HAL
open science

Histoire des architectoniques modernes. France 1900-1940. Notes interrompues pour les quinze premières années

Jean-Claude Vigato

To cite this version:

Jean-Claude Vigato. Histoire des architectoniques modernes. France 1900-1940. Notes interrompues pour les quinze premières années. [Rapport de recherche] 352/86, Ministère de l'urbanisme, du logement et des transports / Secrétariat de la recherche architecturale (SRA); Ecole nationale supérieure d'architecture de Nancy. 1986. hal-01897945

HAL Id: hal-01897945

https://hal.science/hal-01897945v1

Submitted on 17 Oct 2018

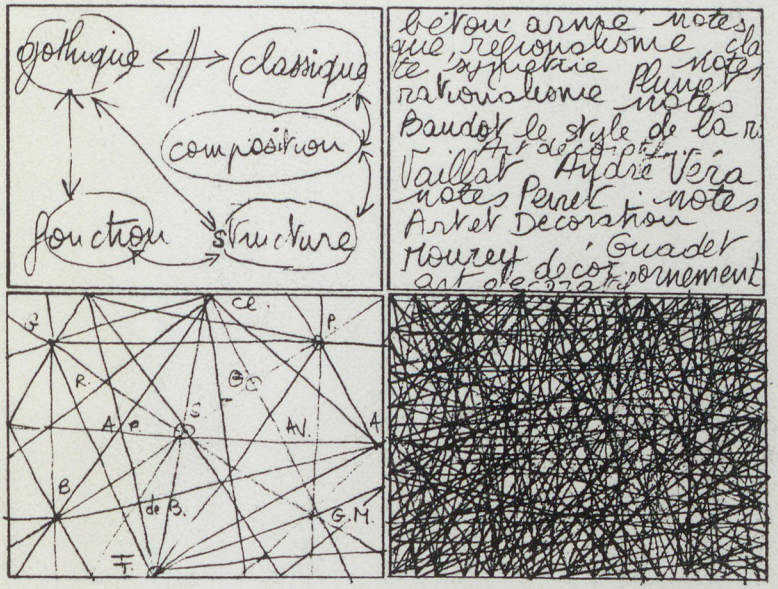
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

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

HISTOIRE DES ARCHITECTONIQUES MODERNES

352

FRANCE 1900-1940



NOTES INTERROMPUES

pour les quinze premières années (dec. 1985)

JEAN CLAUDE VIGATO

LABORATOIRE D'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE
ECOLE D'ARCHITECTURE DE NANCY

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

HISTOIRE DES ARCHITECTONIQUES MODERNES

FRANCE 1900-1940

Notes interrompues pour les quinze premières années

(décembre 1985)

jean-claude vigato

Villers-lès-Nancy : Ecole d'Architecture de Nancy

1986

PREMIERE PARTIE

PROBLEMATIQUE

1 - DES NOTES ...

Déjà en mars 1985, la publication des résultats d'un an de travaux arborait en page de titre ce petit mot féminin pluriel : Notes pour une recherche. Cela tourne à la manie. Que dire ? Qu'il faut comprendre que ces pages ne se suivront pas toutes dans une belle continuité mais que le texte d'une page à l'autre, va se briser, s'ouvrir, puis, espoir de l'auteur, rebondir. Mais n'est-ce pas le sort commun de tous les écrits d'histoire de l'architecture moderne que d'aller d'un document à un autre, d'un édifice à un architecte, de la chronologie à la description, de la citation à l'hypothèse. Alors, peut-être faut-il comprendre que ce féminin pluriel veut dire l'inachevé. Non pas en regard d'une sorte d'idéal, celui que l'on regrette selon les usages de ne pouvoir jamais atteindre, mais l'exploration inachevée des matériaux déjà reconnus, inventoriés ou seulement repérés, pas encore parcourus qui réservent peut-être des surprises, un article dont le titre promet une belle polémique par exemple. Leur accès difficile ou bien plus prosaïquement le temps, pas toujours perdu ni gaspillé mais manquant, n'a pas permis qu'ils soient de ces pages. Il se pourrait aussi que pour les matériaux déjà intégrés dans le corpus de la recherche, la lecture ne soit pas aboutie. Voilà ce que veut dire l'emploi de ce mot : "notes".

Mais ce travail est partiel aussi parce qu'il n'est qu'une partie d'une tâche d'une plus grande ampleur, dont on sait les commencements mais dont on ne fait que deviner le but. La place de ces notes, entre ce point de départ et cette ligne d'arrivée fera l'objet des reflexions qui vont suivre.

Au départ, en 1980, une étude sur le débat architectural en France Le jeu des modèles, les modèles en jeu a fixé à la fois l'extension et l'objet de ces recherches, peut-être à son insu ou pour le moins avec une part importante laissée au jeu du hasard (1). On ne pouvait retenir la préméditation. Leur but a été précisé par un article publié dans un récent numéro des Cahiers de la recherche architecturale (2). Les trois chapitres qui le composent : De l'art nouveau à l'art déco, Les années vingt, des mouvements incertains, et Les années trente, des mouvements dirigés, définissent assez explicitement l'ambition de ces travaux. A ces trois chapitres pourront correspondre , trois parties ou trois tomes d'une histoire du débat architectural en France. On aura compris, à lire leur titre, que ces notes prennent place dans les travaux d'approche qui vont permettre à moyen terme

de rédiger la première partie. Elles prennent place à côté d'autres travaux. A côté des notes de mars 1985, il faut compter avec les premières pages d'un article qui contait les tribulations du théâtre des Champs Elysées dans le débat architectural de sa création aux années quatre vingts (3), avec le second chapitre: "Du pittoresque au régionalisme", d'une recherche sur le discours régionaliste tel qu'il se développe en France de 1900 à 1950 (4). Deux articles pour Monuments Historiques, l'un sur les expositions coloniales, l'autre sur la maison en béton armé, et quelques pages pour les actes d'un colloque sur l'architecture fasciste organisé par Harmut Frank à l'Ecole des Beaux-Arts de Hamburg ont été l'occasion de faire croître le corpus, d'esquisser une thèse ou d'affiner la terminologie (5) et ont ainsi participé à cette recherche sur les premières années du siècle avec plus ou moins de poids.

Depuis le premier essai du Jeu des modèles, l'objet de ces recherches s'est fait plus précis tant en compréhension qu'en extension, verticalement et horizontalement.

2 - VERTICALEMENT : LES ARCHITECTONIQUES

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

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

L'hypothèse serait sans doute plus audacieuse devant un appareil peu développé ou inexistant ou devant une définition de l'architectural qui ne rencontrait pas de véritable concurrence.

L'histoire que voulait construire Le jeu des modèles s'esquissait à la fois verticalement - les définitions de l'architecture - et horizontalement - l'entre-deux-guerres - et faut-il ajouter pour être précis, géographiquement, la France. Les travaux entrepris depuis ont permis de resserrer la définition verticale mais ont conduit à un léger élargissement de la définition horizontale.

Le corpus documentaire sur lequel s'appuyait la recherche permettait de soupçonner de quoi pouvait être fait cet architectural. Ce corpus se composait d'articles de revues d'architecture ou de rubriques architecturales des revues d'art, de catalogues d'expositions, de déclarations et manifestes, de traités d'architecture, ... non pour les informations que ces écrits donnaient sur tel ou tel protagoniste mais pour leurs contenus propres, pour ce qu'ils disaient de l'objet du travail architectural, des problématiques architecturales. Il n'est pas besoin de dire que ce n'était pas non plus pour en tirer une définition ou une problématique unitaire après, ce qui a été dit un peu plus haut sur la pluralité des définitions de l'architecture en jeu dans une histoire qui devrait être constamment inquiète de toute déviation téléologique.

Ce corpus se composait des principaux médias du discours architectural. L'existence de ces médias suppose un appareil spécifique qui les produit et à l'intérieur duquel ils circulent ou qu'ils mettent en communication avec la société.

La notion principale - architectural - se démultipliait une première fois en une double série de notions secondaires créant une sorte de carrefour paradigmatique : d'un côté les problématiques, les principes, les prescriptions, les règles et tout un vocabulaire plus ou moins précis, plus ou moins théorisé, de l'autre côté, les édifices, exemples de bonne ou mauvaise architecture ou, dans des reportages moins engagés, évènements. L'édifice fonctionne soit comme référence, dans ce qui a été nommé depuis : le corpus monumental, soit comme réalisation d'un projet ou parfois d'une ligne défendue par la critique. A côté du vocabulaire de l'architecture apparurent des mots en provenance directe du langage politique, diplomatique voire guerrier. Les édifices se voyaient entraînés dans des batailles où ils passaient du statut d'objectif, à celui de redoute ou de projectile. L'article

sur le théâtre des Champs Elysées devait confirmer cette problématique. Dans le corpus monumental se rencontraient ces grands et terribles modèles, les canons de l'architecture, le Parthénon au commentaire toujours renouvelé ou les cathédrales gothiques. Puis il fallut bien affronter la géographie des groupes, des tendances, mouvements et le vocabulaire traditionnel de l'historiographie du mouvement moderne avec ses connotations partisanes et moralisantes. La notion de Mouvement moderne éclata une première fois, brisée net en deux par la découverte des polémiques qui, entre 1927 et 1933, opposaient la critique favorable à Perret et la rédaction de L'Architecture d'Aujourd'hui à Le Corbusier et ses quelques partisans. D'autres fractures aux bords moins nets se devinaient dans le paysage mouvementé des années trente.

L'angoisse de la téléologie était là pour empêcher que la reconstitution des "mouvements" s'écartât des autoproclamations ou des dénominations inventées par la polémique, comme cette appellation de "nudistes" qui fut donnée aux puristes ou celle de "modernes-traditionnalistes" à ces architectes qui reconnaissaient à Perret une sorte de magistère. Il se pourrait que cette recherche ait porté inscrite en elle, une autre angoisse, celle du noir et blanc des notions contraires radicalement opposées. Cette méfiance passa de l'analyse historique à la théorie.

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

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

les marbres et bétons des théâtres de l'avenue Montaigne, pouvaient porter des valeurs architectoniques différentes voire contradictoires.

Le premier chapitre de L'architecture du régionalisme puis des Notes sur l'architectonique écrites pour les actes du colloque "Rencontres, Recherche, Architecture. Pour un bilan international" tenu à Paris les 12, 13 et 14 juin 1984, ont tenté depuis ces premières esquisses de polir et d'approfondir la notion : ces textes n'ayant pas pu être publiés, l'on tentera rapidement de les résumer.

Une nouvelle formule apparaissait donc et s'imposait : histoire des architectoniques. Une rencontre, encore une, avait facilité ce déplacement terminologique, celle de Charles Lucas, architecte, rédacteur des articles de La Grande Encyclopédie consacrés à l'architecture et qui avait décidé, vers 1890 de distinguer à l'aide de deux adjectifs, architectonique et architectural, "ce qui a trait à l'architecture et aux études qui s'y rapportent, s'appliquant particulièrement à tout ce qui résulte des efforts de l'architecte" de tout le reste, plus vague (6).

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

Les problèmes théoriques les plus importants n'étaient cependant pas résolus pour autant. Ne fallait-il pas éviter que la notion d'architectonique - elle n'aurait plus été dans ce cas qu'un artifice de langage - ne se confonde avec les médias du discours architectural d'une part et avec les oeuvres de chacun des théoriciens et des critiques d'autre part. Mais il fallait aussi que la notion ne s'installe pas à un degré d'abstraction tel qu'elle ne soit plus soumise qu'aux seules volontés de l'historien, qu'elle n'offre plus de résistance à l'analyse. L'historiographie traditionnelle du Mouvement moderne montre que, dans ce cas, c'est toujours les positions architectoniques de l'historien qui l'emportent.

C'est ici qu'intervint une catégorie philosophique, "Procès sans Sujet ni Fin(s)" (7), une catégorie en provenance directe des travaux du philosophe marxiste Louis Althusser, son apport sans

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

3- INSERT METHODOLOGIQUE

Des lumières diverses venant de points opposés - articles, traités, échanges épistolaires - finissent toujours par prendre dans leurs faisceaux croisés les questions les plus importantes. On pourrait nommer cela le noeud du débat. C'est à partir de la découverte de ces "noeuds" et des réponses esthétiques, techniques ou encore politiques ou économiques qu'ils engendrent que l'on peut reconstituer un réseau de positions et définir les courants architectoniques, les reconstituer dans le laboratoire du texte historique.

Il faudrait pouvoir penser les architectoniques comme des abstractions concrètes et non comme des réalités abstraites, pouvoir penser qu'elles ne sont pas le noyau "vrai" de la pensée des architectes, et des architectonographes mais simplement des clés pour ouvrir la complexité du réel et la dire, même si, ainsi, discours et pensée échappent aux schémas, même aux plus séduisants des schémas, et révèlent leurs contradictions.

On a déjà dit l'inquiétude de la téléologie, qui est l'effet parfois lointain, de la conception progressiste de l'histoire, se confesse ici l'inquiétude de l'empirisme et aussi des conclusions soudaines et unilatérales qui sont plus les fruits de l'ignorance que de la perspicacité. Il faut illustrer cette réflexion d'un exemple. Un récent article sur la petite maison de béton armé a permis de démontrer qu'il était bien imprudent de faire de la terrasse, le signe de la modernité, il existe au moins une revue qui défend à la fois la terrasse, la colonne ionique et l'arc plein cintre, une revue dirigée par l'architecte Bourniquel qui fit sans doute plus pour la diffusion du dispositif dans la banlieue petite-bourgeoise que toutes les conférences, dessins au tableau noir à l'appui, de Le Corbusier (8).

Les rapports de la politique et de l'architectonique ne sont pas moins surprenants que ceux de la terrasse et des positions architectoniques sur l'échiquier de la modernité. Dans l'article des Cahiers du premier trimestre 1985, la troisième et dernière partie se terminait sur ces mots : "Les années trente offrent une image paradoxale. Vue de très près, chaque ligne architectonique semble se déplacer parallèlement à une ligne politique déterminée. Mais il suffit de prendre un peu de recul pour découvrir que l'ensemble de ces lignes dessine un réseau où elles s'enchevêtrent. Elles se croisent, se séparent, se rejoignent. Dans un tel paysage, les personnages piétinent, bifurquent, tombent, se perdent, font marche arrière ... Que peut-on faire d'une telle image ? On ne peut plus y montrer le trait lumineux de la bonne voie. A y tracer tant d'itinéraires croisés, il arrivera qu'elle soit complètement saturée. Il deviendra nécessaire d'y mettre un peu de lumière. Les graveurs nomment ce procédé la "manière noire" " (9).

Ces deux derniers mots désignent une technique de gravure que le dictionnaire de Jean-Pierre Néraudau définit ainsi "Procédé de gravure en creux qui consiste à dépolir la plaque de métal pour qu'elle retienne mieux l'encre; elle peut être laissée totalement dépolie ou repolie par endroits pour obtenir toutes les valeurs de noir et de gris" (10).

Et cette métaphore, procédé un peu facile pour mettre un terme à un texte qui ne pouvait s'offrir une véritable conclusion, devient un moyen de qualifier assez justement la méthodologie de ces recherches au moins dans une première phase. Il s'agit de strier la plaque en tous sens jusqu'à la quasi obscurité, au noir, et cela parce que toute recherche sur les années du début

du siècle doit se protéger de l'aveuglante clarté des thèses de l'historiographie moderniste de l'architecture moderne. Il faut donc d'abord faire le noir, tracer des liaisons incongrues du point de vue moderniste entre les différents points que l'analyse des écrits, des évènements donne. Il est alors surprenant de constater, par exemple, que du même point repéré sur le plan politique dans la région droite française de tendance fascisante peuvent partir deux segments dont l'un aboutit au régionalisme et au traditionnalisme des Architectes Anciens Combattants et l'autre au modernisme de l'architecte membre des groupes Plans et Prélude, Le Corbusier.

Ces liaisons créent des ensembles de points qui peuvent surprendre. Raymond Fischer saluant l'architecture de Versailles peut se retrouver au côté de Georges Gromort (11).

Dans un premier temps, l'architectonique fut définie à partir de trois niveaux, les principes, dogmatiques ou problématiques, les références, corpus monumental et réalisations d'actualité, et enfin la définition du rôle social de l'architecte. Dans la terminologie althussérienne,on pourrait désigner l'architectonique comme une idéologie pratique articulant des éléments d'idéologies théoriques à des éléments techniques et à des règles de comportement social. Il est devenu nécessaire pour tenir compte de ces croisements surprenants et pour les faire apparaître de désarticuler complètement la notion et de réserver l'architectonique aux règles d'architecture mises en oeuvre dans la pratique de projet et le terme idéologie à la "représentation du rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence" (12), à cette représentation de la place de l'architecte dans les rapports de production. L'imprécision théorique légère qui s'en suit et qui concerne le caractère idéologique au sens althussérien des règles esthétiques du projet est négligeable face aux possibilités d'analyse que peut réserver cet éclatement. Les références doivent aussi être considérées distinctement car le même édifice peut porter des valeurs architectoniques et idéologiques différentes.

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

dans le projet de l'édifice n'est donc pas un phénomène simple. L'interprétation qui déduirait l'engagement architectonique d'un édifice à partir de sa description est un exercice qui demande la plus grande prudence. Un même édifice peut porter différentes valeurs architectoniques, si la durée de sa fortune critique dépasse les quelques mois qui suivent sa construction. D'ailleurs cet exercice n'est-il pas fondamentalement architectonique. Toute description d'un édifice ne suppose-t-elle pas peu ou prou, clairement assumé ou au détour d'une phrase, un point de vue architectonique que celui-ci ait pris naissance dans un corpus de textes susceptible d'avoir influencé l'auteur du projet analysé ou dans un point de vue détaché doctrinal ou "scientifique".

Cependant il n'est pas exclu que, dans de prochains travaux, ces interprétations apparaissent, pour vérifier le degré de pertinence des éléments issus de l'analyse des discours, leur acuité dans cet exercice de démultiplication du regard qu'est toujours l'analyse des oeuvres. Il ne faudra pas oublier alors que le réel est inépuisable et qu'une interprétation n'est qu'une hypothèse partielle et sans doute presque toujours partiale.

4 - HORIZONTALEMENT : UN DEMI-SIECLE MODERNE

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

L'extension horizontale de la recherche aux premières années du siècle, mérite quelques explications d'autant plus que cela engage l'avenir. Il faudrait d'abord dire que paradoxalement il s'agit toujours de poursuivre ce qui a été entrepris avec Le jeu des modèles. Ces notes ne sont que les préliminaires à

une ré-écriture de ce petit essai, qui a fixé, évidemment sans le savoir et un peu au hasard, à la fois l'extension horizontale et verticale de la recherche. Un hasard quelque peu téléguidé par une interrogation sur la théorie corbuséenne, sur ses ombres et ses lumières contradictoires. Pour comprendre les écrits corbuséens, ne faut-il pas parcourir toute l'histoire du discours architectural afin d'échapper à une double fascination contraire, admirative et haineuse.

L'extension horizontale aux premières années du siècle n'est pas commandée par une quête impossible de l'origine mais par la nécessité d'analyser le discours de l'Art-déco, dont la critique est un moment décisif dans la mise en place des thèses corbuséennes et dans la polémique qui va traverser le Mouvement moderne à la fin des années vingt et au début des années trente.

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

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

Si l'on veut définir l'extension horizontale de la recherche

en revenant à l'hypothèse polémologique, on pourra dire que son point de départ est fixé par la publication de la première critique négative de l'Art nouveau émise dans le milieu "moderniste" qui en fut le creuset. François Loyer a écrit : "Dans notre chronologie de l'Art nouveau français, celui-ci apparaît en définitive comme le dernier fleuron du rationalisme architectural du XIXème siècle, son explosion dans le contexte profondément éclectique de l'époque (...). Le modernisme qui l'a suivi après 1903 est une révolution drastique dans les modes de penser l'architecture et appartient à une autre société - sinon à une autre civilisation" (13). La polémologie et la périodisation tomberaient donc d'accord.

La question de la temporalité des architectoniques n'est pas un phénomène simple et il n'est pas facile de la représenter. Si l'on coupe en travers du temps en analysant un écrit quelconque, vont y apparaître des éléments dont les origines historiques sont diverses. On ne peut évoquer la notion d'archaïsme, c'est-à-dire la survivance à l'intérieur d'un discours d'éléments irrationnels par rapport à sa temporalité, éléments qu'il conviendrait alors de négliger pour laisser se développer le sens. Au contraire, ne devrait-on pas penser que, à un moment donné, un discours quelconque actualise dans son présent des éléments d'autres temps.

Rien ne sert non plus de rechercher et de valoriser ces mouvements qui font la joie de la critique journalistique et que l'on dit être de balancier. Même si le retour existait, il ne pourrait se faire à l'identique, les conditions ayant forcément changé, ne serait-ce que cette modalité du retour. L'historiographie moderne a imposé l'idée d'une tradition qui serait comme fixe, arrêtée sur l'horloge du temps historique et dépassée sans cesse - donc de plus en plus rétrograde - par le mouvement moderne qui lui serait à l'heure, voire en avance, ce qui est plus difficile à concevoir pour toute autre personne qu'un historien de l'art portant un regard nécessairement rétroactif sur son objet. L'idée d'un temps historique unique, à proprement parler impensable, entraîne à une conception où les uns sont à l'avant-garde et les autres rétrogrades. L'idée que le présent est une coupe dans une série de temps très différenciés quant à leurs origines et sans doute à leurs vitesses - mais là on entre dans des considérations épistémologiques qui dépassent les compétences de l'auteur - semble plus pertinente, tout au moins pour ce qui concerne l'histoire des architectoniques modernes.

Cette remarque ne doit pas conduire à l'abandon de la terminologie

traditionnelle du discours téléologique qui emploie les qualificatifs de réactionnaire, conservateur et progressiste, mais il convient d'abandonner le point de vue de l'avant-garde dans leur usage et d'analyser les discours pour ce qu'ils disent de leurs positions dans le temps, pour ce qu'ils disent du passé, du présent et de l'avenir. On peut rencontrer des architectonographes qui proclament leur foi dans un avenir radieux et progressiste et leur volonté de ne pas perdre de vue le XVIIIème siècle comme le jeune Véra ou, plus loin encore, le siècle de Périclès comme Le Corbusier.

Et puis enfin, il est des problématiques architectoniques qui, pour connaître des actualisations d'une fréquence parfois très rapide, semblent procéder de ce que l'on pourrait peut-être appeler la durée. Pour la période qui concerne ces travaux, il en va ainsi du classicisme et du fonctionnalisme, si l'on peut employer ces deux termes sans se référer aux textes architectoniques qui les énoncent. Mais, en effet, on peut penser que le classicisme et le fonctionnalisme en tant que problématiques ne peuvent être mis sur le même plan que le purisme, l'art-déco, le régionalisme, le néo-plasticisme ... Pour le classicisme et le fonctionnalisme le changement de siècle n'est pas une coupure, ce qui change ce sont, après l'échec architectural de l'Exposition de 1900, les complexes théoriques dans lesquels les deux problématiques vont se réaliser, associées ou opposées.

Evidemment pour écrire ce qui vient d'être écrit, il faut se fonder sur deux définitions architectoniques transversales voire transcendentales dans leurs rapports aux écrits concrets et divers. L'introduction est le chapitre d'un ouvrage qui autorise de telles imprudences, de telles envolées. Elle profite de son statut ambigu, écrite après l'étude, elle est pourtant avant dans la chronologie de la lecture sinon de l'écriture. Elle peut se perdre dans des improvisations que la suite du texte remettra à leur place, celle des hypothèses, elle peut s'y perdre d'autant mieux qu'il s'agit ici de notes provisoires où peuvent être lâchés quelques ballons d'essai même s'il s'avère par la suite que ce n'étaient que bulles de savon.

