vouga)
- 1939-1943 Projet Hospital Cantonal Schaffhouse
- 1943-1944 Cité Préfabriquée "Bocksriet" Schaffhouse
- 1951-1954 Projet "Amphion" pour le nouveau Centre de Lausanne
- A partir de 1944, Spécialisation dans le domaine de l'architecture et des techniques hospitalières
- 1952 Début de collaboration avec l'Organisation Mondiale de la Santé
- 1952-1978 Nombreuses missions et rapports pour les gouvernements suivants : Vietnam, Cambodge, Sarawak, Brunei, North-Bornéo U.S. - Samoa, Jordanie, Turquie, Rhodésie, Swaziland, Basutoland, Nigéria, Cameroun, Mozambique, Angola, Tonga, Chypre, Iran, Egypte
- 1957 Séminaire OMS - UIA pour l'architecture et les techniques hospitalières dans les pays en voie de développement (Genève)
- 1960-1966 Chef du Bureau des Constructions hospitalières du Canton de Vaud, entre autres : Projets pour la CHUV (Cité Hospitalière et Universitaire à Lausanne)

1962-1965 Première réalisation : l'Ecole d'Infirmières

1966-1980 Divers projets et réalisations (Bureau privé à Lausanne)

1958-1966 Membre de la Fédération Internationale des Hôpitaux

1954-1962 Membre de la Commission de la Santé Publique de l'UIA
(Union Internationale des Architectes)