Pour la conception classique, le projet est une oeuvre unitaire et l'architecte l'auteur de cette oeuvre. La réalisation de cette unité met en oeuvre une problématique que l'on nomme : la composition. La connaissance des modes et moyens de composition se construit à partir de l'analyse des édifices du corpus monumental quels que soient leurs programmes, leurs techniques, leurs significations sociales, leurs âges. Cette conception apparaît en

Italie au XVème siècle alors que le projet s'autonomise et que la connaissance des édifices antiques devient plus importante que celle des traditions artisanales. Dans l'autre conception le projet est la solution d'un problème posé à l'architecte qui le résoud. La société au-delà du client singulier pose ce problème et l'architecte se fait technicien voire scientifique. Il se fonde sur les moyens les plus efficaces qui sont à sa disposition, moyens techniques et théoriques. La connaissance du corpus monumental cède la place à la pluridisciplinarité. Cette belle opposition n'est pas tout à fait inventée, elle est présente, par exemple, dans le texte de Karel Teige paru dans Stavba qui reproche à l'architecte du Mundanéum de pencher un peu trop du côté de la première conception. En réalité bien que les cinquante premières années du siècle voient l'hégémonie passer de la première à la seconde - encore une imprudence ! - ces deux conceptions sont le plus souvent mêlées, intriquées dans les textes, même les plus théoriquement lucides comme Vers une architecture par exemple.

L'instabilité des modèles de comportement structurant les rapports de l'architecte au projet s'accompagne d'une multiplication des figures de l'architecte.

En 1895, le congrès des architectes réuni à Bordeaux adopte le rapport sur les droits et devoirs professionnels rédigé par Julien Guadet. Le portrait de l'architecte libéral est ainsi parachevé, son indépendance, à la fois vis à vis de l'entrepreneur et vis à vis de son client, revendiquée. Ce n'est pas forcer l'interprétation que de noter que la théorie de Guadet est, elle aussi, libérale. Les règles de l'art ne se fondent plus que sur des exigences techniques et une connaissance des us et coutumes de l'habiter. Bon sens et expérience pratique du projet et du chantier tiennent lieu de prescriptions architectoniques. Les choix stylistiques et esthétiques deviennent l'affaire personnelle de l'architecte. Une position qui va marquer profondément l'histoire architectonique française. L'analyse du discours de Guadet est nécessaire à la compréhension du développement du fonctionnalisme en France et de son association avec une tradition Beaux-Arts peu à peu vidée de son classicisme, un classicisme réduit souvent à ses seules vertus pédagogiques. Guadet ne fut pas un personnage simple. Ce sociétaire de la Société Centrale fut aussi membre de la S.A.D.G. La Société des ingénieurs civils l'entendit définir l'architecture contemporaine par son "goût de l'indépendance luttant contre la tradition du pastiche", lorsqu'il lui présenta l'Hôtel des Postes de la rue du Louvre (14), et pourtant, c'est sur sa personnalité qu'une certaine "tradition française"

se construira. En 1942, Georges Gromort se réclame des Eléments et Théorie dès les trois premières lignes de la préface de L'Essai (15).

Est-ce cette mise au point du statut libéral qui provoque, au début du siècle, cette inquiétude sur les effets néfastes dans l'esprit de la clientèle comme des élèves de l'image de l'architecte-artiste et la tentative de lui substituer celle de l'efficacité professionnelle. La figure du constructeur va connaître alors un succès certain. Il est vrai que ciment et béton armés posent de nouvelles questions et que Viollet-le-Duc a pronostiqué que l'architecture des temps modernes sortirait du développement des techniques. La prise de conscience d'une transformation accélérée des modes de vie joue un rôle analogue à celui de l'innovation technique. Elle fonde la critique d'une inadaptation des vieux motifs architecturaux, elle appelle la création de nouveaux dispositifs voire de nouveaux types.

Une nouvelle figure de l'architecte pointe alors le bout de son nez, celle de l'architecte sociologue, pour reprendre l'expression employée par Léon Rosenthal à propos de Tony Garnier (16); on pourrait dire aussi, ingénieur de l'habiter pour introduire ici les termes d'une querelle qui appartient à la sphère du technique. La crise de la ville joue un rôle identique à la crise ouverte dans la typologie de l'habitat avec l'apparition de nouvelles catégories d'habitants. Le discours technique tend alors à supplanter le discours esthétique et ainsi à préparer, dès les premières années du siècle, la voie au technocratisme.

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

Devant cette crise des valeurs disciplinaires peut apparaître une sorte de conservatisme frileux. N'est-il pas étonnant de voir, après le dynamitage silencieux de Guadet, les années trente et quarante produirent, les textes les plus représentatifs de la doctrine beaux-arts, l'Initiation et l'Essai de Georges Gromort. Gustave Umbdenstock, élève de Guadet, professeur d'architecture à polytechnique, sera le plus véhément défenseur de ce conservatisme, et il sera entendu au-delà de l'A.A.A.C. au-delà des

abonnés d'Art National, Le Corbusier devra lui répondre (17).

Mais cette crise de la discipline peut aussi faire naître des entreprises de révision qui, actualisant le noyau théorique du discours classique, ont apporté des approfondissements remarquables. On pourrait faire l'hypothèse d'une quête de l'autonomie de l'architecture qui prendrait place à côté de la recherche stylistique d'une part et des révisions technicistes et fonctionnalistes d'autre part.André Véra dans les années dix, Le Corbusier dans les années vingt, s'engagent dans ce chemin tout en étant tentés par des voies divergentes, l'un et l'autre par la révolution stylistique, le second par le scientisme fonctionnaliste. Le premier participera à cet immense ratage de l'Art-déco et le second au développement de nouveaux types architecturaux : tours d'habitations et de bureaux, immeubles-barres, ... en n'y obtenant cependant que des succès d'estime.

L'éclatement et la multiplication des figures de l'architecte s'accompagne d'un éclatement et d'une multiplication des contenus et des formes du discours théorique. Le commentaire du Vitruve n'est plus le seul exercice offert aux architectonographes de toutes plumes, bien que la première décennie voit la publication d'une des plus célèbres éditions du célèbre traité, celle d'Auguste Choisy.

Cet éclatement et cette multiplication affecte aussi les limites du corpus monumental qui cède de toutes parts.

Depuis le milieu du XIXème siècle et les travaux de Viollet-le-Duc, Verneilh, Texier, Rohault de Fleury, Revoil, les architectures gothiques, byzantines, romanes de la Toscane, du Midi de la France, ... concurrencent dans la culture des architectes les traditionnels relevés des édifices antiques, grecs et romains (18). Mais la question du corpus monumental n'a pas été évacuée par l'éclectisme, elle se pose toujours avec insistance. Il ne faut pas oublier que le discours architectonique s'est fondé au XVème siècle, en privilégiant l'analyse des ruines romaines sur les savoirs artisanaux immédiats. Et ce "péché originel" pèse sur toutes les entreprises théoriques. Anatole de Baudot lui-même, avant de parler du "présent" parcourt le "passé" en faisant le ménage, en saluant l'invention, en dénonçant l'imitation. L'opposition du "classique" et du "gothique" donne encore de belles pages, mais il faut aller plus loin et au-delà, ou en deçà, de ce premier clivage chercher dans les interprétations elles-mêmes ce qui fonde le regard que l'on porte sur le patrimoine. On peut être étonné lorsque l'on découvre Guadet calculant

sur les façades du Louvre et du palais romain de la Chancellerie, le pourcentage des vides par rapport aux pleins, et cela pour démontrer l'influence des conditions climatiques. Les deux monuments classiques se trouvent ici soumis à des manipulations pas très classiques (19).

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

Le discours académique se montre en général encore réticent devant l'art médiéval et mêle arts grec et romain dans un même concept. Mais depuis le siècle précédent, comme l'a noté Louis Hautecoeur "l'Antiquité au sens où l'entendait la première moitié du siècle, ne sert plus guère de modèle. Il faut à ces derniers représentants d'une tradition que les éléments leur soient livrés assimilés par les maîtres de l'époque classique" (20). L'Exposition de 1900 va voir ce "maniérisme" s'exacerber et se ridiculiser dans un débordement décoratif qui évoque, pour Hautecoeur, la pâtisserie (21). Les adeptes de la rose géométrique qui deviendra le symbole de l'Art-déco, se tournent vers le XVIIIème siècle, l'Empire et la Restauration (22). Il arrive que le regard sur la tradition se renouvelle. Auguste Choisy porte sur la cité grecque un regard neuf libéré des schémas et des préjugés de l'urbanistique baroque. Son Histoire de l'architecture propose une nouvelle notion : le pittoresque grec dont les effets se feront sentir aussi bien dans les pages de l'Essai de Gromort que dans celles de Vers une architecture (23).

La même année et dans la même revue, L'Art et les Artistes, où il défend le retour à la tradition française, Léandre Vaillat publie "La Maison en Savoie", son premier article régionaliste. Avec les partisans de cette ligne le corpus monumental s'ouvre aux fermes et aux maisons paysannes. Il ne s'agit pas d'une "première". Le XVIIIème siècle quant il voulait échapper à la grandeur du sublime pour les plaisirs du pittoresque empruntait les mêmes chemins de traverse, mais c'est par contre le début d'une rationalisation des leçons architectoniques de ce corpus et celui d'une démarche qui conduira d'un vague ruralisme à un régionalisme strict (24). En 1913 Jean de Bonnefon, pour le texte, et Georges Wybo, pour les dessins, donnent avec La Maison des champs au

pays de France, sans doute, le premier recueil de maisons paysannes, situées géographiquement, et dont l'objet n'est pas de participer au développement de la connaissance des folklores mais au débat architectonique (25).

L'idée même de corpus monumental peut aussi être contestée. Robert de la Sizeranne, le propagandiste de la pensée et des ouvrages de Ruskin en France écrit : "c'est (...) en la Nature qu'il faut chercher toute Beauté. C'est en elle qu'est le type suprême et le modèle éternel. Ce n'est point dans des rêves fournis par l'imagination ou dans quelque idéal imposé par la tradition" (26). Paradoxalement cette soumission de l'art à un naturalisme exclusif s'accompagne de la revendication de l'autonomie du "sentiment esthétique" : "Ne le confondons jamais avec aucune autre faculté, ni plus haute, ni plus basse. Tenons ferme pour son autonomie" (27). Malgré les sensualistes et les intellectuels précise-t-il.

Accompagnant l'éclatement et la multiplication des figures de l'architecte, des limites du corpus monumental, ce sont les problématiques et les notions architectoniques elles-mêmes dans ce qu'elles ont de plus directement pratiques qui sont contestées, bousculées, transformées.

La rationalité des besoins et la rationalité des techniques se substituent à la rationalité des ordres. Un certain remue-ménage affecte la trilogie vitruvienne : solidité et utilité semblent vouloir chasser leur partenaire beauté ou du moins lui contestent la première place.

De la logique des cinq ordres, augmentés des ordres grecs et d'un certain nombre de variations maniéristes ou nationales, on est passé à la logique des styles, chacun d'eux étant appelé à signifier un caractère spécifique. Mais depuis le milieu du XIXème siècle s'élèvent des voix qui dénoncent ces pillages rétrospectifs et réclament l'invention d'un nouveau style, du "style moderne". Mais l'idée de style elle-même entre en crise.

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

Cependant, elle ne disparaît pas et, sous des formes diverses, ouvertement ou insidieusement, elle imposera encore sa logique aussi bien sur les pavillons de l'exposition de 1925 que dans

certaines pages de Vers une architecture. Elle accompagnera le rationalisme constructif de Perret jusqu'au Mobilier National et au Musée des Travaux publics. Elle fondera les recherches naturalistes et la simplification des anciens ordres. Elle se déguisera encore des oripeaux folkloriques arrachés par les "régionalistes" aux chaumières paysannes. Les procédés techniques et le grand silence blanc des enduits puristes deviendront eux-mêmes (à leur corps défendant ?) les composants d'un style (international).

Il faut attendre le slogan iconoclaste de L'Esprit Nouveau, "L'architecture n'a rien à voir avec les styles" pour voir la discipline réclamer son autonomie dans une certaine confusion théorique où le rejet des styles historiques n'est pas obligatoirement le rejet de l'idée d'un style d'époque.

Mais dès les années dix, une autre voie s'ouvre, celle d'un travail théorique qui aborde les notions architectoniques. La problématique de la composition s'énonce plus clairement. Le discours s'arrête sur les notions de rythme, de symétrie, de contraste, de proportion. Evidemment la liaison entre les différentes notions reste souvent très vague. Les traités ressemblent le plus souvent à une collection de chapitres indépendants rassemblés là par hasard. L'on écrit aussi beaucoup pour rejeter certaines de ces notions. L'ordonnance et la symétrie feront les frais du développement des principes énoncés par Viollet-le-Duc qui trouvent au début du siècle un écho très favorable dans la recherche d'une nouvelle architecture domestique. Bien que fondées sur une logique de l'usage et sensibles à l'idée de style moderne, ces critiques participent pourtant de l'autonomisation de la problématique architectonique. Hors des questions posées par ce que l'oeuvre architecturale dit de son temps, de l'homme, ou de la société, les questions posées par sa mise en forme deviennent de plus en plus incontournables. La crise du classicisme stylistique et la suppression de cet outil extraordinairement efficace que sont les ordres, un outil qui donnait d'un seul coup, hiérarchie, proportion, modénature et signification, y sont sans doute pour beaucoup et les emprunts stylistiques de toutes natures ne suffisent pas à régler cette question.

Sont nommées modernes toutes les architectoniques qui ont affronté cette situation de crise où la discipline éclate ainsi que l'ancien outillage, où tout disparaît et se reconstruit, ou tout se prolonge et se révolutionne. Sont donc nommés modernes tous les écrits publiés dans les cinquante premières années du siècle,

objet de ces travaux, que ces écrits réclament un retour en arrière ou une violente avancée vers l'avant pour régler cette crise. On appellera modernistes les hommes ou les écrits qui s'auto-définissent modernes.

NOTES

NOTES DE LA PREMIERE PARTIE

1. VIGATO Jean-Claude, Le jeu des modèles, les modèles en jeu Doctrines architecturales dans l'entre-deux-guerres, Villers-lès-Nancy : C.E.M.P.A. Ecole d'Architecture de Nancy, 1980, 250 p. Rapport de fin d'étude d'une recherche financée par le C.O.R.D.A.

2. VIGATO Jean-Claude "Notes sur la question stylistique. France 1900-1940" in Les cahiers de la recherche architecturale du 1er trimestre 1985, n° 15/17 pp. 126-131.

3. VIGATO Jean-Claude "Moderne, encore moderne, toujours moderne ! Les tribulations du Théâtre des Champs-Elysées" in Les cahiers de la recherche architecturale de novembre 1982, n° 12 pp. 24-39.

4. VIGATO Jean-Claude, L'architecture du régionalisme. Les origines du débat (1900-1950), Villers-lès-Nancy : Ecole d'Architecture de Nancy, 1984, 195 p. dactyl. Ce rapport a été peu diffusé, un projet de publication est en voie de réalisation mais on peut consulter : L'architecture du régionalisme. Les origines du débat (1900-1950) in Dossiers et Documents de l'Institut Français d'Architecture de décembre 1983, n° 4 fasc. 2 pp. 33-38.

5. Voir : "Les expositions coloniales" in Monuments Historiques d'octobre-novembre 1982, n° 123 pp. 77-86. "La paille et la poutre, la chaumière et le béton" in Monuments Historiques d'août-septembre 1985, n° 140 pp. 40-44; et Kompromissarchitektur. Zwichen Heimatstil, Klassizismus und Modernität in Frank Harmut, Faschistiche Architektur. Planen und Bauen in Europa 1930 bis 1945, Hamburg : Hans Christians Verlag, 1985, pp. 210-233.

6. LUCAS Charles, Architectonique in La Grande Encyclopédie, Paris : H. Lamirault et Cie, s.d. (31 volumes publiés de 1885 à 1892), vol. 3 p. 689.

7. ALTHUSSER Louis, Réponse à John Lewis, Paris : François Maspéro, 1971.

8. Voir "La paille et la poutre. La chaumière et le béton" op. cit. note 5. La revue en question a pour titre Comment construire sa Maison, son premier numéro paraît en octobre 1924, elle existe encore en 1933.

9. idem note 2, p. 130.

10. NERAUDAU Jean-Pierre, Dictionnaire d'histoire de l'art, Paris: Presses Universitaires de France, 1985, 521 p. (p. 322).

11. Pour découvrir ce Fischer là on peut se reporter au premier numéro, daté de l'hiver 1933-34 de L'Architeture rationnelle où est publié un article de Paul Recht sur un film de Eliane Tayard et Maurice Cloche : "Louis XIV et le cinéma" pp. 45-48.

12. ALTHUSSER Louis, Idéologie et appareils idéologiques d'Etat (Notes pour une recherche) (1970) in Positions, Paris, Editions Sociales, 1976, pp. 67-125 (p. 101).

13. LOYER François, 4. France. De Viollet-le-Duc à Tony Garnier : la passion pour le rationalisme in L'architecture de l'Art Nouveau sous la direction de Frank Russel, Paris : Berger-Levrault, 1982, pp. 103-135 (p. 135).

14. GUADET Julien, Conférence sur le nouvel Hôtel des Postes, Extrait des mémoires de la Société des ingénieurs civils, Bulletin de mai 1986, 4ème série, vol. 12 , 38 p. + pl. (p. 35).

15. GROMORT Georges, Essai sur la théorie de l'architecture, Paris : Vincent, Fréal et Cie, 1942, 411 p.

16. ROSENTHAL Léon "Tony Garnier et le Stade pour les sports athlétiques de Lyon" in L'Architecture 1926, vol. XXXIX pp. 109-116.

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

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

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

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

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

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

23. CHOISY Auguste, Histoire de l'architecture, Paris : Gauthier-Villars, 1899 et Rouveyre 1903 et encore : Vincent, Fréal et Cie, 1964, 512 et 629 p. Voir, dans cette édition : "Le pittoresque dans l'art grec : partis dissymétriques, pondération des masses", tome 1 pp. 325-335. Voir L'Initiation à l'architecture de Gromort (op. cit. note 17) p. 18 et ss. sur la dette de Le Corbusier envers Choisy voir la dernière page de Lucan Jacques "Les terrains de l'architecture. La question de l'îlot et la libération du sol" in A.M.C. Revue d'Architecture d'octobre 1983, n° 2 pp. 93-104.

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

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

26. de la SIZERANNE Robert, Ruskin et la religion de la beauté, Paris : Hachette, s.d. (12ème édition, 1ère édition 1897), 362 p. (p. 214).

27. Ibid. p. 190.

SECONDE PARTIE

NOTES, THESES ET PERSPECTIVES

CHAPITRE I

L'ARCHITECTURE EST MORTE ! VIVE L'ARCHITECTURE

CHAPITRE I : L'ARCHITECTURE EST MORTE ! VIVE L'ARCHITECTURE

"Rien d'architectural n'a été tenté depuis cent ans - depuis que la symphonie est arrivée à son complet développement et a joué son rôle. Est-ce pure coïncidence, est-ce corrélation mystérieuse ? Il semble bien que si le feu de l'Art alimente un phare éternel, la vitre de l'Architecture a tourné dans l'ombre profonde pour laisser la vitre Musique rayonner sur les foules" (1).

C'est par ces mots que Camille Mauclair (1872-1945) conclut un chapitre d'un ouvrage consacré tour à tour à la peinture, à la statuaire, à la décoration lumineuse au théâtre et à l'architecture intitulé La Beauté des Formes publié en 1909. Le titre de ce chapitre est : "Le silence de l'architecture".

Cette idée d'une déperdition du rôle idéologique et symbolique de l'architecture n'est pas neuve. Un chapitre de Notre-Dame de Paris de Victor Hugo, intitulé : "Ceci tuera cela" explique que l'imprimerie a détroné l'architecture, parce qu'elle a substitué au livre de pierre, un instrument beaucoup plus maniable. Mauclair ne fait qu'ajouter à l'imprimerie la musique. Les médias sonores sont pourtant encore si peu développés.

L'hypothèse est peut-être un peu excessive. La société demandera encore aux édifices de signifier la richesse, la puissance, le raffinement ou même des valeurs collectives, le patriotisme, la justice ... mais il est certain que l'architecture n'est plus le vecteur symbolique privilégié. Les médias concurrents sont beaucoup plus performants tout d'abord parce qu'ils utilisent directement le langage. L'image elle-même va se mettre à parler. Deux voies s'offrent alors à l'architecture non pour reconquérir l'hégémonie perdue mais pour faire entendre sa voix dans le concert médiatique. La première est l'actualisation du signifiant en privilégiant les significations les plus porteuses. C'est l'affirmation que l'architecture est un langage. L'autre voie est celle du repli sur le signifiant ou, pour être plus précis, le repli de l'architecture sur sa propre définition. L'édifice signifie d'abord l'architecture avant de signifier des valeurs morales, politiques ou sociales. C'est la voie de l'autonomie. Le retour aux ordres antiques, au XVème siècle portait des valeurs idéologiques. Florence voulait sans doute retrouver quelque chose de la grandeur de la Rome impériale. Mais dans le même temps,

l'architecture fondait son autonomie en élevant dans chaque édifice construit un monument à sa propre mémoire.

Ce glissement du signifiant sous les signifiés est - on peut en faire l'hypothèse - un phénomène d'une importance fondamentale. N'explique-t-il pas que la discipline architecturale ne se soit pas écroulée avec les systèmes philosophiques qui l'accompagnaient ? Ce glissement peut aller jusqu'à la fracture avec pour conséquence négative un isolement et une marginalisation de l'architecture dans la société mais avec pour conséquence positive une pratique débarrassée à la fois des illusions et de l'obsession du pouvoir de ses effets sur les comportements sociaux. La fracture n'est pas tout à fait nette durant cette première moitié du siècle. De nombreux ponts relient encore signifié et signifiant, des ponts que beaucoup se sont efforcés de consolider.

On entend, à lire Mauclair, le regret des temps où : "Chaque pierre était un acte de foi". Il est vrai qu'il sait comme Hugo que cette foi prenait sa source dans une évidente hégémonie médiatique; n'écrit-il pas : "La cathédrale était le livre de la foule, et sa symphonie, à une époque où il n'y avait à peu près aucun livre et point d'orchestre" (2).

Mauclair n'a pas perdu tout espoir : "Nous sommes en plein inconnu, relativement à ce que pourrait donner l'architecture métallique le jour où, ne l'employant pas dans un but utilitaire, un homme de génie soutenu par le désir national la lancerait dans une combinaison géante, folle, mystique et inutile, c'est-à-dire toute de beauté, comme le furent les flèches gothiques" (3). Il faut noter en passant que pour cet auteur qui, dans les années trente, pourfendra les "utilitectes", déjà, au début du siècle, l'inutile est la condition du beau. Et, il devine, dans l'architecture des habitations privées, la "petite architecture", la difficulté d'unir le beau et l'utile : "le souci esthétique ne s'arrange pas toujours avec le souci utilitaire" (4). Le progrès technique ne lui inspire pas plus de confiance que les progrès du confort. Dans un chapitre intitulé "l'architecture du fer" il écrit : "Le fer, c'est le positivisme d'un art que la religion avait élevé jadis à la pure métaphysique. Est-il imprévisible que la foule soit jamais émue par un art purement géométrique" (5). Il faut là lui accorder une certaine lucidité.

L'utilité et la technicité seront pour de nombreux théoriciens les deux voies au bout desquelles l'architecture retrouverait la signification perdue. Ces idées ne sont pas nouvelles; déjà Pierre Joseph Proudhon écrivait : "Les vrais mouvements de la

République au rebours de ceux de l'Empire, seront dans la commodité, la salubrité et le bon marché des habitations" (6).

D'autres, au contraire, verront dans la République la fin de tout art. L'art par essence aristocratique ne pouvant être que le produit d'un état social aristocratique. Ce thème où s'allie anti-jacobinisme et dénonciation d'un art arrivé à bout de souffle, aura de nombreux partisans - on reviendra plus loin sur un texte de l'un d'entre eux, Alcide Vaillant - chez les amis de l'Action Française comme chez les membres du Mouvement régionaliste de Jean Charles-Brun ou même chez certains réformateurs sociaux.

Mais on trouve aussi des architectes qui pensent que la République va relancer la signification dans des voies nouvelles, qui ne sont pas uniquement celles de l'utilitarisme et ainsi enfanter un nouveau style.

LA CRISE DE LA SIGNIFICATION

Henri Provensal (1868-1934) est de ceux-là lorsqu'il publie Vers l'harmonie intégrale. L'art de demain en 1904. Il est difficile de savoir si ce livre fut un grand succès de librairie, mais on peut signaler la publication d'un large extrait de son dernier chapitre dans les pages d'actualité de la revue L'Art de France en avril 1914, où il est annoncé ainsi : "L'éminent architecte y étudie les conditions générales du phénomène artistique en même temps que les conditions particulières que rencontrent nos arts du fait de la diminution du sentiment religieux et de l'avènement d'une foi collectiviste" (7).

Provensal entend lui aussi ce silence qui sifflera cinq ans plus tard aux oreilles de Mauclair : "Au seuil du XXème siècle, l'évolution des arts majeurs s'arrête. L'art primordial, le premier des arts plastiques, "l'architecture", depuis un siècle reste muette" (8).

Ce silence serait celui des artistes devant le développement de la science : "L'avenir, tout pesant de hautes vérités scientifiques, nous laisse, nous autres artistes, insensibles au milieu de ce tressaillement d'âmes. Le grand malaise actuel provient de ce manque d'effort et d'intellectualité, de cet appauvrissement du cerveau" (9).

Alors que science et art seraient complémentaires.

Dans un discours d'un lyrisme légèrement obscur, Provensal accorde à l'art une place dans la société qui lui donne une fonction idéologique importante, une fonction morale, l'art serait la morale de l'élite : "Sil est dévolu à la science d'augmenter le bien-être physique (...); il appartient à l'art, de façonner les cervaux à un concept moral plus large, répondant à la nécessité d'un plus grand champ d'activité, en disposant les âmes à la bonté et à l'altruisme. S'adressant avant tout au sentiment, il l'affecte dans le sens social; s'adressant à la pensée, il élève les âmes qui forment l'élite pensante, vers une conscience universelle" (10).

Ce n'est pas une idée neuve, Proudhon par exemple l'avait déjà exprimée. La même conception finaliste utilitariste et moralisante de l'art traverse le traité du philosophe Paul Souriau (1852-1926) au titre significatif : "La Beauté rationnelle, où il écrit : "Entre le bien et le beau, je ne vois qu'une différence de degré: le beau, c'est le bien porté à un degré tel, qu'il mérite d'exciter l'admiration" (11).

Mais surprise !, Provensal dans une certaine confusion ou pour le moins dans une contradiction condamne l'utilitarisme. Il est vrai que la hiérarchie des buts peut expliquer cela, la morale serait du côté de l'idéal, et l'utilitaire du côté du travail : "... l'adaptation exacte du contenu au contenant n'est pas le seul élément qui entre en cause. Ce n'est là que la réalisation d'un problème économique où l'art n'a rien à voir, puisqu'ici c'est le minimum de matière exigible pour un rendement maximum qui solutionne d'une façon certaine le problème ainsi posé" (12).

Provensal n'en est pas à une contradiction près. Il cite largement le docteur Max Nordau auteur d'une Psycho-physiologie du génie et du talent qui fait l'éloge des minorités agissantes et progressistes face à la foule conservatrice : "La majorité signifie le passé, la minorité signifie l'avenir, si son originalité fait ses preuves. La foule est toujours conservatrice, parce qu'elle agit en vertu d'instincts génériques héréditaires, non en vertu de nouveaux procédés de pensée individuels et ne peut en conséquence, se retrouver à l'aise, que dans des conditions héréditaires et non dans des nouvelles" (13).

Tout naturellement, pourrait-on dire, il s'en remet alors à l'Etat pour guider le peuple dans les chemins, ascendants, de l'art. Il écrit : "C'est donc à l'administration d'un pays qu'incombe

par dessus tout, la mission de diriger et d'élever les instincts artistiques d'un peuple".

Et encore : "Il appartient enfin aux municipalités, de susciter les oeuvres qui doivent animer de leurs harmonies, la vie des places et des jardins publics" (14).

Mais il lui faut convenir que la classe politiquement dominante, la bourgeoisie, est loin d'être la classe qui pourrait porter cette haute conception de l'art : "Son sybaritisme s'est accoutumé aux douceurs et aux mollesses. Aussi l'effort d'art est-il presque nul ! Et l'artiste obéissant en cela au goût bourgeois se contente de similis : simili pierre, simili bronze, simili bois".

Alors il lui faut faire confiance à ce peuple qui lorsqu'il est la foule est totalement fermé à l'art mais qui, pur concept, contient la promesse de son développement : "C'est actuellement le peuple qui attend de l'art, la consécration matérialisée des sentiments qu'il contient en puissance" (15).

Il décrit longuement une longue évolution où le temple se construit au bout d'un parcours dont les étapes sont la Grèce polythéïste, l'Inde panthéïste et l'Occident monothéïste, où le temple s'enfouit de la Renaissance à l'Empire. Et, enfin, au terme de cette longue marche ascendante puis de cette glissade descendante arriveront les temps de la reconstruction. La démocratie, nouvelle "religion humanitaire" promet cette reconstruction du temple qui sera alors dédié aux grands penseurs : "Il est de toute évidence de penser que c'est du sein de l'évènement démocratique de toutes ces consciences adimirables, que surgira le temple majestueux, où s'inscriront en mémoire des travaux éblouissants qui ont développé dans tous les sens l'activité intellectuelle, l'apothéotique grandeur des penseurs" (16).

Faut-il penser au Sacrarium du Musée Mondial que Le Corbusier projettera au centre du téménos du Mundaneum.

Si son élitisme, son sens du religieux, ses options démocratiques, sa foi dans la science et son espoir dans le peuple peuvent se conjuguer avec une si apparente facilité, c'est que Provensal est, en bon républicain, très confiant dans les vertus de l'éducation : "Toutefois nous pouvons affirmer en toute confiance que l'instruction et l'éducation des masses, en leur apportant la libération des préjugés établis sciemment par les classes dirigeantes, élèveront insensiblement leur neutralité vers l'harmonie, par une conception plus haute des idées du Beau, du Vrai

Apollon et les arts, Palais du Champ de Mars
de Louis Sortais, Exposition de 1900

du Juste" (17).

Cette unité du juste, du vrai et du beau apparaît comme l'objectif de cette démocratie de rêve, car ce sera, à n'en pas douter, le temps venu des loisirs et de la paix, la paix sociale, en même temps que l'apogée de l'art dans un concept encore inconnu : "Arrivés aux carrefours de paix et de loisirs que donnera l'apaisement des luttes économiques, les peuples redevenus simples et conscients reprendront la tâche laissée par leurs aînés, et exprimeront par le marbre et le granit dans une stupéfiante cristallisation, la vérité inconnue, correspondant au type incréé du beau" (18).

Provensal donne les marques d'une grande confiance dans la marche de l'histoire. Il fait l'apologie du progrès, de l'invention, dans cette métaphore vestimentaire, par exemple : "Nous n'essaierons donc pas d'ajuster à notre taille les hauts de chausses du moyen-âge, le pourpoint de la renaissance pas plus que la toge romaine ou la chlamyde grecque. Nous chercherons, au contraire, l'habit moderne bien caractéristique et bien adapté aux différents usages auxquels nous devons le soumettre" (19).

Vieilles nippes gothiques, renaissantes, romaines et grecques sont allègrement jetées aux poubelles de l'histoire de l'art. Mais ce n'est pas d'un même geste, il oppose en effet le sud au nord : le conventionnel et le factice sont latins alors que le moderne est septentrional (20). Mais ce serait caricaturer la pensée de Provensal que de la réduire à un progressisme avec oeillères, aveuglé par le soleil levant de l'avenir. Sa conception de l'art est autrement plus complexe où s'allient l'éternel et le contingent. Il écrit : "La vérité est que : l'art obéit à des lois éternelles d'unité, de nombre et d'harmonie. Voilà la loi suprême. Mais jamais il ne se répète sous deux aspects identiques. Il y a, pour ainsi parler, deux vies parallèles, morale et physique, qui s'approprient les faits de l'évolution, les incorporent sous des lois variables il est vrai, mais néanmoins nécessaires, et qui ne doivent obéir qu'à la spontanéité du génie créateur, placé en face de ces faits et les résolvant" (21).

Ces lois éternelles , Provensal, en donnera, en quelques lignes rapides, au milieu de tant de pages omnibulées par la recherche de la signification, une sorte de résumé problématique d'une grande rigueur et préoccupé du signifiant. Ces règles, indiscutables selon lui, sont les règles de composition, les règles qui construisent l'unité de l'oeuvre.

Il faut largement citer ce passage de L'Art de demain : "Les règles générales, sur lesquelles il est oiseux de disputer, consistent, par exemple, dans l'unité générale du sujet, dans des oppositions de détail savamment conçues, de manière à mettre en relief le point dominant dans la subordination des accessoires au principal, dans une concordance enfin de toutes les parties opposées qui fait qu'au milieu de cette diversité, de ces oppositions si indispensables pour éviter la monotonie, l'unité loin d'être rompue, est au contraire reliée à l'idée que tout artiste laisse planer sur son oeuvre entière. En un mot : unité du sujet, dont la dominante forme le point convergent dans la conception; diversité des détails; accord et équilibre et toutes les parties secondaires rattachées à cette dominante; enfin, groupement des harmonies et opposition des tonalités; élimination de l'ensemble des détails complexes qui en obstruent la clarté (ce qui suppose chez l'artiste une grande connaissance et une grande habileté); recherche de la simplicité, d'où naît sans effort la grandeur. Voici à peu près exprimées toutes les règles qui peuvent circonscrire l'oeuvre d'art" (22).

UN DEBORDEMENT CRITIQUE

L'agrégat théorique dont ce théoricien, qui est aussi un constructeur - il sera le lauréat de la fondation Rothschild en 1905 - est l'auteur, donne une image de la confusion philosophique dans laquelle travaillent les architectes les plus lucides du début du siècle. Tout se passe comme si le XIXème siècle avait vu les sciences, les techniques et les modes de vie se transformer profondément en laissant l'architecture s'épuiser dans un piétinement abrutissant. Mais la crise de l'architecture n'est pas due à une baisse, voire à un arrêt de la production mais plutôt à une surproduction, à une accélération de la demande. Ce n'est pas la dépression mais la fébrilité. Cette pathologie de l'excès est fort bien traduite par l'article que Pierre Remaury publie dans L'Art de France en 1913: "Le nouveau boulevard".

L'Art de France dont le premier numéro paraît le 15 juin 1913 est la revue de l'Association Amicale des Artistes, Artisans, Architectes et Amateurs d'Art qui vient de se fonder "pour susciter la formation d'ensembles d'architecture et d'ameublement qui puissent figurer à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs Modernes de 1916", ainsi que le précisent ses statuts. Son fondateur est Adolphe Cadot, le rédacteur en chef de la revue

Emmanuel de Thubert. Onze numéros paraissent de juin 1913 à juin 1914. La modernité que défend la revue s'accommode assez bien d'une défense du luxe qui ne la situe pas à gauche, et d'un nationalisme qui modère beaucoup les élans qu'elle pourrait avoir du côté de l'Allemagne. En août 1916 l'association compte 1600 adhérents. La revue reparaît en mai 1919 sous le titre La Belle France que prolonge la Douce France ensuite.

Déjà Pierre-Joseph Proudhon, dans le chapitre "Monuments de Paris" de son ouvrage sur l'art avait attiré l'attention sur les effets pervers d'un débordement du monumental. "Comment ne voyons-nous pas que ce débordement d'oeuvre d'art, de monuments des arts, n'a d'autre but par une affreuse ironie, que de nous entretenir dans notre indigence ?" (23) questionnait-il.

N'est-ce pas de ce trop plein du monumental que s'alarme les protagonistes du dialogue écrit par Remaury - car cet auteur a adopté ce procédé littéraire peu courant dans les revues d'art - devisant sur le trottoir du nouveau boulevard ?

Le narrateur est flanqué d'un compère qui joue à la fois le rôle de l'ami et du détracteur. A la fin de la scénette, le duo se transforme en trio dont le troisième personnage s'appelle "Propriétaire Parisien" et a commencé sa carrière sous Henri III, ce qui lui fait 333 ans, à peu près, mais à un tel âge l'exactitude n'est pas requise. Le compère énervé par un sourire béat du narrateur se lance dans une description qui est une véritable condamnation de l'éclectisme et de la prolifération ornementale. Dans l'"avalanche de maisons de rapport", il découvre un immeuble ressemblant à un Saint-Honoré, un fronton rabougri, une "corniche contournée d'où descendent d'invraisemblables touffes de fleurs, de fruits, de légumes", des "petits saucissons" autour d'une cloche à melon, un immeuble gothique agrémenté de "nudités parisiennes" et couronné de "réminiscences de pagodes indo-chinoises". Il se moque du narrateur dont il nous révèle ainsi les positions architectoniques lorsqu'il clôt son inventaire par ces mots "Enfin celui-ci, en face ralliera sûrement vos suffrages : les lignes sèches et rigides de ciment armé dont est faite son armature, sont recouvertes de plaques multicolores en grés flammé qui le font assez bien ressembler à un monstrueux scarabé" (24). Cette description des horreurs boulevardières se conclut par une condamnation des architectes.

Le narrateur est plus tendre envers les projeteurs de maisons de rapport. Il fait preuve d'une compréhension toute professionnelle, lorsqu'il décrit les embûches économiques, réglementaires,

etc ... qui jalonnent la démarche du projet de telles bâtisses, sans compter avec les goûts des clients et la mode. Et puis il ne se fait pas faute de faire remarquer qu'il y a bien peu d'architectes dans ces affaires. On peut lire sur les façades les noms d'entrepreneurs, de gérants, de vérificateurs, tous spéculateurs mais point ceux de nobles artistes. Mais l'horreur prend fin : "Le hasard nous avait conduit devant une maison neuve dont la façade était simple et peu chargée, mais l'ensemble avait un aspect reposant et fort" (25). C'est alors qu'intervient le propriétaire parisien, de 333 ans, commenditaire de cet immeuble et ami de son architecte si simplement rationaliste. Ce propriétaire habite donc Paris depuis Henri III. C'est sans doute cette longue expérience qui lui permet de comprendre son architecte ainsi décrit : "... il est honnête et savant, il sait son métier et il l'aime - il a fait de longues et brillantes études et connaît admirablement l'histoire de son art. Mais, loin de se servir de ses connaissances pour copier servilement le passé, il prétend s'appuyer, au contraire, sur les traditions françaises pour les prolonger, pour les adapter aux conditions et aux exigences de la vie moderne; il prétend que c'est ainsi qu'on pourra créer un style et enrichir de nouvelle beauté notre grande architecture" (26).

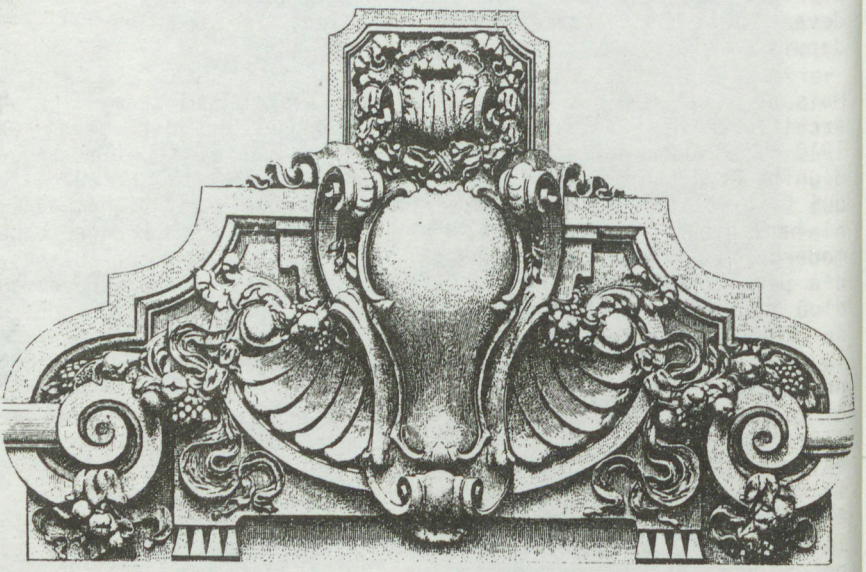
Max Doumic dans un article écrit pour Le Correspondant, dont le titre est une question : "Pourquoi notre architecture est-elle en décadence ?" donne une coloration quelque peu xénophobe à l'intervention du propriétaire parisien lorsqu'il écrit, deux ans auparavant, ces lignes : "Dans les quartiers bourgeois s'élèvent des maisons à loyers où le nombre des étages devient illimité et des maisons de commerce dont l'architecture incohérente semble avoir été enfantée par quelque cerveau malade. Dans les quartiers riches, les hôtels particuliers qui, si le détail en était sans valeur esthétique, avaient du moins le mérite d'être sobres, proportionnés, de représenter la demeure de gens du monde bien élevés, font place à de prétentieuses habitations qui crient le parvenu, et à des hôtels de voyageurs qui rivalisent de mauvais goût dans leur luxe de pacotille. On dit communément que notre époque ne laissera un style; hélas ! si, elle en laissera un et, dans l'histoire de l'art, on l'appellera le "style rasta" (27).

Ces deux articles rapprochés disent en effet que les bons bourgeois et sages constructeurs sont inévitablement indigènes et les parvenus des rastaquouères, dont le dictionnaire dit que se sont des individus menant grand train, dont on ne connaît pas les moyens d'existence et des individus spécialement étrangers.

Est-ce mieux lorsque Doumic abandonne la géographie pour l'origine sociale dans sa critériologie du bon goût : "Dans notre société bouleversée, les enrichis de la veille occupent la plus grande place; ils n'ont pas l'habitude de la fortune, ils n'ont pas de traditions, ils n'ont pas cette éducation que donne toute une existence passée dans un milieu élégant et distingué et qui affine même les intelligences médiocres. Ils n'ont pas cette qualité si rare : le goût. En outre, ils sont pressés de jouir" (28).

Derrière ce sectarisme snob, il y a peut-être un peu d'angoisse devant les bouleversements qui ébranlent la structure sociale depuis un siècle.

Mais ne serait-ce pas cette instabilité sociale qui crée la crise architecturale. Pascal Forthuny le suppose lorsqu'il écrit en 1910 : "Si donc notre architecture est hésitante, si elle manque d'unité et d'harmonie, si l'on y cherche en vain cette homogénéité qui fait le style, c'est qu'assurément l'époque n'est ni homogène, ni harmonieuse, ni une" (29). Il écrit encore : "La conscience moderne, écartelée en tous sens par les systèmes particuliers, n'a peut être plus ni la discipline, ni la puissance d'agrégation d'où put sortir jadis une loi de beauté" (30). La désagrégation de l'architectonique correspondrait donc à la désagrégation de la société, à son morcellement individualiste. Mais Forthuny ne veut pas croire à la mort de l'architecture. Cette crise peut être une naissance et même une renaissance dans la liberté et l'indépendance de l'esprit. Puisque pour lui la solution existe, elle est là. Il suffit d'un acte de foi dans le rationalisme; il écrit : "Cet acte de foi (...), cet axiome foncier, il est écrit aux cathédrales gothiques, il est tout entier dans Viollet-le-Duc". Et il précise ce point de vue ainsi : "Certes, il n'est point question de recommencer les styles morts, eussent-ils été mille fois plus nourris de vérité dans leurs structures et leurs décors. Tout doit différer d'eux aujourd'hui, et la forme, et la destination, et la parure. Leur mathématique seule doit survivre. Notre temps arrive devant le problème, avec ses besoins, ses matériaux, ses ressources. Aux besoins modernes, il faut répondre par les matériaux modernes. La liste couvrirait dix pages de ce recueil s'il nous était demandé d'énumérer tout ce que l'industrie, depuis quinze ans, a apporté au constructeur d'appareils, d'engins, de produits, de techniques. Et non moins étendu serait le détail des conditions de l'habitation actuelle, revue, corrigée, augmentée ... ou simplifiée par l'évolution des usages" (31).



Cartouche, Palais du Champ de Mars
de L. Varcollier, Exposition de 1900

UNE CRISE SALUTAIRE SI ...

Ce long article divisé en parties, l'une consacrée aux demeures du repos, l'autre à celles du travail, après cette introduction doctrinaire se promène d'un édifice à l'autre, relevant ce qui va dans le sens de l'innovation, une innovation assez sage : on préfère Plumet à de Baudot, mais on salue le "labeur silencieux" de Bonnier et l'architecture "de grandes lignes franches et traitée sur un plan ingénieux" de l'immeuble des Perret, rue Franklin. On n'oublie ni Guadet fils, ni Sorel, et l'on retrouve un certain enthousiasme grâce à la longue façade de la Cité Martignac de Le Coeur, grâce à l'immeuble industriel de Chédanne rue Réaumur, à la Bellevilloise d'Emmanuel Chaine, le fils de Henri et comme son père élève et partisan de de Baudot.

Mais la conclusion reste pessimiste et, en 1910, Forthuny dénonce encore le désordre et l'individualisme qui sévissent dans l'architecture française, du côté des "copistes" qui pour plaire à leurs rentiers de clients créent des "arlequinades de pierres" sans ordre ni esprit, du côté des modernes qui cèdent à l'improvisation, au "bibelotage amusant" dans "l'absence totale d'un parti de composition, d'une recherche de proportion" qui pourrait faire date sur le chemin de l'innovation. Ah ! rêve Forthuny, il faudrait tout arrêter et pendant vingt ans s'atteler à une tâche salutaire, le "dictionnaire des formes qui sont de chez nous", des formes qu'il faudrait aller recueillir dans les provinces. Forthuny rêve aussi que le propriétaire obstiné dans son aveuglement va laisser aux architectes un peu de liberté. Il rêve que les meilleurs de ces architectes vont s'organiser, se rassembler. Il écrit : "S'ils faisaient bataillon carré, si les trente architectes qui, en France, ont des idées saines, des intentions claires et quelques principes se rapprochaient pour se concerter, s'ils pouvaient s'entendre" (32). Mais les derniers mots sonnent assez tristement qui proclament : "Il vaudrait mieux ne pas construire. Cherchez la loi" (33).

Pascal Forthuny revient en 1913 sur son projet d'inventaire des savoirs nationaux. Il publie dans L'Architecture Moderne deux articles intitulés "A la recherche des beaux métiers régionaux" (34). Mais cette même année il s'en va aussi en guerre, avec pour arme une petite revue dont il est le seul auteur, Les cahiers de l'Art moderne. L'ennemi est clairement repéré, les professeurs architectes de l'Ecole des Beaux-Arts, et il est copieusement arrosé de critiques acides voire d'injures. Un petit exemple de ses imprécations guerrières, quelques lignes extraites du

second numéro des Cahiers, il en paraîtra sept : "... d'examens en examens et de classe en classe, jusqu'au concours de Rome, des générations d'architectes, béatement, avalent la pilule romaine. Le jus de Vignole et les saintes huiles du pape Vitruve. Les membres de l'Institut, farouchement alliés contre la bande infâme des novateurs, des journaleux, des logiciens du ciment armé, des insulteurs de Minerve, s'évertuent à joindre le bon exemple au bon enseignement. Non contents de carier l'esprit de leurs élèves, ils gangrènent la ville. Contre tout bon sens, avec des tours de main de pâtissiers montant des pièces sucrées, ils osent concevoir et perpétrer des gare d'Orléans-Orsay, des rue Edouard VII, et autres inventions somptueuses où leur "dévergondée" se donne libre champ pour danser le cancan du grand style" (35).

L'objectif est aussi clairement défini que les cibles. La démolition verbale de l'Ecole doit faire avancer la cause rationaliste celle des Entretiens et du Dictionnaire raisonné. Le même article dénonciateur affirme avec une même intransigeance, côté positif cette fois : "La vraie, la seule tradition française - il faut le répéter pour la 100lème fois, c'est celle de la cathédrale de Chartres, des petites maisons d'architecture civile d'Orléans et de Rouen : c'est celle du XIIIème et du XIVème siècles, où l'on ne mettait pierre sur pierre sans dire pourquoi et où l'on justifiait tout décor par une nécessité positive et une raison de construction avouée (36).

Parmi les cibles, on peut s'arrêter devant la gare d'Orsay de Victor Laloux (1850-1937) "un extravagant défi, une gageure d'Institut, une bravade insolente face à ceux qui revendiquent pour l'architecture le droit et l'honneur d'être l'art le plus loyal, celui qui devrait ne pas savoir mentir, celui qui a la mission sociale d'enseigner aux hommes, comme le chiffre des scientifiques, la vérité, l'imprescriptible vérité" (37), un édifice dont il détaille, une à une, avec minutie, les fantaisies décoratives et les incongruités fonctionnelles.

Pour ce combattant de la rationalité, la crise de l'architecture a donc une solution. Il suffit de retourner aux principes rationnels, ceux de l'architecture d'avant la Renaissance et de fermer l'Ecole des Beaux-Arts ou pour le moins de la réformer profondément. Le combat des gothiques et des classiques n'est donc pas terminé. De moins en moins il se manifeste dans l'opposition des profils, il éclate plutôt dans l'opposition des principes. Le débat y gagne un peu de profondeur. Ces principes vont devoir

s'affiner, où alors la caricature peut à son tour tomber dans le ridicule.

LA CRISE A L'ECOLE

Il ne faut pas oublier que la chaire de théorie de l'Ecole des Beaux-Arts est occupée de 1894 à 1908 par Julien Guadet (1834-1908) qui dans une conférence prononcée en 1886 sur l'Hôtel des Postes de la rue du Louvre avait condamné l'imitation et réclamé une architecture répondant aux besoins : "... Notre art se dégagera des imitations serviles, il demandera au passé des leçons, des exemples, mais non des recettes et des poncifs; il se fera, je n'en doute pas, plus simple, plus vrai; on verra s'effacer peu à peu les traces, survivantes par habitude, de la profusion de la surcharge qui ont été la marque de l'époque du Second Empire. En même temps, notre architecture plus scientifique, chargé de résoudre les problèmes toujours plus nombreux et plus variés que comporte une civilisation chaque jour en progrès, devra à tout prix trouver des formes, des ressources et des moyens, mieux encore des styles et des caractères, pour des besoins et des programmes variés à l'infini : elle les trouvera, j'en ai la conviction, mais seulement dans la sincérité absolue de l'artiste, dans son identification complète, sans réserves ni arrière-pensée, avec l'essence intime du sujet qu'il devra traiter" (38).

Guadet est un morceau plus difficile à avaler que Laloux, d'autant plus que son fils n'hésitera pas à défendre sa place dans le camp de la modernité, d'autant plus que la critique "conservatrice" le visera presqu'autant que la critique "progressiste".

L'école n'est pas sourde aux critiques qui dénoncent son archaïsme et son inadaptation aux nouvelles conditions de la production. Elle réagit dans une démarche à la fois défensive et réformatrice. En 1910, Albert Louvet (1860-1936) publie un ouvrage sur la formation de l'architecte préfacé par Jean-Louis Pascal (1837-1920), professeur à l'Ecole et membre de l'Institut. Il est vrai qu'il fallait répondre à des critiques d'une extrême virulence. Max Doumic, dans Le Correspondant décrit une institution où règne l'irresponsabilité : "Les professeurs qui composent les jurys de l'Ecole s'intéressent naturellement à leurs élèves et sont indulgents pour eux; ils sont, à l'occasion, indulgents pour ceux de leurs collègues, à charge de revanche; et alors, pour un projet très faible d'un de leurs élèves, ils demandent une

récompense en plaidant les circonstances atténuantes; il s'agit d'un élève assidu, laborieux, méritant; ce sera un encouragement pour lui, etc ... Quand l'élève laborieux, mais nul, a collectionné par ce procédé un nombre suffisant d'encouragements, il passe en première classe et cela recommence". Et encore : "En outre, les membres du jury se laissent, quoi qu'ils disent, facilement influencer et séduire par l'habileté des rendus et, bien souvent, ils récompensent des projets où l'étourdissante habileté de l'aquarelle fait oublier la pauvreté du travail proprement architectural" (39).

L'Ecole a même été l'héroïne noire d'un roman écrit par un ancien élève de l'atelier Daumet, Frantz Jourdain (1847-1935) qui publia en 1893, L'Atelier Chantorel. Moeurs d'artistes. Ce roman racontait les démêlés de Gaston Dorsner qui aimait la musique de Wagner et l'architecture gothique, avec son patron, ses camarades d'atelier, ses employeurs. Rosny l'aîné rédigea une préface qui dédiait le livre à : "Tous les sympathiques, et puis encore tous ceux qui (...) se sont révoltés contre la discipline caduque de l'Ecole des Beaux-Arts, contre les idées mesquines et les règles abâtardisantes, ceux qui ont voulu refaire un art neuf, un art de notre temps, au lieu de se suicider par l'imitation des Grecs, des Romains ou de la Renaissance" (40). Le portrait de Chantorel, Grand Prix de Rome décoré à l'Exposition Universelle de 1855, architecte des Bâtiments Civils et patron d'un atelier "des mieux vus à l'Institut", écrit sur un ton presque neutre, d'une neutralité clinique, est en réalité une charge implacable. Chantorel, travailleur laborieux mais d'une culture bornée et d'un dogmatisme bonasse y apparaît comme le dépositaire d'un classicisme bête, étroit, sûr de lui, sectaire par suffisance plus que par intérêt.

Assez rapidement Albert Louvet trace le portrait de l'architecte artiste, un portrait auquel les étudiants de l'Ecole ne devraient plus vouloir ressembler, car les temps ont changé, ils sont devenus scientifiques. Voici la vieille image, celle qu'il faut modifier pour ne pas voir la profession se marginaliser : "Vers le milieu du dernier siècle, ou plutôt dans la première moitié, l'architecte était volontiers considéré comme une sorte d'artiste - on disait même, irrévérencieusement, de bohème - portant cheveux et barbe longs, sachant à peu près dessiner, pas du tout compter, insouciant d'argent, et cherchant à faire passer dans la moindre bâtisse les somptuosités démodées et impratiques des styles de l'antiquité et du moyen âge" (41).

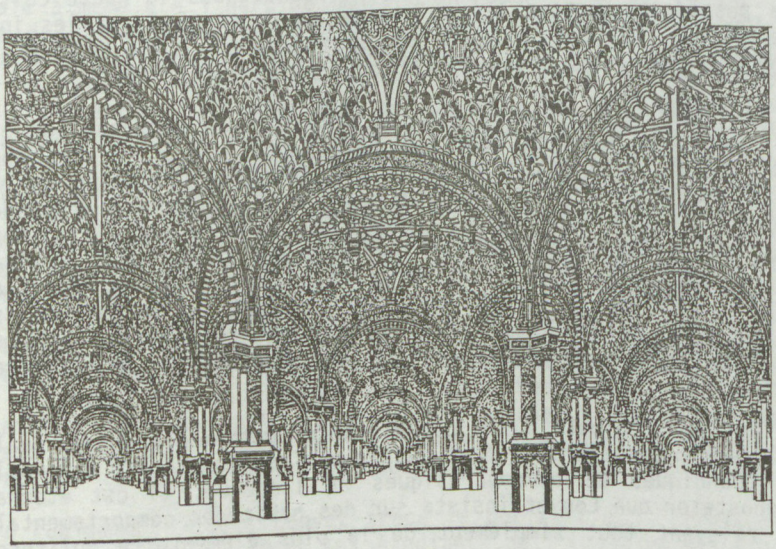
Il faut noter que la première phrase essaie de reculer le plus loin possible le temps où cette image était la réalité, mais

n'est-ce pas parce que cette réalité est celle du présent. L'antiquité et le moyen âge sont, pour l'instant, mis dans le même sac. C'est, poussé par la nécessité, que Louvet condamne cet ancêtre encombrant. Ne faut-il pas reconnaître que : "A notre époque, les fonctions de l'architecte sont beaucoup plus variées qu'il y a cinquante ans" (42). Les architectes se trouvent en rapport avec "des gens instruits et distingués". Les entreprises ont changé. Leurs dirigeants ne sont plus des artisans "frustres", "peu éduqués, souvent illettrés" : "... Les spécialités scientifiques presqu'inconnues jadis ont pris une extension considérable; je n'ai pas besoin d'insister, nous connaissons la haute culture que possèdent, à tous les points de vue, les chefs et les ingénieurs des grandes maisons de ferronnerie, d'électricité, de plomberie spéciale, etc ..." (43).

Il faut donc que les étudiants en architecture abordent les études avec une culture générale suffisante. Ce n'est pas parce que Garnier, Charles, n'avait qu'une éducation primaire que ses collègues doivent être incultes. On ne leur demande cependant pas d'être tous bacheliers. Il faut par exemple que l'architecte "... soit capable de suivre les calculs des ingénieurs, de discuter les solutions qu'ils proposent, et au besoin de les rectifier; il doit pouvoir se rendre dans les ateliers du ferronnier, sur le chantier du maçon, et savoir corriger une épure tracée sur le mur, modifier un assemblage ou une combinaison de cornières" (44).

Il faut qu'il ajoute à ces connaissances mathématiques des qualités d'administrateur. Il faut que la profession s'ouvre aux réalités techniques et bureaucratiques de l'époque. Il est étonnant de constater que Louvet insiste sur des habitudes comportementales qui relèvent tout simplement de la plus élémentaire politesse, ne réclame-t-il pas de la tenue. La bohème n'est plus de mise, il faut acquérir "des habitudes d'ordre, d'exactitude et de précision" (45). Il faut combattre le véritable dédain pour les aspects pratiques et administratifs du métré : "Il fut un temps où il eût semblé presque deshonorant pour un architecte de mettre une cote juste ou de tenir une comptabilité exacte; ..." (46).

Cette précision, cette exactitude, il faut la demander dans les dessins des élèves. Louvet récrimine contre ces "dessins exécutés au crayon, ou au fusain, presqu'à la main, imprécis et sales, adroits souvent mais d'une adresse maladive et factive" (47). Il faut que l'Ecole revienne à la tradition des dessins nets et précis comme ceux d'Hyppolyte Lebas (1782-1867) l'architecte



Salle des Illusions, Palais de l'Electricité
Eugène Hénard, Exposition de 1900

de Notre-Dame de Lorette et de la Petite Roquette, des dessins où la construction est honnêtement indiquée. Il propose que l'un des six projets de l'année scolaire soit exécuté comme le projet de construction de seconde classe : que les plans soient cotés, les coupes nombreuses, les façades appareillées, les règlements observés et même que soient rédigés devis descriptif et devis estimatif. Il faut passer de l'image de l'artiste bohème à celle du professionnel compétent, efficace et précis. Il n'envisage cependant pas une réforme radicale des moeurs pédagogiques de la rue Bonaparte. S'il demande que la technique pénètre dans l'Ecole, c'est par une transformation des critères de jugement du projet , des aménagements sectoriels de l'enseignement. Il faudrait que les étudiants visitent les usines, les carrières, les chantiers. Il rejette une proposition de Guadet qui réorganisait complètement l'enseignement de l'architecture, le divisant en deux temps, d'abord des "Ecoles d'Arts et Métiers de l'industrie du bâtiment" où pourraient s'acquérir de solides connaissances techniques, puis ensuite de "hautes études artistiques" réservées aux meilleurs élèves. Selon Louvet, le temps manquerait, pour que ces études artistiques soient sérieuses et puis les techniciens issus du cycle court feraient aux artistes issus du cycle long une concurrence déloyale qu'aggraverait la mauvaise réputation de l'architecte artiste dans l'opinion. La crise de la discipline ne peut se résoudre aux dépens de la corporation.

De même la professionnalisation ne peut se faire contre la spécificité de l'architecte, une spécificité que Louvet fonde sur la maîtrise de la composition et sur l'étude du patrimoine architectural, sur l'étude du corpus monumental.

Il écrit : "La première des qualités artistiques indispensables à l'architecte, celle qui le distingue du simple constructeur et du décorateur, c'est l'art de la composition, c'est-à-dire l'art de placer les différentes parties d'un ensemble de façon à la fois raisonnée, adroite et agréable et d'en régler les proportions" (48).

Il faut comprendre, tout d'abord, que l'accent mis sur cette problématique est attaché à une revendication économique. La maîtrise de la forme fonde l'architecte à revendiquer la maîtrise de l'oeuvre.

Il écrit : "C'est une erreur des plus funestes et malheureusement assez répandue, que de croire que l'on construit d'abord et que l'on décore après : de là à prendre l'architecte pour un simple bâtisseur et à le remplacer par un tapissier ou par un jardinier,

une fois le gros oeuvre achevé, il n'y a qu'un pas, et ce pas est souvent franchi".

Analyse que précise, pour ceux qui n'auraient pas compris, cette assertion d'une clarté sèche : "A chacun son métier; il est certain que le jardinier ou le tapissier sont des collaborateurs précieux mais, comme tous les autres, ils doivent rester sous la direction d'ensemble de l'architecte" (49).

Intérieurs et jardins, tout comme les édifices, du plus petit au plus grand ne méritent-ils pas d'être artistiquement composés ? Il écrit : "Il est bien entendu que lorsque je parle de la Composition, je pense aussi bien au tout petit édifice, à la simple villa par exemple, qu'aux palais et aux jardins les plus somptueux".

Il insiste : "Même dans les constructions les plus simples, l'art de la composition doit intervenir" (50). Malheureusement, malgré tant d'affirmations sur sa nécessaire présence, la composition ne reçoit qu'une définition vague, bien peu théorique qui emmêle la logique, la disposition, le sens des convenances et la recherche du plaisant, de la grâce et de l'imprévu : "Composer, c'est d'abord disposer les divers éléments d'un plan, mettre chaque chose à sa place, et c'est ici que le bon sens et la logique interviennent surtout; mais ce n'est pas tout et l'on conçoit aisément que les différentes parties d'un plan, même convenablement disposées peuvent former un tout maussade et sans intérêt si l'art n'intervient pas. En effet, lorsque ces éléments sont mis en place, il reste à les manier avec adresse, à les souder habilement, à trouver d'heureuses proportions, à ménager les perspectives et les vues, à inventer des arrangements gracieux et imprévus" (51).

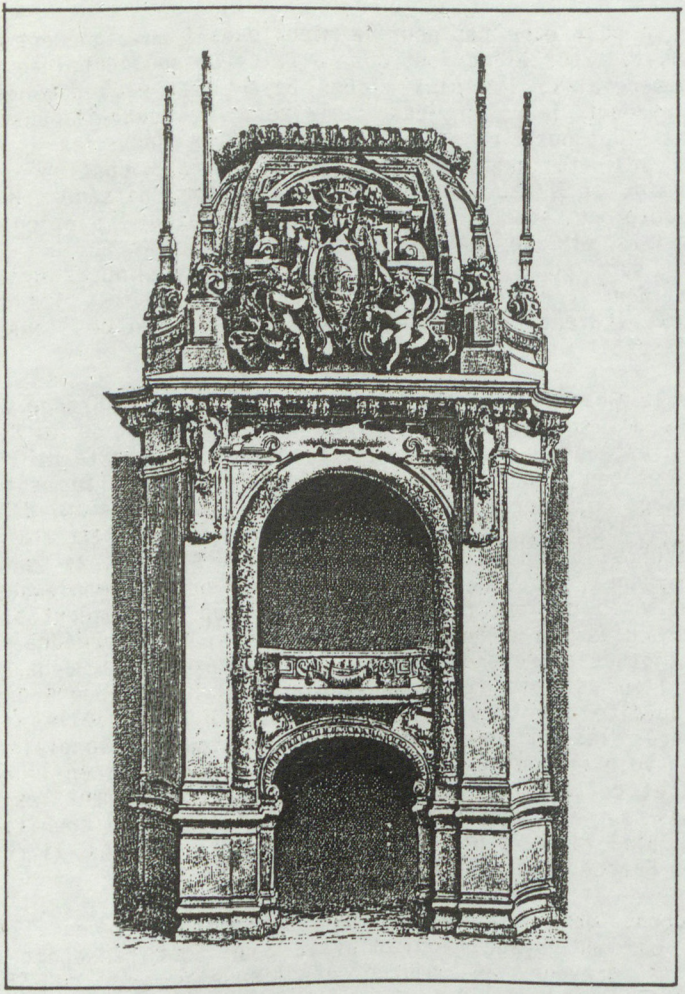
Et tout ce discours sombre dans une discrète apologie du don artistique et de l'enseignement d'atelier où s'apprend cet art pourtant réputé inenseignable selon Louvet, opinion en général partagée par les professeurs de l'Ecole. "L'art le plus indispensable à l'architecte" à peine défini, à peine entrevu disparaît donc dans l'indicible et dans le secret des recettes d'atelier. Pour enseigner la composition "la base même de l'art architectural", Louvet ne voit d'autre méthode que "l'enseignement amical" comme le nomme Guadet. Il demande cependant aux Maîtres d'articuler un peu plus leur discours puisqu'il leur demande d'organiser dans les ateliers des "causeries familiales" et des visites commentées des grands monuments parisiens que les élèves souvent ne connaîtraient pas (52).

Tout ne va peut être pas pour le mieux dans l'enseignement d'atelier. Louvet exhorte les "patrons" à faire cesser certaines pratiques commerciales; les plus riches payant les plus démunis pour qu'ils rendent leurs projets scolaires. Il voudrait aussi que tous les "patrons" puissent participer aux jurys et que l'on supprime les ateliers officiels. Mais il fait confiance à cet enseignement où l'étudiant choisit son maître, partage son temps entre école et agence, où règne une certaine émulation entre les ateliers et que domine le concours suprême, le Grand Prix de Rome, sur lequel il rédigera longtemps des notes critiques publiées dans L'Architecture. Il menace : "... si les études de l'Ecole étaient limitées au diplôme, le niveau de l'enseignement baisserait de moitié"(53).

Et puis le Grand Prix, c'est aussi l'Académie de France à Rome "la ville des souvenirs antiques et des traditions de la Renaissance", c'est aussi le voyage en Grèce et la découverte de l'Acropole, la leçon d'architecture par excellence. Il faut citer ce long passage où l'Acropole délivre sa leçon de précision, d'harmonie et de liberté, à l'étudiant émerveillé : "C'est là qu'il verra, l'effet que l'on peut obtenir avec des monuments de dimensions moyennes, lorsque les proportions sont harmonieuses. En regardant avec quelque précision ces temples sont exécutés, avec quels scrupules les ornements sont sculptés, il comprendra l'utilité de l'étude approfondie et du soin de l'exécution, deux qualités que l'on est bien gêné de conserver à notre époque à cause de la rapidité des travaux. Il verra aussi avec quelle liberté sont placés les différents temples, avec quelle souplesse est tracée la voie sacrée où se déroulent les processions en l'honneur d'Athéna et cette étude suffira à détruire complètement les idées préconçues sur la sécheresse et la rigidité de l'architecture grecque qu'il aura peut être apportées des études livresques faites en France" (54).

Cette leçon, dans ces termes, il semblerait bien qu'elle fut entendue par un voyageur qui n'avait pour tout passeport qu'un diplôme de graveur sur montre et l'enseignement de Charles L'Eplattenier.

Evidemment il ne faut pas être trop nostalgique car cet enseignement arraché aux marbres pentéliques ou aux pages du Vitruve pourrait devenir dangereux : "Il y a bien aussi cet écueil de l'étude exclusive de l'art antique et le culte de la colonne et du fronton a été la cause de bien des erreurs, mais néanmoins, je suis persuadé que c'est dans l'architecture antique et surtout dans l'architecture grecque, toute de raison et de mesure, de



Un pavillon d'un palais de l'Esplanade des Invalides
Pierre Esquié, Exposition de 1900

proportion et d'étude que l'on trouvera la meilleure base pour l'enseignement, et le meilleur profit pour l'extension des études artistiques; et puis, n'est-il pas logique d'aller aux sources et puisque nous sommes des latins, puisque notre art est fils de l'art antique, ne faut-il pas mieux étudier les originaux et remonter au principe de notre civilisation ?" (55) et ajoute-t-il quand l'élève aura tout vu, il ne lui restera plus qu'à être moderne le plus qu'il pourra. Car il est bien conscient: "Il faut avant tout être de son temps et il existe encore trop de gens qui ne peuvent que répéter indéfiniment l'art de Louis XVI ou de François Ier, ..." (56).

Est-ce pour cette raison qu'il invite les élèves de la rue Bonaparte à des pratiques qui ordinairement sont le fait des prosélytes de l'art nouveau. Ne recommande-t-il pas aux étudiants d'aller visiter La Haye, Amsterdam où l'on peut admirer des "constructions où la logique domine (...), débarrassées de ce fatras d'ornements qui passent chez nous pour de la richesse et deshonorent à Paris des quartiers entiers" (57). Et ne se fait-il pas le défenseur d'une étude de la nature qui sent un peu le fagot. Du dessin d'après nature il ose dire : "...; il est à souhaiter qu'il se développe et que les élèves soient habitués à chercher dans l'étude de la plante, des formes géométriques, et de la nature, les motifs de décoration, qu'ils avaient trop coutume de prendre sur des exemples consacrés et même quelquefois dans de médiocres manuels. Il y aura bénéfice pour tous et grand intérêt à revenir au principe" (58).

Là encore la crise que traverse la discipline a des retentissements inattendus. En période de doute, il arrive que les esprits s'ouvrent, que même dans les institutions les plus fermées, les plus conservatrices, la carapace craque. Le cours de théorie de l'Ecole ne fut pas à l'abri de tels ébranlements. Il faut dire qu'il a été confié, au tournant du siècle, à un personnage des plus ambigus, des plus difficilement compréhensible, Julien Guadet.

NOTES DU CHAPITRE I

1. MAUCLAIR Camille, La Beauté des Formes, Paris : Librairie Universelle, s.d. (1909), 329 p. (p. 218).

2. Ibid. p. 206.

3. Ibid. p. 212 et 213.

4. Ibid. p. 213.

5. Ibid. p. 228.

6. PROUDHON Pierre-Joseph, Du principe de l'art et de sa destination sociale, Paris : A. Lacroix et Cie, 1875, 380 p. (p. 374), "Oeuvres posthumes de P.J. Proudhon".

7. PROVENSAL Henri, Vers l'harmonie intégrale. L'art de demain, Paris : Perrin et Cie, 1904, 323 p. (p. 1)

8. Ibid.

9. Ibid. p. 3.

10. Ibid. p. 105.

11. SOURIAU Paul, La Beauté ratinnelle, Paris : Félix Alcan, 1904, 510 p. (p. 503 et 504).

12. Idem note 7 p. 297.

13. Ibid. p. 87.

14. Ibid. p. 116.

15. Ibid. p. 299.

16. Ibid. p. 300.

17. Ibid. p. 7.

18. Ibid. p. 123.

19. Ibid. p. 6.

20. Voir Ibid. p. 108.

21. Ibid. p. 6.

22. Ibid. p. 126 et 127.

23. Idem note 6 p. 353.

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

25. Ibid. p. 171.

26. Ibid. p. 174.

27. DOUMIC Max "Pourquoi notre architecture est-elle en décadence" in Le Correspondant du 10 mai 1911, tome 243 pp 486-500 (p. 486).

28. Ibid. p. 499.

29. FORTHUNY Pascal "Dix années d'architecture" in Gazette des Beaux-Arts de mars et mai 1910, 52ème année, pp 191-210 et pp 426-440 (p. 193).

30. Ibid. p. 194.

31. Ibid. p. 195.

32. Ibid. p. 438.

33. Ibid. p. 440.

34. FORTHUNY Pascal "A la recherche des beaux métiers régionaux" in L'Architecture Moderne de juin et juillet 1913, 5ème année pp 221-222 et 267-270.

35. FORTHUNY Pascal "Les Hontes de l'Architecture. Architecture?.. Pourriture !" in Les Cahiers de l'Art moderne de 1913, n° 2 pp 4-8 (p. 4 et 5).

36. Ibid. p. 5 et 6.

37. FORTHUNY Pascal "Dans les chantiers remplis d'ivresse ... La gare d'Orléans-Orsay" in Les Cahiers de l'Art moderne de 1913, n° 4 pp 14-21 (p. 15).

38. GUADET Julien, Conférence sur le nouvel Hôtel des Postes, Extrait des mémoires de la société des ingénieurs civils. Bulletin de mai 1886, 4ème série, vol. 12, 38 p. (p. 37 et 38).

39. Idem note 27, p. 495.

40. ROSNY J.-H. Avant-propos à Jourdain Frantz, L'Atelier Chantorel. Moeurs d'artistes, Paris : Charpentier et Fasquelle, 1893, pp IX-XI (p. X).

41. LOUVET Albert, L'Art d'architecture et la profession d'architecte. Tome 1 : La formation de l'architecte, Paris : Librairie de la Construction Moderne, s.d. (1910), 267 p. (p. 3).

42. Ibid p. 4.

43. Ibid p. 5.

44. Ibid. p. 16. et 17.

45. Ibid. p. 19.

46. Ibid. p. 39.

47. Ibid. p. 115.

48. Ibid. p. 22.

49. Ibid. p. 32.

50. Ibid. p. 22 puis p. 36.

51. Ibid. p. 23.

52. Voir Ibid. p. 123.

53. Ibid. p. 156.

54. Ibid. p. 194.

55. Ibid. p. 209.

56. Ibid. p. 136.

57. Ibid. p. 226.

58. Ibid. p. 135.

CHAPITRE II

LA TRADITION FRANCAISE DU FONCTIONNALISME

CHAPITRE II : LA TRADITION FRANCAISE DU FONCTIONNALISME

GUADET, UN DROLE DE PROFESSEUR

Un drôle de professeur de théorie, titulaire de la chaire de théorie de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, auteur d'un ouvrage monumental : Eléments et théorie de l'Architecture. On connait la critique rationaliste des thèses de Guadet. On reviendra plus loin sur l'essai de Paul Gout, un ouvrage consacré à la vie et aux oeuvres de Viollet-le-Duc qui prend le temps d'une critique violente du discours du professeur de théorie de l'Ecole. Mais connait-on la critique traditionnaliste ? Celle qui met les anciens ennemis, Viollet-le-Duc et Guadet, dans le même sac. Dans son numéro des 1er et 15 mars 1944, la Revue des Architectes Français, une revue qui paraît de 1941 à 1944, publie un article signé Dinocratès, une signature qui durant l'entre deux guerres se rencontrait fréquemment dans Construire. Le titre de cet article : "Pour une conception spiritualiste de l'Architecture" est déjà l'affirmation d'une position architectonique. Dinocratès se réjouit de voir les architectes français rejoindrent, par des chemins détournés - démarche souvent opportuniste derrière le Commissariat à la Reconstruction Immobilière - le combat contre le "nudisme" et pour le régionalisme. Mais, Dinocratès veut en finir avec le mal, le rationalisme, et détruire ses racines les plus profondes. Il entreprend de traquer la doctrine perverse dans l'histoire de la discipline. Durand d'abord, Viollet-le-Duc ensuite sont accusés, le premier d'avoir réduit les raisons de la construction à l'utile, le second d'avoir privilégié et exagéré l'interprétation rationaliste de l'architecture gothique. Puis vient le tour de Guadet. Dinocratès écrit alors : "L'Ecole des Beaux-Arts siffla et rejeta le professeur (Viollet-le-Duc) mais adopta la thèse, car peu après, Guadet, le plus illustre de ses maîtres, la reprit dans le plus important et le plus sérieux des cours de théorie du siècle et l'étendit à tous les styles d'architecture. Tout décor ne devait plus être que la traduction sincère de la construction et des besoins et, comme la construction évolue très vite de notre temps, et les besoins aussi, l'architecture devait suivre avec la même vitesse. C'était la fin de l'enseignement classique des ordres de la Renaissance et la condamnation formelle des discussions modulaires de Vignole et de ses commentateurs, discussion pour lesquelles Guadet affiche publiquement son mépris" (1).

Voici donc l'auteur des Eléments sorti de la chaîne des grands professeurs de théorie de l'Ecole continuateur de la grande tradition académique française inévitablement classique - quoique- et jeté au milieu de la bande des prosélytes du rationalisme entre Viollet-le-duc et Perret, Guadet compté parmi les dynamiteurs du Vignole et de la tradition modulaire. Mieux, à bien lire Dinocratès, on devrait dire que Guadet a non seulement prolongé le rationalisme viollet-le-ducien mais l'a développé en étendant son discours du gothique à l'ensemble des styles. Dinocratès oublie que les Entretiens ne s'en tenaient pas à l'architecture médiévale, mais l'hypothèse mérite d'être examinée. Comme cette autre qui fait du cours de Guadet, une sorte de rupture épistémologique, le critique de Construire affirme en effet : "Depuis, les professeurs de théorie du haut de la première chaire d'architecture de France ont gardé l'attitude de Guadet, quelques uns en modérant, d'autres en amplifiant ses thèses. On en vint à proclamer pour les anciens un simple respect de façade. Ils ne nous enseigneraient qu'une chose, c'est que leurs solutions bonnes pour leur temps, leur construction, leurs moeurs, sont certainement mauvaises pour nous. Le but restant surtout de traduire la construction "moderne" et les besoins de la civilisation "moderne" avec des matériaux "modernes" comme les Anciens se sont appliqués à traduire leur construction à eux et leurs besoins propres" (2). On pourrait dire à suivre cette thèse que Guadet a introduit dans le sanctuaire de l'Ecole une conception relativiste de l'architectonique, une conception moderne. Pour ce qui est de sa postérité, si l'on parcourt la liste de ses successeurs jusqu'en 1944, Blavette, Madeline, Gromort, Tournon et Roux-Spitz, on peut au moins écarter Gromort dont le modernisme n'est pas éclatant bien qu'il se réclame du maître dès l'avant-propos de son essai théorique.

L'article de Dinocratès se termine par une phrase qui prend à rebours les idées toutes faites qu'ont répandu des interprétations d'abord d'obédience moderniste puis, aujourd'hui, d'une histoire qui célèbre le retour à la tradition française : "Il n'aurait pas fallu que sous la pression de Guadet et des rationalistes, l'Ecole ruinât complètement le peu qui restait du traditionnel enseignement de l'architecte classique" (3).

Après cette rencontre, il ne reste plus qu'à entreprendre une lecture attentive des quatre forts volumes du traité de Guadet.

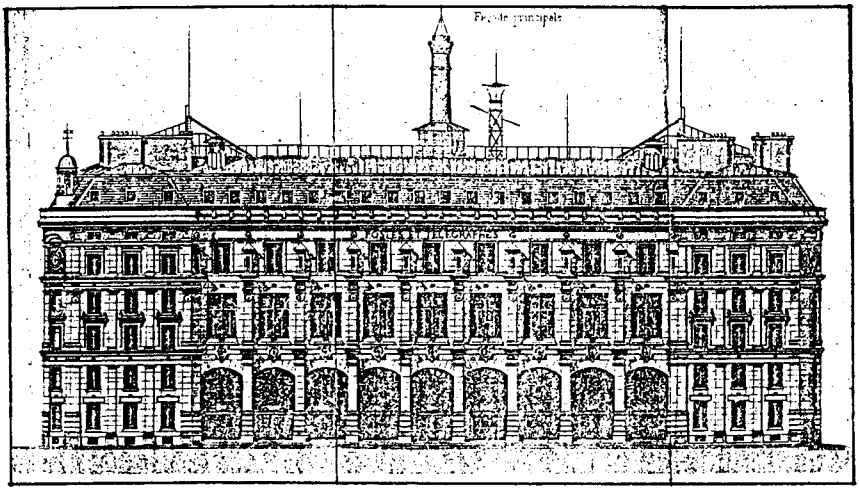
D'abord il faut dire que le cours de théorie de Guadet n'a pas eu beaucoup d'auditeurs. D'après Albert Louvet, le professeur aurait abandonné après quelques cours un amphithéâtre vide (4).

Malgré un ton très direct, très familier, le traité ne serait donc pas la transcription des notes d'un cours mais le produit d'un travail d'écriture. Lesueur et Guillaume les prédécesseurs de Guadet ont fait un cours alors que son successeur Blavette n'en a pas fait.

La leçon d'ouverture prononcée le 28 novembre 1894 a été publiée dès 1895 (5). Les éléments et théorie de l'architecture ont été publiés quatre fois en 1901-1904, en 1905, 1910 et 1915 (6). La troisième édition a été augmentée d'une notice sur la vie et les oeuvres de Guadet par Jean-Louis Pascal. Edmond Paulin (1848-1915) a lui aussi écrit une notice biographique qui clôt le recueil des allocutions prononcées aux obsèques par Paul Léon au nom du secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts - Léon n'était encore que chef de division - Bonnat et Moyaux de l'Institut - ce dernier déclare : "Guadet est le Vitruve moderne" - Lalanne pour la Société Centrale, Yvon pour la S.A.D.G., Carrier un ancien élève et Drouet pour la Grande Masse.

Cette plaquette trace un portrait contradictoire de Guadet. Il y est célébré avec autant de chaleur par les deux sociétés d'architectes souvent concurrentes professionnellement et architectoniquement. Yvon précise que Guadet a aidé à l'union la plus bienfaisante pour la corporation, sans doute celle des deux sociétés. Congratulé par les membres de l'Institut, dont il ne fut pas, il connut l'échec aux concours publics du Musée de Nantes, des Palais des Champs Elysées et de la Caserne des Célestins, échec que Paulin commente ainsi : "Malheureusement ses oeuvres raisonnées mais dépourvues de la facture brillante et un peu factice, si nécessaire à la réussite dans les concours publics, ne furent pas appréciées comme il convenait" (7). Architecte des Bâtiments civils, il fut aussi architecte diocésain chargé d'Ajaccio, de Rennes et de Saint-Brieuc. Il a construit cependant relativement peu : l'Hôtel du peintre Lerolle avenue Duquesne en 1876, sa propre maison de campagne à Chaville, un immeuble boulevard Saint-Germain en 1888 et surtout le formidable bâtiment de l'Hôtel des Postes dont le chantier débute en 1881, où de pseudo pilastres toscans se transforment en une série de contreforts qui rythment la perspective de la rue du Louvre, si le soleil veut bien souligner d'ombre leurs fortes saillies. Des façades de cet édifice, Paulin dit qu'elles "affirment les tendances architecturales et le rationalisme de l'artiste" (8).

C'est devant la société des Ingénieurs civils que Guadet prononça en 1886 une conférence sur cette réalisation de 7.750 m2 de planchers. Il y pronostiqua l'avènement d'une architecture "plus



Hôtel des Postes de la rue du Louvre,
façade

scientifique" : "notre art se dégagera des imitations serviles, il demandera au passé des leçons, des exemples, mais non des recettes et des poncifs; il se fera, je n'en doute pas, plus simple, plus vrai; on verra s'effacer peu à peu les traces, survivantes par habitude, de la profusion et de la surcharge qui ont été la marque de l'époque du second empire" (9).

La conférence se termina sur ces mots encore plus surprenants : "J'ai voulu vous parler d'architecture moderne; et je vous ai surtout parlé d'architecture d'avenir. C'est que le progrès est la loi de notre temps et que se borner au présent est presque s'attarder au passé; c'est que l'architecture que je conçois, celle que conçoivent et affirment les maîtres contemporains, loin d'accepter pour mot d'ordre "en arrière" a pour devise au contraire, "en avant" !"(10).

Il n'est nul besoin de paraphraser ces phrases, il faut au contraire leur faire l'honneur de les prendre au mot. Si Guadet n'avait fait que prononcer cette conférence et construire le bâtiment de la rue du Louvre, on peut parier qu'il serait passé dans l'histoire assorti du qualificatif moderne et que l'historiographie moderniste l'aurait rangé parmi les précurseurs. Mais, il fut au côté d'Ingres un des meneurs dans les chahuts qui expulsèrent Viollet-le-Duc de l'Ecole, mais il fut Grand Prix de Rome, pensionnaire zélé de la Villa Médicis, mais il fut titulaire de la chaire de théorie, mais il fit réimprimer L'Architecture française de Blondel, en 1907, mais il étudia le Colisée. Malgré cela on aurait pu se rendre compte que l'on était en face d'un drôle de type, dans la typologie des professeurs de théorie.

UN CORPUS PRESQUE CLASSIQUE

Les quinze premiers livres de l'immense traité - le seizième est consacré à la profession d'architecte - sont généreusement illustrés. On y rencontre des édifices de tous les temps, toutes les provenances géographiques, tous les styles. On pourrait dire qu'il s'agit d'un corpus ouvert et éclectique qui, pourtant, ne fonctionne pas à l'éclectisme. Les édifices y sont intégrés pour diverses raisons. Le plus souvent, dans les livres consacrés aux éléments de la composition (Livres VI à XV), ils prennent place dans une sorte d'histoire du programme architectural étudié, l'habitation, le théâtre, l'église ou le jardin. Pour les programmes les plus modernes, on fait appel à des réalisations contemporaines.

Cependant Guadet ne leur donne pas à tous une valeur égale, mais la hiérarchie qui pourrait s'établir entre eux n'est cependant pas très claire car, à leur place, sur l'axe du temps, ne prennent-ils pas tous part à ce mouvement ascendant et continu du progrès qui constitue l'essence de l'histoire selon Guadet, mouvement qui serait l'essentiel au-delà de la différence des moyens, mais aussi des différences stylistiques. Au terme d'une longue étude sur les édifices religieux se développant sur les vingt quatre chapitres du Livre XI, Guadet écrit : "Entre tout cela, il y a de profondes différences de styles et de moyens d'exécution; mais une marche continue, un développement séculaire des mêmes principes et des mêmes aspirations; cette étude, si diverse dans ses éléments, doit s'élever au-dessus des classifications superficielles pour en laisser voir l'unité" (11).

Le corpus est donc éclectique dans son mode de collecte, mais il pourrait ne pas l'être dans ses effets architectoniques, la notion de style étant radicalement évacuée. La conclusion générale de l'ouvrage est très claire de ce point de vue et rejoint dans le ton les déclarations de la conférence sur l'Hôtel des Postes. C'est un véritable cri : "S'affranchir de la servitude du passé, de tous les passés, c'est libérer l'avenir. L'imitation est esclave, rien n'est plus vrai : la vérité, c'est la liberté. Car la vérité est libérale; elle est généreuse car elle est puissante. A la servilité de reproduction qui nous étreint encore et nous paralyse, elle oppose le MOI de l'artiste, son inspiration propre, sa conscience affranchie. Oh ! la sainte ignorance des styles, la sainte ignorance de l'archéologie qui fut la condition des grandes époques d'art, qui nous la rendra ?"(12).

Le corpus n'est donc pas là pour alimenter un répertoire de formes, de motifs stylistiques mais pour enseigner, par l'analyse et le commentaire la vérité libératrice. Le pédagogue professe par ailleurs une conception de la nature de la vérité en architecture qui est, il faut l'écrire, d'une grande rigueur épistémologique, n'écrit-il pas : "..., nous n'avons pas dans l'enseignement artistique ces quasi-certitudes qui font l'autorité de l'enseignement des sciences. Nous devons être judicieux, persuasif, mais non péremptoires" (13).

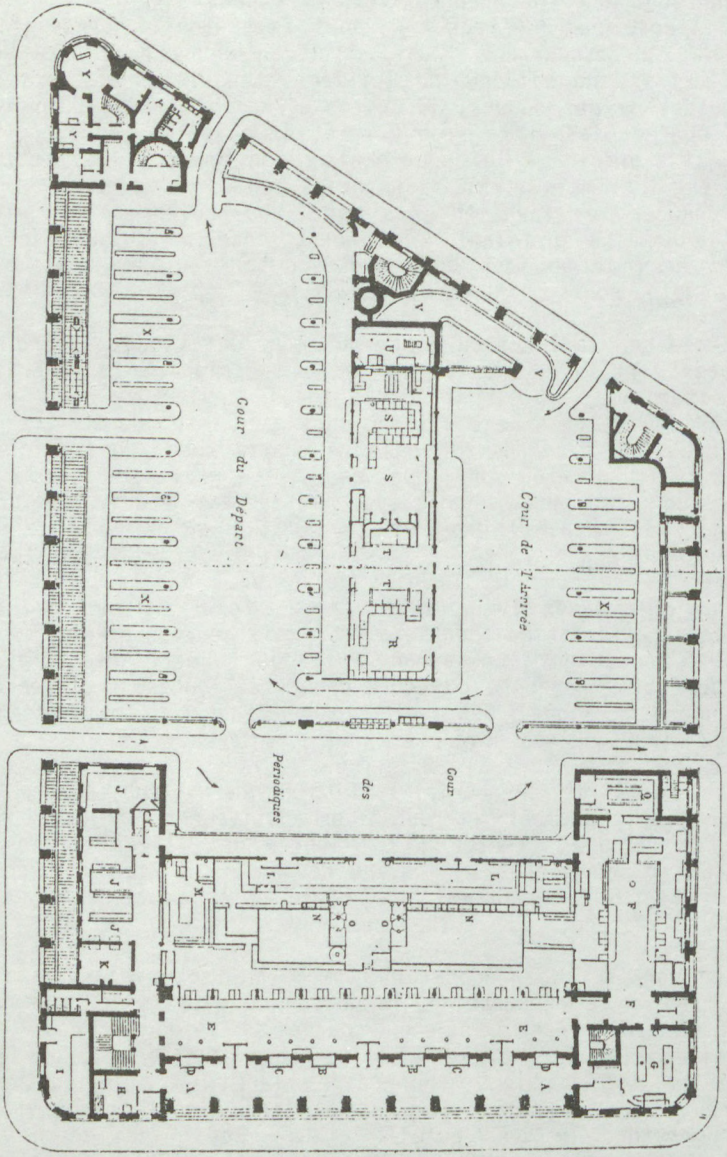
Les dernières lignes de l'ouvrage, avec une certaine exaltation, s'adressent aux élèves, leur enjoignant d'être libres, au-dessus des maîtres, au-dessus de la foule, une liberté que devrait illuminer la recherche et l'exigence de la vérité, ce qui n'a après tout, rien à voir avec un libéralisme sans principe nourri de théorie des dons et de romantisme : "Et après les études d'école,

qui ne sont que la préparation des études de la vie entière, après l'enseignement reçu, si vous êtes de ces prédestinés à s'élever au-dessus des foules, vous comprendrez, vous verrez que l'artiste ne vit que de lui-même, que, reconnaissant envers les guides de ses débuts, il doit s'affranchir de toute servilité, oser regarder la vérité face à face, et qu'elle que soit l'occasion qui s'offrira à lui pour exercer son talent, ne pas chercher d'autre guide; mais dévoué à la vérité seule, et assez orgueilleux pour récuser les invasions des morts aussi bien que des vivants dans le domaine inviolable de sa conscience artistique, se constituer lui-même en face de son oeuvre son seul inspirateur, son seul témoin, son seul juge" (14).

Pour éclairer la fonction du corpus monumental dans la pédagogie de Guadet, et, en même temps, le rôle assigné à la théorie, on peut citer un court extrait de la leçon d'ouverture du 28 novembre 1894 où se dessinent les contours d'un enseignement préalable au projet, un enseignement que les quatre tomes du traité n'auraient fait qu'esquisser, un cours "d'architecture comparée" où chaque programme serait systématiquement étudié depuis les origines; le théâtre, par exemple : "..., si je pouvais réunir et exposer devant vous le dossier actuel de cette question du théâtre, je ne concluerais pas; je ne vous dirais pas : "Voilà comment vous devez faire un théâtre". Ce n'est pas mon rôle, ceci, car ce serait ma théorie à moi; mais je vous dirais : "Voilà quel est l'état de la question, voilà où en est l'état d'avancement de cette recherche qui dure depuis si longtemps et qui n'est pas encore terminée. Cherchez à votre tour, et, s'il se peut, trouvez mieux que vos devanciers" (15).

Cette volonté de parcourir l'histoire de l'architecture à la fois systématiquement et quasi exhaustivement conjointe à ce désir de ne pas attenter à la liberté des élèves expliquerait l'éclectisme du corpus : "j'ouvre devant les élèves l'inventaire dressé aussi méthodiquement que je le puis du patrimoine acquis de l'architecture; ..." (16).

Mais ce serait trahir Guadet que de ne pas noter dans cette dernière phrase la présence de la notion de patrimoine, une notion qui traîne derrière elle une échelle de valeur pour le moins implicite. Et puis tout le monde sait que dans le texte de Guadet une autre notion tient une grande place, le "classique". Mais à lire ce qui va suivre, on pourra être surpris de voir cette notion prendre le sens qu'elle a dans les guides touristiques ou les conversations mondaines lorsqu'il est question de la méthode cartésienne.

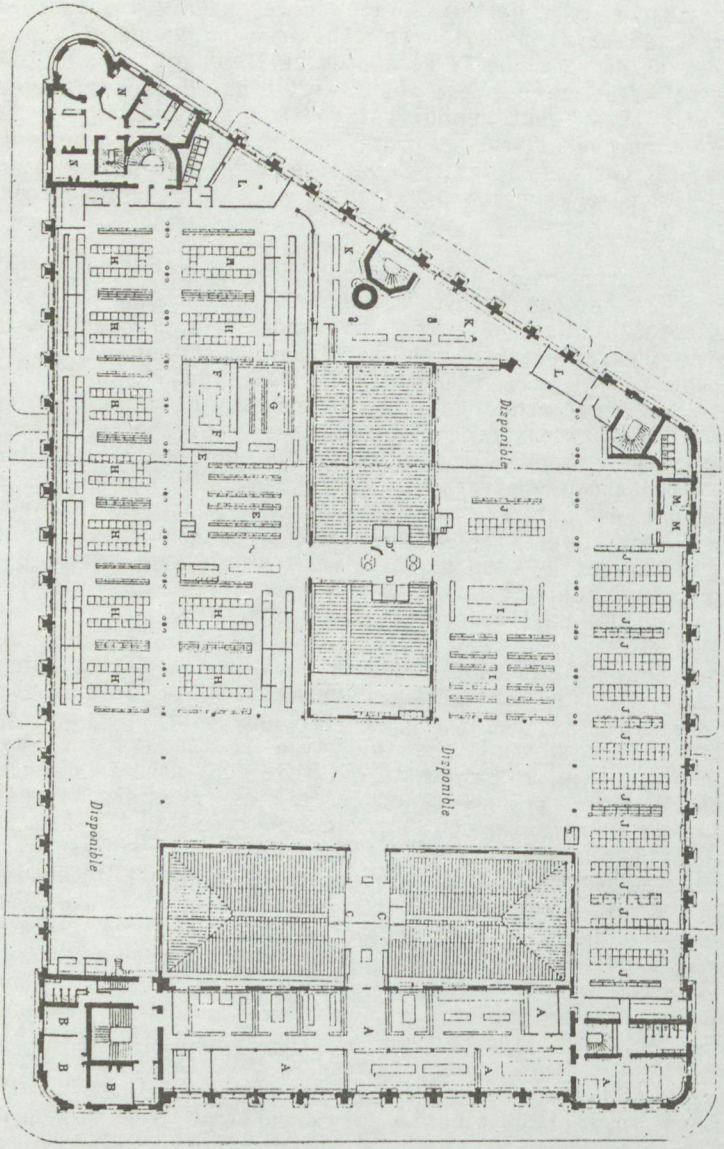


Hôtel des Postes de la rue du Louvre,
plan rez-de-chaussée

"Est classique tout ce qui mérite de le devenir, sans acception de temps, de pays, d'école. Le classique ne se décrète pas, il s'impose; on ne peut que le constater et l'enregistrer. Le classique, c'est tout ce qui est resté victorieux dans les éternelles luttes des arts, tout ce qui est resté en possession de l'administration universellement proclamée. Et tout son patrimoine affirme, à travers l'infinie variété des combinaisons ou des formes, le même principe invariable, la raison, la logique, la méthode" (17).

Dans un chapitre sur les édifices d'instruction publique, on rencontre un hommage appuyé à Henri Labrouste pour la salle de la Bibliothèque Nationale, ce qui tendrait à prouver que cette rencontre du rationalisme et du classique, n'est pas fortuite, mais peut définir une tendance à laquelle Guadet pourrait fort bien se voir rattaché. Mais ici c'est moins l'homme du XIXème siècle qui fait l'objet de l'analyse que l'ouvrage réédité quatre fois dans les premières années du siècle. Sur la salle de lecture de la Bibliothèque Nationale, il écrit en effet : "Et par cette sagesse qui est l'art classique véritable, par cette sincérité absolue, cette sérénité du dévouement au programme, l'oeuvre s'affirme du premier coup au point de créer un type : elle possède le caractère, cette impression de nécessité et l'originalité cette récompense de l'abnégation sincère" (18).

D'autres notions prennent place à côté de la notion classique: le nécessaire, le caractère, l'abnégation. Il faut passer de cette définition un peu lâche du classique à une définition plus précise. Les premiers livres (du livre III au livre V) au-delà de ce choix mainte fois commenté qui fait que, dans la chronologie du plan, les murs précèdent les ordres, ces premiers livres sont placés sous l'autorité de l'antiquité grecque. Il faut noter d'ailleurs que le chapitre où resplendissent les marbres hellènes, se trouve au centre d'un triplet dont les éléments latéraux sont les murs d'une part puis les combles, planchers, voûtes etc ... d'autre part. Mais il est peut-être un peu osé de lancer dans l'analyse d'un écrit qui se parcourt en toute linéarité des considérations qui d'ordinaire sont réservées aux édifices. En tous cas, Guadet affirme que l'ordre antique est au centre des études : "Voilà donc, dans son ensemble, l'ordre antique, cet élément si complet, si magistralement beau d'une beauté qui est toute de vérité. Sa place dans les études est la plus considérable de toutes, pour les grands enseignements qui s'en dégagent, et historiquement aussi, parce que pendant des siècles il a été l'élément par excellence de l'architecture. Vous ne saurez donc trop l'étudier, non pas peut-être que vous ne devrez jamais avoir



Hôtel des Postes de la rue du Louvre,
plan étage

à faire une colonnade, mais parce qu'en l'étudiant vous vous étudiez vous-mêmes" (19).

Il faut préciser que l'ordre antique n'occupe pas seulement la première place dans la pédagogie mais aussi dans le travail de projet. Ces quelques lignes le prouveront : "L'étude des ordres est d'ailleurs, en fait et historiquement, le pivot de l'architecture moderne depuis le XVIème siècle. Dans l'étude des murs, des corniches, des portes, des fenêtres, des extérieurs et des intérieurs. Le sujet est donc d'importance capitale et vous ne sauriez trop vous pénétrer des principes qui vous permettront de donner à l'étude de vos ordres la proportion voulue, suivant le programme que vous recevrez et suivant le caractère que vous poursuivrez" (20).

On reviendra plus loin sur la proportion dans la pensée de Guadet, mais il faut tout de suite dire que l'étude des ordres enfante des conclusions qui sont à l'opposé des principes vitruviens. L'ordre par excellence est pour Guadet le dorique grec peut-être parce que "moins que tout autre il se prête à la reproduction" (21). De même cet ordre serait un exemple de rationalité malgré sa frise inutile, venue de l'architecture de bois par un chemin que Guadet s'efforce de reconstituer avec le secours d'Euripide. Avec l'espacement régulier des triglyphes, que Guadet compare à la mesure battue d'une composition musicale, cette frise montre à tous les partisans du pittoresque que la régularité et la vibration peuvent s'unir : l'entre-colonnement extrême plus étroit introduit en effet une inégalité qui renforce l'angle - ce que n'ont pas compris certains rhétoriciens du dorique qui l'amortissent ou tentent de la supprimer - inégalité que Guadet trouve d'autant plus belle qu'elle n'a pas été décidée dans l'abstraction d'une esthétique qu'elle se déduit tout simplement de la structure de la frise dorique.

Et puis la Grèce de Guadet est innovatrice. L'introduction au livre XI sur les édifices religieux,comparant les temples lyciens et grecs interprétations en pierre de constructions en bois, vénérables et sacrées, note que la Grèce interprête ce que la Lycie ne fait que copier dans une sorte de pétrification. Le vrai rôle de la Grèce, dans la civilisation dit Guadet, mais aussi dans l'économie des Eléments, c'est d'introduire "la différence entre l'esprit d'immobilité et l'esprit de progrès" (22). L'architecte grec, tel qu'il est imaginé ici, chargé par la société d'une mission impossible, reproduire en pierre le vénérable temple de bois, et le transformant tranquillement dans une évolution marchant vers la perfection devait être une figure plaisant à

Guadet. Tout cela, ajouté à son irreproductibilité place le temple grec dorique au premier rang du corpus monumental des Eléments.

Dans le chapitre IX du Livre IV, le chapître des portiques à arcades, Guadet signale qu'il a parlé de la rue de Rivoli comme exemple et non comme modèle. Par contre, pour le portique de la cour du palais de la Chancellerie à Rome, il annonce : "J'y vois quant à moi un type" (23). Ces distinctions assez subtilement théorisées n'engendrent pas une véritable organisation méthodique des édifices commentée dans le corpus.

C'est plutôt le ton du commentaire qui classe l'édifice dans telle ou telle catégorie. A n'en pas douter le Palais Strozzi, par exemple, est un modèle : "Je ne connais rien, dans l'architecture moderne qui présente au même degré les qualités de l'architecture antique" (24).

Le choix des exemples est en général moins dépendant des enthousiasmes architecturaux du professeur, il écrit dans un chapitre dont l'objet est la composition des façades : "Je vous citerai des exemples, car rien ne supplée à l'autorité des exemples, mais seulement suivant les besoins de ma démonstration, m'appliquant ici, comme je l'ai toujours fait, à ne vous exposer que ce qui est à peu près incontestable et sans chercher à imposer mon goût au vôtre" (25).

Par contre, tout un courant stylistique, une école soulève sa colère, c'est l'école néo-classique du XIXème siècle, celle qui copia, l'incopiable, le temple grec. La Magdeleine lui est resté en travers de la gorge. Il écrit : "Et bien, il faut le reconnaître, l'architecture a failli être tuée par les architectes, il y a une centaine d'années. Au XVIIIème siècle l'architecture était souple, ingénieuse, pratique, docile aux besoins, aimable en un mot. Puis vint le mouvement général de subordination irraisonnée à l'antiquité, cette abdication de toute conscience moderne, ..." (26).

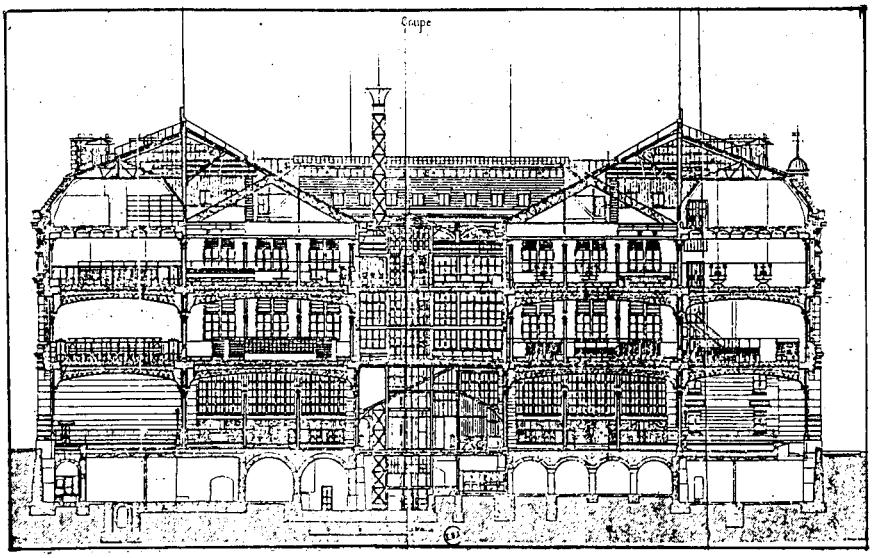
Il n'apprécie guère plus la réaction qui substitua aux pastiches romains, les pastiches médiévaux. Evidemment le corpus des Eléments ne pouvait laisser de côté cette délicate question du gothique: "Il faut admirer ces très habiles combinaisons d'équilibre, et les résultats qu'elles ont produits; mais il faut reconnaître aussi ce qu'il y a d'aventureux dans les expédients - je ne recule pas devant le mot - dont elle a fait son élément indispensable. Voyez par exemple Notre-Dame : si une pierre vient à manquer dans un arc-boutant, c'est un effondrement" (27).

Guadet ne peut admettre que ce dispositif qui tient tout l'édifice soit à l'extérieur, soumis aux intempéries. L'arc-boutant n'est pas ici l'élément d'un système, ce n'est plus qu'un expédient comme le tirant de fer ou de bois du gothique italien, mais un expédient d'usage beaucoup plus dangereux. Il lui préfère les murs-boutants du gothique méditerranéen, comme à Albi par exemple, qui "permettent des façades très simples". Car derrière ces considérations sur la solidité se profile une critique fondée sur un critère esthétique. Ce qui dérange Guadet dans l'architecture gothique c'est la disparition du volume de la nef dans la forêt des culées verticales et des arcs-boutants obliques. Il faut rappeler que Le Corbusier partagera l'opinion de Guadet. L'un et l'autre ont été fascinés par le temple grec. Guadet entreprend d'escamoter la rationalité gothique. Il conteste la spécificité du système en faisant descendre la voûte gothique de la coupole sur pendentif via le bonnet d'évêque de la voûte angevine. Puis il réduit à presque rien le rationalisme des maîtres d'oeuvres médiévaux en proposant deux dessins pour la coupe transversale de l'église Saint-Ouen de Rouen, l'un qui la montre telle qu'elle est, l'autre telle qu'elle devrait être si on l'avait calculée(28).

Il faut faire remarquer qu'il n'y a pas que la cathédrale normande qui ait eu à subir la manie calculatrice de Guadet. N'a-t-il pas osé comparer l'un à l'autre d'éminents éléments du corpus classique : la travée de l'Hôtel de Ville de Paris à la travée du Capitole de Rome, puis celle du Louvre à celle du palais de la Chancellerie. N'a-t-il pas réduit les honorables morceaux choisis à un pourcentage : celui des pleins par rapport aux vides. Et cela pour démontrer que "d'un climat à un autre l'architecture a des exigences toutes différentes" (29) et que les colonnades classiques elles-mêmes n'échappent pas à la rigueur climatique.

En conclusion du Livre V, le troisième et dernier livre des "Eléments de l'architecture" Guadet écrit : "Votre phare c'est la lumière des chefs d'oeuvres; votre boussole, c'est l'orientation des grands esprits que l'on salue du nom de maîtres. Et c'est leur enseignement, entendez-le bien, que je m'efforce de vous transmettre dans sa magnifique unité. Ou je me suis bien mal fait comprendre, ou vous avez déjà compris que de tous les chefs-d'oeuvres, en dépit de toutes les différences de temps, de climats, de matériaux, de méthode, de civilisation même, ce sont les mêmes conseils et les mêmes leçons qui se dégagent" (30).

Il se comporte cependant comme si la désignation des chefs d'oeuvres et des maîtres ne posait aucun problème, pourtant il liquide



Hôtel des Postes de la rue du Louvre,
coupe

le néo-classicisme, règle en passant la querelle gothique contre classique, aux dépens du premier, et dresse un portrait du temple grec que les hellénistes n'ont pas dû trouver très ressemblant. De plus il soumet quelques uns des chefs d'oeuvres à des mesures qui ne sont pas très classiques. On pourrait dire de ce corpus qu'il est presque classique.

LA LIBERATION DES PROPORTIONS

A Corinthe, fait remarquer Guadet, la hauteur de la colonne est de quatre diamètres, à Cori, elle est de huit diamètres et demi. Pour les colonnes ioniques, la hauteur peut passer de 7, 797 fois le diamètre à 9,778 fois, pour les colonnes corinthiennes de 8,957 fois à 10,952 fois.

Par contre les différences de portée des linteaux exprimées en mètres varient très peu. La conclusion s'impose : "En réalité, s'il y a quelque chose d'à peu près constant dans l'étude des ordres grecs, ce n'est pas un modèle de proportion, c'est la dimension réelle que permet la construction" (31).

Les colonnades grecques, elles-mêmes, démontrent donc que l'architecture n'est pas un art chiffré et qu'il convient alors de s'affranchir de la superstition des formules chiffrées qu'ont répandues les écrivains de la renaissance après avoir rencontré le "néfaste Vitruve" (32) qui ne devait pas être architecte, qui était en tout cas, selon Guadet, un médiocre et un rhéteur. Une situation aggravée par un Louis XIV vieilli qui voulut devenir le père de "l'Eglise artistique".

Il est sans doute temps, au début du XXème siècle d'en finir avec les planches modulaires des recueils d'ordres répétant pour la nième fois le Vignole.

D'ailleurs la problématique de la proportion a déjà été l'objet de révisions importantes sinon radicales. Etienne-Louis Boullée l'a exclue des fondements de l'architecture, la régularité et la symétrie suffisant à définir les principes du grand art. Marc-Antoine Laugier, par contre, tient les proportions pour des choses essentielles, mais, prenant ses distances avec la stylistique classique il réduit la problématique de la proportion à la récurrence des nombres, dans une logique arithmétique débarrassée de toute métaphysique. Il faut noter qu'avec le prédicateur

du Roi la proportion s'installe dans le pur visuel. La question de la "sensibilité" des rapports proportionnels devient plus importante que la musique des sphères (33). Durand est l'héritier de ces premières tailles opérées dans le bouquet des fleurs de la rhétorique classique. La section du précis consacrée aux "Formes et Proportions" après diverses considérations techniques et pratiques se termine par cette phrase : "La disposition sera donc la seule chose qui, dans le reste de cet ouvrage, doive nous occuper, quand même, nous le répétons, l'architecture ferait du soin de plaire son but principal" (34). Il faut cependant reconnaître que la seconde partie du premier volume reviendra sur la proportion des salles. Et que celle-ci sera établie "d'après l'examen des divers édifices antiques". Chez Durand aussi, il arrive que la formule soit plus radicale que la théorie. Tout cela reste cependant profondément marqué par le souci de ne pas trop s'écarter des conventions communément admises qu'il suffirait de rationaliser.

Il faut cependant faire remarquer que pour Viollet-le-Duc cette problématique mérite un important travail théorique. Elle doit prendre sa place dans le système qu'il construit. L'article "proportion" du Dictionnaire distinguera d'abord proportions et dimensions puis mettra en cause l'immuabilité du canon classique et, enfin, établira, pour des raisons où se retrouvent la géométrie et les lois de la stabilité, un système de tracés fondé sur le triangle, la tradition égyptienne venant opportunément au secours du rationalisme. Il faut noter que, malgré une conception dominée par la rationalité constructive, la problématique de la proportion glisse avec Viollet-le-Duc, insensiblement, de la récurrence des nombres vers la récurrence des formes. Les tracés proposés par Viollet-le-Duc intéressent cependant un système de points et non des surfaces définies, visuellement identifiables (35).

Sur quoi Guadet va-t-il fonder la théorie des proportions après la liquidation de la tradition modulaire? Il écrit : "Laissons là ces chimères ou ces superstitions. Il y a dans l'étude des proportions une grande part de traditions - d'habitude si vous aimez mieux, mais il y a plus et mieux, il y a toutes les nuances de l'art, toutes les recherches de caractère, toute l'étude en un mot, l'étude dont vous êtes maître, l'étude où vous êtes libres, à condition de savoir que, en art comme en toute chose, si la liberté est le régime le plus vivifiant, il est aussi celui qui impose le plus de devoirs" (36).

Il n'y a donc plus, à la place d'une tradition que l'on évoque encore comme une vieille habitude, que la liberté de l'artiste, tempérée, il est vrai, par le rappel au sens du devoir. Dans un discours qui tourne un peu en rond, Guadet précise : "Un même motif de composition donnera lieu à des expressions absolument différentes suivant la proportion que lui aura donné la volonté de l'architecte. Ou en d'autres termes, les proportions que l'architecte étudie librement sont entre les mains de cet artiste le moyen de donner à ces oeuvres le caractère d'art qu'il poursuit. Ce qui revient à démontrer une fois de plus : Il faut que l'architecte soit maître de ses proportions; sans cette liberté, il n'y a pas d'architecture. Vous voyez combien nous sommes loin des formules imposées" (37).

La notion de proportion est donc liée ici à la notion de caractère, notion devant laquelle il revendique la liberté du projeteur. On notera que dans cette acception la proportion relève de l'étude. Il faudrait peut être préciser que dans la terminologie de Guadet, étude et proportion sont confondues et définissent le second moment de la démarche de l'architecture, le premier étant la disposition ou composition et le dernier la construction, c'est-à-dire, d'une part le contrôle de l'étude par la science et d'autre part l'exécution . Le caractère relève tout à la fois du programme et du climat, du lieu et sans doute du temps, de l'époque. Explicitement il donne du caractère cette définition très peu explicite : "identité entre l'impression architecturale et l'impression morale du programme" (38).

Sur l'influence des conditions sociales il écrit quelques lignes rapides, peu développées, mais dont l'influence se fait sentir dans les descriptions des édifices les plus contemporains où il se réfère à une sorte de savoir-vivre, de sens des convenances sociales que d'autres pourraient nommer l'idéologie dominante : "..., le grand architecte d'une époque, c'est son état social (..). Au-dessus des oeuvres, au-dessus des programmes spéciaux, il y a le programme des programmes, c'est la civilisation même de chaque siècle, la foi ou l'incrédulité, l'aristocratie ou la démocratie, la sévérité ou le relachement des moeurs" (39).

C'est dire que les proportions devant lesquelles l'architecte est libre, ne relèvent pas uniquement de son bon vouloir, mais procèdent d'une alchimie pas très compréhensible dans laquelle il deviendrait l'interprête de facteurs particulièrement ténus : le caractère moral du programme. Le sens des proportions pourrait se cultiver grâce au dessin : "Seule l'étude du dessin vous rendra sensibles aux proportions, à ces nuances extrêmement délicates

qui défient le compas et que l'oeil cependant perçoit; elle vous donnera la fécondité, l'imagination, la richesse artistique" (40). Sans doute faut-il dessiner outre les moulages d'antique ces exemples d'architecture que la tradition a sanctifiés.

Guadet écrit aussi mêlant logique et tradition : "... il y a des proportions qui sont des déductions logiques et qui s'imposent comme telles au raisonnement - toujours avec la latitude très large que réclament les arts - il y a aussi des proportions, très acceptées, imposées même par le goût général, et qui ne sont cependant qu'une habitude des yeux ou de l'esprit, et dont la permanence est en quelque sorte une hérédité transmise de génération en génération" (41).

Ce qu'il dit des proportions des portiques relève de ce mélange de souvenirs vitruviens et de considérations techniques, il écrit d'abord : "Dans les colonnades, et en général dans les constructions couvertes en plate-bandes, plus la dimension effective est grande, et plus la proportion est serrée; plus la dimension est petite, plus l'ordonnance est lâche", puis : "la proportion ira toujours en se resserrant de plus en plus à mesure que le nombre augmente. Deux colonnes exigent une proportion très lâche, huit ou dix, une proportion serrée", et enfin : "Dans cette exigence des yeux, il y a beaucoup de tradition, il y a aussi un raisonnement : plus vous offrez de nombreux passages à la circulation, plus vous pouvez resserrer chacun d'eux; tandis que si vous n'en offrez qu'un, il faut qu'il soit aussi large que possible", il ajoute même : "Quant aux nuances de proportions que vous pouvez chercher pour affirmer le caractère de l'édifice, elles sont infinies, et relèvent du goût personnel" (42).

Le goût personnel ne suffit cependant pas pour déterminer les proportions des salles qui, tout comme les fenêtres faites pour éclairer, devraient être proportionnées relativement à leur usage. Leurs proportions s'imposeraient pour ainsi dire lors du projet : "Il ne peut donc pas y avoir de proportion intrinsèques des diverses pièces, il résulte au contraire ici, des nécessités du plan et de la hauteur d'étage, une proportion qui s'impose, que vous devez accepter, et dont votre talent tirera le meilleur parti possible" (43).

Guadet liquide donc les traditions modulaires mais il ne leur substitue rien. Avec les pages du Vignole, on jette la problématique de la proportion. Il ne reste plus que des considérations un peu oiseuses sur le caractère, une affirmation de la liberté de l'artiste, et bien entendu les exemples et leur infinie variété, pour y accéder le croquis d'architecture, pour les choisir

comme pour les interprêter : le goût personnel de l'artiste. N'est-il pas étonnant de constater que l'extrême rigueur que le professeur de théorie a investie dans la compilation et la comparaison des mesures des éléments de l'architecture grecque, rassemblées de surcroît dans des tableaux savamment agencés, se conclut dans le flou le plus complet, un flou que l'on pourrait qualifier d'artistique.

COMPOSITION, DISPOSITION, CONFUSION

"Je me serais trop mal fait comprendre si vous pouvez croire qu'une façade s'étudie en elle-même et par elle-même. En général, une façade est une résultante, et c'est le plan surtout qui en déterminera les proportions de longueurs et de largeurs, de distances d'entre axes, de saillie et de retraits des corps de bâtiments les uns par rapport aux autres; c'est la coupe ou ce sont les coupes qui détermineront les proportions verticales, les hauteurs d'étages et de toitures : vous avez ainsi des données nécessaires dont vous ne pourrez vous affranchir qu'en violentant la composition ou en vous permettant le mensonge" (44).

Le chapitre consacré aux façades dans le Livre XV, celui des éléments généraux de la composition, commence par l'expression d'une problématique de stricte obédience rationaliste voir fonctionnaliste. On y retrouve l'ordre réclamé par Durand dans la démarche du projet, d'abord le travail du plan, puis celui de la coupe et enfin s'en déduisant celui de la façade. Mais un peu plus loin, après avoir recommandé la simplicité, l'abandon de la rhétorique des pavillons, des arrières et des avant-corps, après avoir insisté sur l'importance du contraste dans l'articulation des parties de la façade, le professeur de théorie surprend son lecteur en réduisant la variété de l'étude des façades à trois dispositifs d'un traditionnalisme strictement classique, du classicisme le plus académique au sens le plus noble du terme : "façades composées avec un pavillon au milieu et des parties latérales, uniformes, façades composées avec deux pavillons d'angle encadrant un milieu uniforme, façades composées avec ces deux parties combinées; les deux premiers cas supposent trois grandes divisions, le dernier en suppose cinq" (45).

On retrouve là les trois ordonnances les plus habituellement utilisées dans la tradition classique, les deux premières fondées sur une articulation horizontale ternaire, la seconde étant plutôt

réservée aux façades secondaires et latérales, la troisième articulant cinq parties est l'ordonnance des grands palais des XVIIème et XVIIIème siècles français.

Le rapprochement de ces deux citations, extraites pourtant du même chapitre, crée une sorte de ping-pong théorique où l'on voit la balle de la composition passer du fonctionnalisme au classicisme avec une vélocité déconcertante. Cette confusion théorique va devenir courante dans la première moitié du siècle en France. Elle ne prend certainement pas son envol avec les Eléments. N'existe-t-elle pas déjà dans les ouvrages de Durand où se creuse (à son insu ?) une fracture entre les principes proclamés et leur illustration par des projets qui ne font que rectifier les exemples les plus connus de la tradition contre laquelle il ne manque pas de vitupérer.

Depuis le XVIIIème siècle la typologie des édifices que ce soient les bâtiments publics, commerciaux ou d'habitation s'est agrandie et s'est diversifiée. La pratique architecturale a étendu son champ d'action à toute la société : du palais au logement ouvrier. La théorie semble hésiter comme prise de vertige : faut-il abandonner les anciennes formes ou les transformer ? faut-il abandonner les antiques principes ou les réactualiser ? N'est-ce pas cette confusion des objectifs qui crée la confusion dans la terminologie ? Guadet utilise le plus souvent composition et disposition avec un sens équivalent. Le second chapitre du Livre II, le livre des principes généraux, affirme textuellement cette synonymie : "la disposition, c'est ce que nous appelons la composition" (46). Le premier chapitre du Livre VI, le livre des éléments de la composition dans l'habitation, ne dit pas tout à fait la même chose : "Mais la disposition n'est pas tout, et la composition doit tout prévoir, aussi bien les aspects que les nécessités. Il y a pour la composition des extérieurs aussi, des façades générales, sinon des règles, au moins des données basées sur l'expérience" (47).

C'est la question des aspects et ceux des façades en particulier qui ramène dans le dispositif théorique des Eléments, la nécessité de cette distinction. Peut-on alors s'appuyer sur cette phrase et sur la référence aux figures a priori de la façade classique pour tirer Guadet du côté du classicisme ou entendre l'énoncé des thèses fonctionnalistes pour le tirer du côté opposé ? Il faut dire que ces thèses, le professeur de théorie les énonce avec une belle vigueur, voire une certaine violence.

Le sixième chapitre du Livre VII, celui des éléments de la composition dans les édifices d'enseignement et d'instruction publique, se termine par une profession de foi fonctionnaliste sans aucune ambiguité : "Ce que vous ferez, je l'ignore. Mais je sais que si vous êtes des architectes dévoués à vos programmes, si vous savez vous interdire les conceptions a priori, si vous savez vous pénêtrer avant tout de la réalité des besoins à satisfaire et regarder résolument la vérité en face; si vous ne sacrifiez pas à une disposition ou à une forme en disant "il faudra bien qu'on s'en arrange"; si vous parvenez à cette conception de votre art qui place la vérité avant tout, vous ferez alors des oeuvres qui seront bonnes, et qui vous récompenseront par l'originalité inévitable de ce qui est logique, de ce qui est pensé, de ce qui est vrai. L'adéquation parfaite entre la solution et le programme, voilà, dans la plus haute acception du concept artistique, l'élément certain du caractère, le gage de l'originalité" (48).

On ne peut être plus clair, l'édifice est une solution, la résolution du programme, et non une forme a priori. Les derniers mots de ce chapitre - le quatrième traitant des édifices d'enseignement supérieur - sont pour une déclaration tant et tant répétée qu'elle devient un véritable leit-motiv : "Rien n'est plus beau que le vrai !".

Le troisième chapitre du second livre, dont le titre est : "Les grandes règles de la composition" est animé du même mouvement d'aller et retour. Il commence sur une question qui n'est pas trop dangereuse, les circulations. Il est dit que la simplicité autorise la magnificence. Des circulations, on passe à l'éclairage, "des fenêtres, des fenêtres", puis à l'écoulement des eaux. Et, après avoir déclaré que dans tout cela il faut faire preuve d'un solide bon sens - "Comment d'ailleurs, dans quel ordre placerez-vous les diverses parties d'une composition ? Ici nulle règle, mais le bon sens, l'intelligence du programme, et le plus possible la connaissance approfondie des besoins" (49)- on arrive à des considérations sur la symétrie qu'annonçait certainement cette formule familière "nous ne sommes pas que des utilitaires".

Le discours sur la symétrie reste cependant d'une grande prudence. On n'y invoque ni les grands exemples les modèles, ni l'anthropomorphisme. La symétrie semble n'être qu'une bonne habitude dont on ne peut guère se passer quand on recherche la monumentalité : "La symétrie est incontestablement une beauté, et il est rare que la composition monumentale puisse y renoncer sans détriment. Et c'est là encore une donnée de composition".

Mais il semblerait qu'il soit plus prudent d'en user avec modération, sans oublier la variété et sans en faire un système en la limitant à une gestion du visible : "La symétrie, avec cependant la variété, devra généralement être cherchée. Mais il est bon de définir la symétrie. La symétrie est la régularité de ce qui doit se voir d'un seul coup d'oeil. La symétrie est la régularité intelligente" (50).

Ces remarques sur la symétrie sont suivies d'une critique d'habitudes un peu trop marquées par le néo-classicisme : le plan en quatre quarts superposables et la tradition du "beau plan" élégamment et symétriquement silhouetté, courant vers 1860. Et puis on avoue un amour pour le pittoresque, mais c'est pour dire qu'il est impossible de le produire architectoniquement : "J'adore le pittoresque et bien certainement pour l'étranger qui arrive dans une ville, le pittoresque est ce qui saisit le plus. Mais on ne compose pas le pittoresque; il se compose à lui tout seul par l'oeuvre du plus grand des artistes, le temps" (51).

Cet aveu mérite pourtant d'aiguillonner la curiosité du lecteur.

Comment Guadet parvient-il à traverser ses contradictions sans en souffrir, en gardant une sorte de tranquille bon sens, que ne perturbe aucune inquiétude apparente, si ce n'est de temps en temps des déclamations quelque peu exaltées sur la vérité ? La réponse n'est-elle pas dans son libéralisme, dans ce souci de ne pas attenter à la liberté des élèves : "Au point de vue de l'ensemble, que je n'aborde pas, vos compositions seront ce que vous les ferez : sachez-le d'ailleurs, vous êtes à l'âge des compositions heureuses, des audaces que le succès couronne, des poésies que n'a pas flêtries la trop pénétrante expérience de la vie. En composition, rien ne vaut la trouvaille, le jet, l'entrain, tout ce que permet seule l'ardeur de la jeunesse, la vivacité des impressions spontanées, la chaleur que l'expérience n'a pas trop refroidie". Et il ajoute : "C'est pour les éléments de cette composition que l'expérience est précieuse : c'est là que la connaissance est indispensable, car elle implique la comparaison, le choix et s'il plaît à Dieu le progrès" (52).

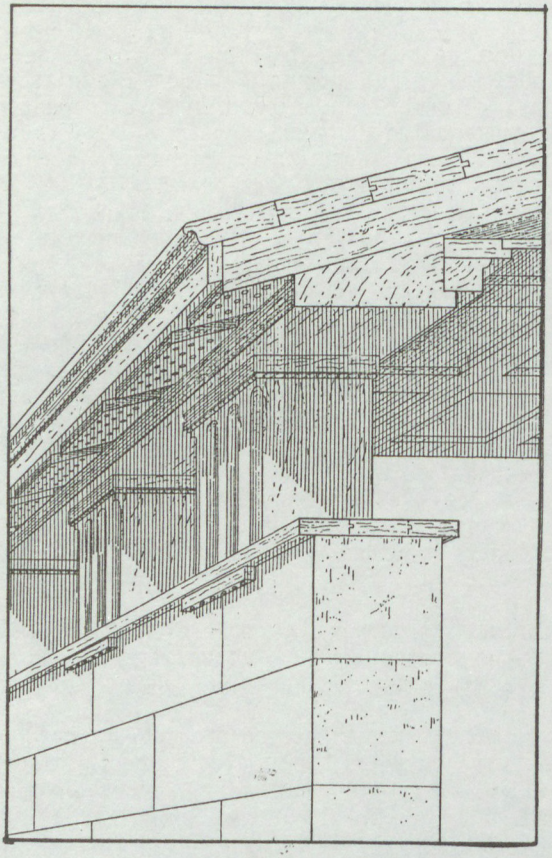
Dans le libéralisme de Guadet, il y a l'espoir de voir la nouvelle génération d'architectes sortir la discipline de la crise en inventant de nouvelles solutions adaptées à ces temps qui bousculent des traditions qui lui sont pourtant chères. Le libéralisme est la condition d'un développement de la discipline. L'expérience accumulée par les siècles doit être une aide et non un frein.

Il faut dans la doctrine créer un jeu où pourront se glisser les problèmes de l'heure : "Dans notre enseignement, il y a deux parts, la doctrine pure, la vérité intrinsèque et éternelle, et aussi la vérité de l'heure présente" (53).

Et le professeur peut alors affirmer l'autorité des grands exemples ceux que le corpus monumental des Eléments rassemble et, en même temps, dénoncer le danger d'un enseignement qui se fonderait sur le commentaire de types consacrés. "Il faut que, lorsque vous composerez, vous soyez assez riches de connaissances pour pouvoir évoquer l'analogie des plus beaux modèles ..." (54) écrit-il, mais dans le dernier chapitre du livre sur l'habitation, il questionne : "Vous pouvez maintenant juger la méthode de ce cours et ses résultats. Vous ai-je enseigné à composer une habitation grande ou petite, personnelle ou collective ? Non, assurément. Cela ne s'enseigne pas, et rien ne serait plus profondément contraire à tout sentiment d'art qu'un enseignement formulaire et didactique de la composition. Dans d'autres écoles, je le sais, on enseigne des types pour certains programmes; on y expose aux élèves le dispositif consacré de la caserne ou de la gare de chemin de fer. Mais ces écoles ne forment pas des artistes; une telle méthode serait pour vous la stérilisation; et pour voir les choses de plus haut encore, elle serait - que dis-je ? elle est la cause d'une déplorable monotonie dans ces sortes de constructions, et d'une survivance inévitable des errements surannés" (55).

Ce serait surtout condamner la profession à une marginalisation inévitable à une époque où il n'y aurait guère de programme qui soit ce qu'il était vingt ou trente ans auparavant.

La pédagogie des Eléments est profondément marquée par cette position qui est un pari sur l'avenir de la discipline. C'est l'explication de cet enseignement qui se refuse, bien qu'il traite assez souvent de l'édifice dans sa globalité et qu'il formule quelques principes généraux, à enseigner la composition des édifices et se cantonne dans l'enseignement des éléments, des éléments dont la délimitation est parfois d'une grande élasticité. Mais le professeur sait-il que cette technique pédagogique peut devenir une technique architectonique. Ne donne-t-il pas une définition de la composition que ne renierait pas le premier lecteur venu de l'Histoire d'une maison, ni le premier abonné venu de la revue Art et Décoration, où Gabriel Mourey et Maurice Pillard-Verneuil exposent les avantages de la désarticulation des éléments du plan de la maison ? : "La composition, c'est la mise en oeuvre, c'est la réunion dans un même tout de différentes parties qui,



Julien Guadet :
Hypothèse relative à l'origine de l'entablement dorique

elles aussi, doivent être connues dans leurs ressources et dans leurs moyens avant d'avoir la prétention de les composer, c'est-à-dire d'en faire un tout" (56).

Il n'y a qu'un débat sur la qualité de la totalité invoquée ici qui pourrait séparer le maître de l'Ecole des disciplines de Viollet-le-Duc.

Les Eléments apparaissent au terme d'une lecture attentive comme un pas important dans le développement du discours fonctionnaliste et dans la liquidation de ce qui reste de la problématique classique en particulier de la problématique de la composition. Ce n'est pas un ouvrage révolutionnaire comme les Entretiens, par exemple, mais il apporte une pierre non négligeable en faisant pénêtrer la problématique fonctionnaliste dans le bastion de la tradition académique. Evidemment, il crée un conglomérat théorique inattendu, complexe et contradictoire, mais qui va servir de pensée à l'architecture française pendant de longues années, avant que le moderne ne devienne une stylistique. Dans ce conglomérat la tradition reste présente sous de multiples formes. D'abord le corpus monumental, mais un corpus destructuré dont les éléments portent des valeurs contradictoires, des règles de composition comme la symétrie, mais réduites à de vagues convenances, de bonnes vieilles habitudes, la problématique de la proportion mais au profit d'un discours obscur sur le caractère, le sens artistique et la liberté du créateur, deux thèmes qui feront bien des ravages, pour de temps à autre, quelques surprises heureuses.

La problématique de l'ordonnance réduite à une règle de politesse, la problématique de la proportion liquidée, c'est la théorie de la composition qui est ainsi dynamitée silencieusement, sapée de l'intérieur, au profit de la définition fonctionnaliste fondamentale : l'édifice est la solution d'un programme qui exprime des besoins.

Cette conclusion est peut-être un peu trop radicale pour caractéles Eléments, si elle en définit bien la problématique, avec ses contractions, elle en exagère l'effet. Le traité paraît plus sage, plus conventionnel que sa problématique. Il y a bien entendu les images qui concourent à cette impression et puis aussi de nombreuses pages où le professeur se montre un peu moins préoccupé par cette vérité dont il clame si haut et si fort la nécessaire victoire.

UN RATIONALISME TENDRE

Dans un chapitre traitant de la décoration des portes et fenêtres, Julien Guadet s'arrête sur un motif cher à son coeur d'ancien pensionnaire du quartier du Pincio, la baie en tabernacle. Parce que le fronton peut rejeter, latéralement les eaux de ruissellement, il écrit : "Je repousse donc les critiques qui ont été faites par certains puristes à l'égard des frontons couronnant des portes et des fenêtres, sous prétexte que le fronton est l'extrêmité d'une toiture. Sans doute il est cela : mais du moment où l'emploi d'une forme architecturale est motivé, là où elle est logique et utile, elle échappe à toute critique" (57).

Les puristes réapparaissent avec les portiques à arcades et les colonnes engagées. Là, l'ordre, le descendant du grand dorique grec, n'a plus qu'un rôle décoratif reconnaît Guadet mais les puristes en seront pour leurs frais : "On ne peut nier qu'il n'y ait là une certaine contradiction, que des puristes absolus ont cru pouvoir condamner. Ce rigorisme est excessif, car il amoindrit singulièrement le patrimoine de l'architecture, et il est vraiment sévère de proscrire un motif qui nous a valu le théâtre de Marcellus et la cour du palais Farnese !" (58).

En vérité, les puristes sont des êtres sans coeur, insensibles à la beauté des édifices, si on suivait leurs analyses, ne devrait-on pas aussi condamner l'ordre colossal : "Les puristes ont parfois critiqué ces partis disant qu'il n'y a aucune raison pour embrasser deux étages dans un ordre : que l'ordre doit accuser tout l'édifice comme dans le temple antique, ou alors chaque étage comme dans le théâtre antique. C'est fort bien raisonné; mais lorsqu'il y a d'un côté un raisonnement abstrait, et de l'autre des monuments comme ceux que je vous cite, ce sont les monuments qui ont raison" (59).

Evidemment, on ne peut se mettre à ne plus aimer le Petit Trianon, la Place de la Concorde, le Capitole, ... En réalité ces puristes qui ne reviennent rappeler la vérité des principes que pour mieux se faire imposer le silence, sont enfantés par la démarche schizoïde de Guadet qui, engagé dans une grande entreprise révisionniste, ne peut renier ses emballements architectoniques. Il faut noter qu'il est surtout nécessaire de clouer le bec des puristes quand la question de l'ornement pointe le bout de son nez. Guadet ne peut se départir d'un goût pour une ornementation abondante voire somptueuse. Le chapitre de la chambre, chapitre central dans la problématique de l'habitation si l'on en croit l'auteur,

est généreusement illustré de planches montrant coupes et détails des luxueuses chambres du palais de Versailles. On comprend mieux que les hygiénistes rejoignent les puristes : "Vous rencontrerez des hygiénistes qui voudraient que nos façades n'eussent aucune saillie parce que ces saillies retiennent les poussières. Une façade toute nue, en matériaux émaillés plutôt qu'en pierre, tel est leur rêve. A l'intérieur, suppression de toute moulure, tous les angles en gorge arrondie, l'application à nos demeures de ce qu'on fait pour une salle d'opération dans un hôpital. Ils oublient trop que la tristesse et l'ennui sont choses anti-hygiéniques, que la maison doit être aimable si faire se peut et que le sanatorium ne peut pourtant pas être le concept unique de l'habitation" (60).

L'image du sanatorium est promise à un grand succès dans la critique architecturale française. On ne peut (hélas !) savoir si Camille Mauclair la tient de la lecture de cette page de Guadet, l'hypothèse est plus plausible pour Gustave Umbdenstock qui fut l'élève de l'auteur des Eléments. Malheureusement le temps n'est plus où partout l'ornementation pouvait développer ses fastes : "Ferez-vous des portiques-colonnades ou arcades ? Je vous le souhaite, car aucun sujet n'est plus séduisant pour l'architecte. Hélas ! j'en doute un peu : le portique n'est jamais un besoin impérieux, et nous sommes à une époque qui se contente de la marquise !" (61).

Faute de portique il faudra donc se contenter de marquises. Et faute de marquise, des matériaux du cru comme dans les constructions rurales où doit régner la plus stricte économie, mais où l'art n'est pas interdit : "les ressources locales vous donneront la pierre ou le moellon, la brique du pays, la meulière ou le galet, le chêne ou le sapin, la tuile, l'ardoise ou le schiste; En Bretagne, vous trouverez le granit, ailleurs les grès, ailleurs le tuffeau" (62).

L'arrivée de cette dernière citation s'explique sans doute par ce jeu sur l'expression : "Faute de marquise" souvenir d'une chanson, mais, peut-etre a-t-elle été appelée par le nom d'Umbdenstock qui fut un grand défenseur des ordres et du régionalisme architectural dans les années trente. On devine l'importance des positions de Guadet, de son côté tendre, dans la constitution d'une critique à la fois fonctionnaliste et traditionnaliste.

Ce serait ignorer toute une part du discours de Guadet que de

ne pas parler des thèses sur la construction. Apparemment ces thèses sont d'une grande rigueur. Guadet n'écrit-il pas : "L'architecture est la mise en oeuvre, pour satisfaire à des besoins matériels et moraux, des éléments de la construction. Sans construction, point d'architecture. Les lois de la construction sont les lois premières de l'architecture et tous ceux qui dans un esprit de révolte ont tenté de s'y soustraire, de fausser ces lois, s'y sont brisés" (63).

L'architecture qui obéit le mieux à cette logique de la construction c'est l'architecture antique, qui accepte la construction, qui ne marchande pas avec la stabilité, c'est-à-dire qui met plutôt plus de matière que moins. La formule : "Le classicisme c'est l'équilibre stable" que l'on rencontre dès les premiers chapitres, ne s'explique d'ailleurs que dans cette acception. Il écrit : "l'équilibre stable n'est obtenu que si les résistances sont supérieures aux actions. C'est la loi fondamentale de l'architecture" (64). Il demande à l'architecture qui ne devrait pourtant être que la construction d'exprimer cette impression de stabilité voire de l'exagérer. Il recommande : "il ne suffit pas que la stabilité soit réelle, il faut encore qu'elle soit manifeste" (65).

C'est au nom de ce principe qu'il avoue préférer la façade de Notre-Dame de Paris à son chevet. Ce que ne lui pardonneront pas les disciples de Viollet-le-Duc.

Construction et décoration ne sont pas incompatibles. La décoration doit venir accentuer les éléments de la construction, en somme affirmer la vérité constructive. Ainsi la porte antique de Pérouse est l'objet d'une attention particulière. N'a-t-on pas décoré les impostes et la clef, souligné l'arc extradossé par des moulures (66). De même, il s'arrête sur le caisson romain qui n'est pas un motif fantaisiste mais qui se déduit de la technique des voûtes en béton de blocage. A cette occasion d'ailleurs, il écrit quelques mots sur les rapports de la décoration à la construction, qui quittent les hauteurs de la théorie pour descendre sur le terrain des revendications corporatives - cela arrive de temps en temps - et contester à la fois la notion d'art décoratif et l'existence de la profession de décorateur : "On sépare trop souvent l'étude de la construction et celle de la décoration, et dans notre société moderne où les spécialisations tiennent tant de place, on a créé deux nouveautés : l'art dit décoratif, et la profession de décorateur. Rien n'est plus contraire à la donnée vraie, au principe éternel de l'art. Construction, décoration, tout cela c'est une seule chose, c'est

l'architecture" (67).

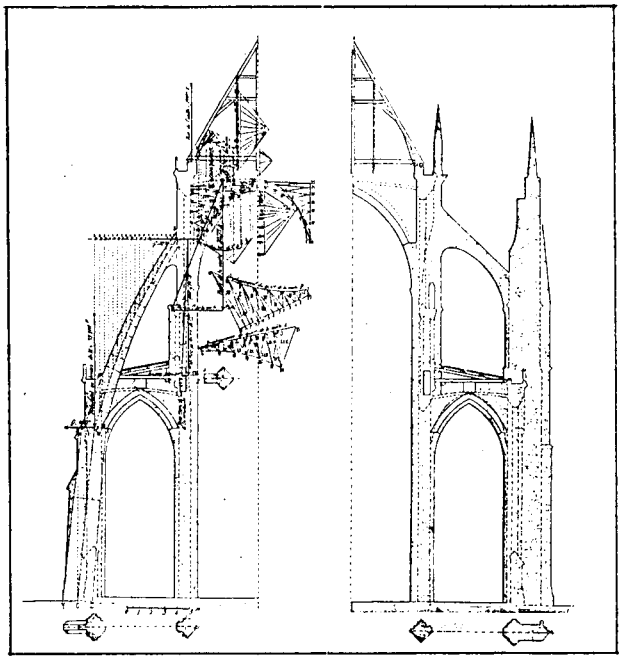
Le rationalisme constructif de Guadet ne sera pas compris par le courant qui au début du siècle va fonder son rationalisme sur l'héritage viollet-le-ducien. Il y a évidemment ici une incompatibilité de corpus. Guadet ne reconnaît pas à l'architecture de l'ogive la rationalité, la rigueur que lui prêtent ses admirateurs. Ceux-ci, à l'opposé ne reconnaissent pas à l'architecture classique cette rationalité que lui prête Guadet. Et comment pourraient-ils pardonner "l'équilibre stable", cette notion qui privilégie les effets de masse et refuse l'équilibre tendu des arcs-boutants et aussi une architecture qui ferait de la mise en valeur des prouesses techniques son principe. Il ne faut pas oublier que l'Hôtel des Postes cache derrière sa façade de pierre une structure de fonte et d'acier. Mais au-delà de ces différences, de ces différents, beaucoup de notions sont communes.

LA CRITIQUE DES "ELEMENTS"

Avant et après la grande guerre, en 1914 et en 1919, paraissent deux ouvrages qui développent deux critiques radicalement opposées des thèses de Julien Guadet, mais toutes deux négatives.

Alcide Vaillant (1840-1924), membre de la Société Centrale et de la Société des Ingénieurs Civils de France publie en 1919 une Théorie de l'architecture aux éditions de la Nouvelle Librairie Nationale qui édite des textes de Jacques Bainville, Léon Daudet, Charles Maurras et Georges Valois.

L'ouvrage est dédié aux fondateurs de la Société Centrale. Et les premières lignes de la quinzième page font l'éloge de Vitruve: "La conception la plus élevée que nous ayons de l'architecture et de l'art en général nous vient de Vitruve" (68). L'architecture romaine serait d'une plus grande qualité après la publication du De architectura. Le premier chapitre de l'ouvrage est une critique du concept des beaux-arts. Vaillant rappelle que dans son ancienne acception le mot art désignait autant le travail de l'artisan que celui de l'artiste. Il dénonce "la rupture académique" qui a isolé l'artiste des métiers sans lui donner plus d'indépendance. L'enseignement académique n'aurait été bon que durant les premières années au cours desquelles "les méthodes empiriques des maîtres d'apprentissage et leurs vieilles coutumes se maintinrent vivaces, jusqu'à la suppression des corporations" (69). La révolution française et la loi Le Chapelier seraient



Julien Guadet : Saint-Ouen de Rouen
coupe conforme au calcul et coupe de la construction existante

de véritables scandales, des manoeuvres diaboliques qui ont mis la société sens dessus dessous et entraîné les arts vers le dépérissement. Avec l'aide de Guadet, peut-être. Ce professeur qui "confond la "liberté de l'enseignement" avec la liberté de l'élève cette anarchie profonde des ateliers des écoles d'art, méconnaissant le devoir qu'à l'élève d'observer les disciplines indispensables au succès de toute éducation" (70).

C'est avec une animosité non contenue que Vaillant discute le principe pédagogique des Eléments. Le professeur ne comprend vraiment rien à la théorie. Ne veut-il pas enseigner les éléments alors que les éléments sont toujours historiquement variables, alors que ce sont les principes qui sont, eux, éternels ! En somme Guadet ne serait pas un classique. Peut-etre un opportuniste soucieux de ménager ses collègues qui dans le plus bel individualisme tirent l'enseignement à hue et à dia. C'est en tous cas un libéral, ce qui sous la plume de Vaillant est presqu'une injure. Pour lui, le principe fondamental, de la nature comme de la société, en politique ou dans la profession est l'ordre. Un ordre hiérarchique qui suppose une aristocratie et une discipline.

La théorie en architecture, ce serait tout simplement l'ordre et "L'art de l'ordre en architecture s'appelle : la composition" (71). Contrairement à ce qu'affirme Guadet, cela s'enseignerait. Il n'est cependant pas très facile de comprendre le contenu de cet enseignement c'est-à-dire le contenu de ce principe théorique qu'invoque Vaillant. Ce principe suppose la lecture de Vitruve et la connaissance de l'architecture romaine. Il refuse l'intuition, l'invention. La forme architecturale y est soumise au grand déterminisme universel. Il faut se soumettre, renoncer aux fantaisies de l'imagination : "ce que méconnaissent les errements de l'enseignement de la rue Bonaparte" (72). Vaillant écrit encore : "le déterminisme c'est l'analyse des besoins et des raisons motivant l'édifice qui devront se prolonger dans le temps, pour l'organisation méthodique de ses services et de sa durée. Tout cela est bien soumis aux lois naturelles. Ce qui n'en tient pas compte est d'avance condamné. Ainsi, rien n'est valable, chez l'artiste, que par sa technicité, qui ne vaut elle-même que par son caractère et aussi par son respect des traditions" (73).

Il est évident que ce passage manque de clarté. Un extrait de la préface de Henry Le Chatelier aux Principes d'organisation scientifiques des usines de Taylor qui devrait expliquer le déterminisme, n'avance guère plus le lecteur qui ne connaît pas les

oeuvres complètes du célèbre chimiste. Vaillant fait appel aux notions de destination et de convenance. On comprend que l'éducation reçue par l'artiste lui permet de construire des édifices convenant à leur destination. Evidemment cette éducation n'a rien à voir avec celle que l'on s'inculque "au pied de la chaire, avec des livres et au moyen d'images"; mais elle a peut-être à voir avec l'apprentissage corporatif, car Vaillant parle de "forger son art sur l'enclume de son patron, au feu de la discipline" (74). Il demande encore que l'on multiplie les contacts entre l'enseignement et les ateliers. La référence à L'Imitation introduit la notion d'idée fondamentale, ce qui donne cette sentence : "En architecture l'idée fondamentale, la destination doit revêtir des formes, prendre des aspects logiquement révélateurs pour l'intelligence visuelle" (75).

Au passage on parvient à saisir dans une phrase l'affirmation de la prépondérance de la structure sur la décoration : "Avant tout, ces harmonies essentielles résultent des combinaisons et des formes structurales des oeuvres, de leur constitution mécanique stable, simple, en accord avec les services qui sont son objet; jamais de leur décoration. C'est de la structure que l'affirmation destinataire résulte, de sa franchise que vient sa beauté. La décoration spiritualise et agrémente la convenance, au-delà elle compromet l'échelle des formes" (76).

Une assertion que ne renieraient ni Durand ni même Viollet-le-Duc. Si Vaillant accorde à Guadet que les proportions modulaires ne sont que des formes soumises aux modes, que des "procédés commodes de définition des proportions", il lui reproche de n'avoir pas vu que, derrière elles, se profilait la question fondamentale. "Les proportions modulaires ne sont que des indications générales de rapports, une manière de canon, qui n'a jamais jugulé aucun véritable artiste, pour peu qu'il n'ait pas négligé l'étude et l'observation du réel" (77).

Les études d'un Monsieur Aurès, ingénieur de son état, auraient établi que les édifices antiques étaient déterminés par des rapports simples, des nombres ronds de pieds et de leurs subdivisions duodécimales. A côté de cette récurrence des nombres, Vaillant aborde aussi la problématique de la récurrence des formes, lorsqu'il signale que l'antiquité a utilisé les tracés géométriques, en particulier la géométrie du triangle : "La plus simple des figures polygonales, le triangle, les (anciens artistes) frappa vivement par l'eurythmie de quelques unes de ses formes, par les rapports simples de ses côtés" (78). Il note l'usage fréquent du triangle isocèle et du triangle équilatéral, du triangle sacré

égyptien dont les côtés sont 3, 4 et 5. Mais, il ne dit rien de cette tradition qui pourrait la transformer en une problématique du projet dégagée de ses implications métaphysiques. Il faudra attendre les travaux de Le Corbusier. Au contraire, il semble se complaire dans un certain ésotérisme. L'esthétique et la métaphysique sont pour lui deux notions inséparables, n'écrit-il pas : "Naturellement, ces rapports simples, arithmétiques et géométriques, contribuèrent à leur faire attribuer des qualités symboliques, des valeurs fétichiques, en somme des propriétés esthétiques, d'autant plus que les géomètres primitifs étaient des prêtres, des conducteurs d'hommes ordonnant les monuments aux chefs des ouvriers, les architectes" (79). On comprend que les Eléments de Guadet et leur trop libérale théorie des proportions ne puissent pas plaire à Vaillant.

Un chapitre au titre alléchant : "L'échelle architecturale" affirme à la fois la prépondérance de l'emploi de la roche calcaire compacte et de l'architecture romaine. Dans l'un des deux chapitres qui traitent de la durée, une note sur la colonne ne laisse aucun doute sur le classicisme traditionnaliste voire étroitement stylistique de l'auteur : "La colonne a toujours donné la mesure, la proportionnalité des grandeurs, l'échelle expressive de parties et du tout, la base rythmique de l'harmonie architecturale. C'est sur elle que se règle toute décoration valable. Même absente, l'influence de la colonne antique subsiste formelle" (80).

Ah ! le temps où les grecs faisaient des colonnes qui pouvaient porter mille fois plus de charge qu'elles ne devraient supporter. Les colonnes n'étaient pas alors traitées comme des esclaves. La colonne aurait perdu avec l'augmentation de la taille des édifices sa "congruence morale".

Vaillant et Guadet pourraient cependant se retrouver sur un point, l'idée d'un cours de théorie qui fonctionnerait sur le commentaire des édifices : "Le professeur doit choisir ses exemples dans l'ordre nécessaire et les comparer sous l'angle des six faits théoriques qu'un architecte ne doit jamais perdre de vue dans sa mission d'organisateur et de constructeur d'édifice" (81).

Il n'est pas très facile de retrouver dans le propos de Vaillant, ces six faits théoriques, on en est réduit à des conjectures. En tous cas cette absence de clarté ne l'empêche nullement de dénoncer l'absence de méthode et l'insuffisante pénétration de l'esprit de Guadet (82).

Une seconde partie a pour objet l'économie architecturale alors que la dernière revient à la critique de l'académisme, de la dessinolâtrie, de l'enseignement de l'Ecole, en s'appuyant sur une analyse de l'histoire de l'institution.

Mais ce qui fonde la critique et peut-être la théorie de Vaillant et qui le sépare le plus sûrement de Guadet, c'est la politique. Pour Vaillant, Guadet est, tout comme Viollet-le-Duc, un jacobin, terme qu'il faut sans doute traduire par républicain, libéral, centraliste. Or pour Vaillant : "La dégradation révolutionnaire de la propriété a rendu insoluble le problème architectural du logement de la famille, qu'il s'agisse de celle du prolétaire, du citoyen aisé ou fortuné" (83). La révolution semble avoir rendu impossible la solution du problème architectural dans son entier. Le titre du dernier chapitre est, à cet égard, très explicite, il s'intitule : "Politique d'abord". Son thème : la réorganisation de la responsabilité corporative. Il se clôt sur une citation de Charles Maurras extraite de l'Enquête sur la monarchie qui peut fort bien s'appliquer aux positions architectoniques de Vaillant : "Ce que nos ancêtres ont fait par coutume et par sentiment, le poursuivre nous-mêmes avec l'assurance et la netteté scientifique, par raison et par volonté" (84).

L'ouvrage de Paul Gout (1852-1923) architecte en chef des Monuments Historiques, Viollet-le-Duc, Sa vie, son oeuvre, sa doctrine est publié en 1914. Il s'agit d'un supplément au numéro 11 de la Revue de l'Art chrétien. Marcel Aubert, son directeur avait décidé de célébrer le centenaire de l'écrivain, de l'archéologue, du dessinateur, du décorateur, de l'architecte, du scientifique. Quelques unes des multiples figures du grand homme telles que la biographie de Gout en tresse la couronne, chapitre après chapitre. Après la vie et l'oeuvre, une troisième partie s'intéresse à la doctrine. Elle commence dans le fracas des affrontements verbaux, ce qui valait, à tout prendre, beaucoup mieux que celui des armes que l'on allait bientôt entendre. Le premier chapitre a pour titre : "Viollet-le-Duc et l'Académie des Beaux-Arts" et le troisième : "Du dogme classique". Ce dernier ne serait présent dans l'ouvrage que grâce à l'insistance de l'éditeur, l'auteur avait voulu le retirer. On y lit : "Longtemps après la mort du maître, le professeur de théorie de l'architecture à l'Ecole des Beaux-Arts songera à publier un enseignement écrit où il chercherait à justifier les errements classiques au moyen de raisonnements analogues à ceux qu'applique Viollet-le-Duc à l'analyse logique des monuments du passé. Le procédé était habile" (85).

Il s'agit évidemment du traité de Guadet publié vingt deux ou vingt cinq ans après la mort de Viollet-le-Duc, la première édition des Eléments étant datée 1901-1904.

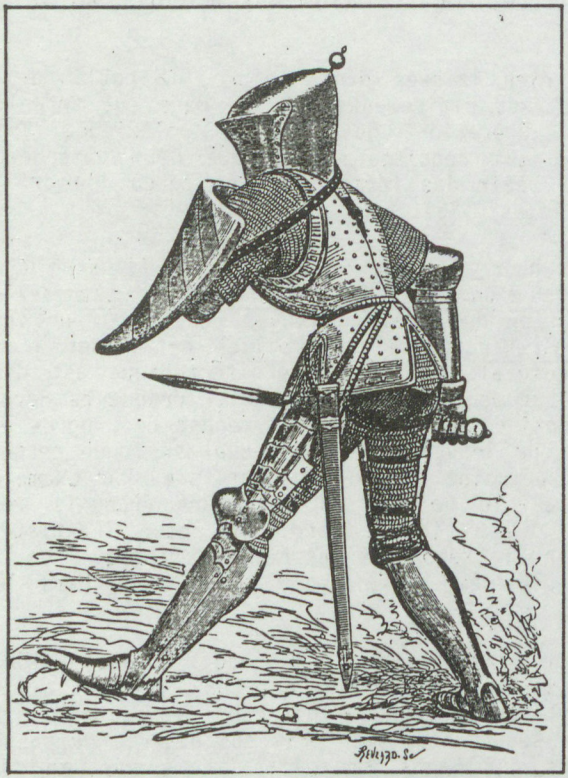
Le classicisme que définit Paul Gout ne ressemble pas du tout à la large vision des Eléments : "Qu'est donc, qu'a donc toujours été le classicisme si ce n'est le cénacle intolérant où siège l'idée préconçue, la tradition systématique et le parti pris d'école ?".

Afin de ne rien laisser dans l'ombre, la notion de "tradition systématique" est clairement définie, dans une formule que l'on peut, sans exagération, qualifier de polémique: "Que dire de la tradition qui consiste à appliquer aux exigences modernes de l'art de bâtir des formes qui ont perdu leur raison depuis plusieurs siècles" (86).

Ce n'est pas pour rien que le chapitre est illustré d'une planche de l'Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale montrant une "conjuration des gueux dans les bois" et d'un croquis pour le Dictionnaire raisonné du mobilier détaillant l'armure d'un chevalier médiéval. La guerre architectonique est déclarée. Il arrive que Gout donne raison à Guadet, lorsque ce dernier évoque la chaîne continue de la tradition menant de progrès en progrès. A condition que le principe sur lequel se fonde cette tradition soit un bon principe et non une fantaisie. Par exemple du XIème au XIIIème siècle ne voit-on pas l'art français avancer vers une apogée: "Le véritable patrimoine pour l'artiste est dans la sécurité et la fécondité des méthodes logiques de composition dont il trouve des applications exemplaires dans les oeuvres de ses devanciers" (87).

A cette bonne tradition de la méthode s'oppose, selon Gout, une mauvaise tradition de la forme a priori : "Quant à la tradition pure et simple de la forme architectonique, qu'elle ait son origine dans un sentimentalisme épris des oeuvres du passé, ou dans des souvenirs suppléants, chez l'artiste à une impuissance créatrice, elle n'a jamais engendré que les faiblesses et les pauvretés qu'on relève dans l'architecture des époques secondaires" (88).

IL faut défendre l'école rationaliste - c'est ainsi qu'elle se nommait - contre ceux qui l'accusent - Guadet en est - de substituer aux formes romaines, les formes médiévales : "ni Viollet-le-Duc, ni personne de son école n'a jamais comploté d'introduire, dans l'architecture moderne, les formes ou les dispositions



Armes de guerre, extrait du Dictionnaire raisonné du Mobilier de Viollet-le-Duc

architectoniques du moyen âge (...). Par contre, la volonté chez le classique, de conserver dans l'architecture moderne, les formes et les dispositions architectoniques dérivées de l'art romain est indéniable" (89).

Bien que Guadet ne prône pas la symétrie avec une trop grande ardeur, Paul Gout va porter contre cet axe du système classique, une attaque très vigoureuse. Cette attaque s'inscrit dans une large offensive contre les "exigences de l'oeil", des exigences qui n'auraient aucune réalité. La symétrie dans l'architecture des périodes créatrices ne serait que la conséquence de la structure. La preuve par la Grèce peut en être donnée, une preuve que l'on peut multiplier par le moyen-âge : "La symétrie par rapport à l'axe central était une conséquence de la disposition constructive du temple grec, de même qu'elle fut la condition subséquente du système d'actions et de réactions sur lequel repose toute la structure du vaisseau gothique. Dans l'un et l'autre de ces édifices, la symétrie est le résultat de la solution du problème constructif et non une satisfaction donnée arbitrairement à des exigences d'aspect. L'artiste grec ne s'est guère préoccupé de la symétrie dans les édifices de l'Acropole où les Propylées et l'Erechtéion montrent combien il était peu sensible à cette "incontestable beauté". Quant aux architectes du moyen-âge et de la Renaissance, leur indifférence à cet égard est notoire" (90).

Paul Gout règle le compte des "lignes filantes" en une rapide escarmouche : filent-elles vraiment ces lignes qui voudraient imiter la sereine horizontale des entablements athéniens, alors que des ressauts, des frontons des avants-corps les découpent en morceaux. Mais l'objectif principal est la troisième des exigences oculaires : "l'apparence de stabilité". Cette notion dont Guadet se sert pour jeter bas le chevet de Notre-Dame et n'en garder que la façade. Notre-Dame, le chef d'oeuvre du grand restaurateur et quelquefois - du côté de la flèche par exemple - du grand architecte. Gout se moque un peu du professeur de théorie, ne le prend -t-il pas en faute, une faute de logique : "Personne ne conteste la nécessité d'une stabilité à la fois "réelle et manifeste". Mais il est paradoxal de supposer que l'une puisse exister sans l'autre dans une oeuvre architecturale expressive d'une structure judicieusement raisonnée, quel que soit le mode statique de cette structure" (91).

L'inquiétude de Guadet n'aurait pas pour réelle origine la prudence d'un constructeur soucieux de la stabilité et de la durée, mais bien plutôt cet attachement aux formes admirées et relevées

durant son séjour romain. Un séjour qu'il n'aurait pu effectuer si la réforme proposée par Viollet-le-Duc en 1863 n'avait pas été combattue et rejetée. Il ne faut pas oublier que cette réforme proposait d'abaisser la limite d'âge des grands Prix de trente à vingt cinq ans, or en 1863 Julien Guadet était âgé de vingt neuf ans. Il sera premier Grand Prix en 1864.

Cette réforme lui aurait peut-être permis d'éviter de prendre certaines mauvaises habitudes comme "L'habitude contractée par les artistes classiques de procéder plutôt comme le romain par masses passives opposant l'inertie de leur pesanteur et la surabondance de leur volume aux actions tant perpendicualires qu'obliques des éléments constructifs mis en oeuvre" (92).

Paul Gout n'hésite pas devant l'insinuation malveillante. N'essaie t-il pas de ridiculiser cette fausse inquiétude classique émue par l'élancement aérien d'un arc-boutant et rassuré par les fers qui permettent aux architraves appareillées de franchir l'espace qui sépare les chapiteaux corinthiens de la Madeleine, par exemple.

Dans la tradition classique, Paul Gout ne veut plus voir alors que le dogme d'une religion qui soumet les jeunes architectes à de vénéneux pontifes : "... la tradition classique dont le fondement est dans l'accommodation des formes extraites des architectures du passé, à l'habillement des constructions destinées à remplir les conditions variées de nos programmes modernes. L'ensemble constitue ce que l'on peut appeler les dogmes du classicisme dont il est seul à apprécier lui-même la valeur et les vertus, mais qu'il conserve d'autant plus précieusement qu'ils constituent pour lui le privilège d'un pontificat envers ceux qui viennent demander l'initiation. Les grands prêtres de cette sorte de culte, dispensateurs en même temps des récompenses et des places, favorisent naturellement les disciples les plus dociles, les croyants les plus fervants qui, plus tard, les remplaçant à leur tour dans leurs situations et leurs privilèges, perpétueront indéfiniment les mêmes croyances, les mêmes superstitions" (93).

La bataille entre les partisans du pinacle et ceux du fronton, si elle est toujours l'opposition de deux tendances, dont les limites ne seront pas toujours aussi claires, peut aussi être l'opposition de deux corps professionnels.

Paul Léon a écrit dans La Revue de Paris : "En fait, Gothiques et Classiques reçoivent une éducation, suivent des carrières

distinctes. Les premiers, formés dans les ateliers de leurs "patrons", constituent, après avoir satisfait à un examen spécial, le personnel auquel est réservée la conservation des Monuments Historiques en France. Les autres poursuivent, à travers d'innombrables et difficiles concours, une carrière dont l'Ecole de Rome, le Service des bâtiments civils, l'Institut, sont les plus hautes consécrations. A notre époque qui rapproche les contrastes et atténue les différences, les deux méthodes d'éducation comme les deux formules d'art sont demeurées opposées sinon hostiles" (94).

Mais il peut y avoir des trêves. Anatole de Baudot se souvient d'avoir accompagné pour une visite très détaillée, un architecte membre de l'Institut, dans les parties supérieures de Notre-Dame de Paris. "A chaque pas, mais particulièrement dans la Galerie des Rois, il admirait en répétant : mais tout cela est beau comme du grec" raconte-t-il avec une satisfaction non dissimulée dans l'essai tiré de son cours de Chaillot.

Il y aura même un traité de paix mettant fin aux hostilités. En 1933, Courtois le Premier Grand Prix de Rome et Camelot le premier Second Prix adoptent le style gothique pour l'église de pélérinage qui leur vaut ces hautes distinctions.

NOTES DU CHAPITRE II

1. DINOCRATES "Pour une conception spiritualiste de l'Architecture" in Revue des Architectes Français des 1 et 15 mars 1944, deuxième série pp 601-603 (p. 601).

2. ibid.

3. ibid. p. 603

4. LOUVET Albert "L'Ecole des Beaux-Arts" in L'Architecture de 1929, vol. XLII pp 101-120

5. GUADET Julien, Ecole Nationale et Spéciale des Beaux-Arts. Cours de théorie d'architecture. Leçon d'ouverture le 28 novembre 1894, Paris : G. Delaue , 1895, 21 p.

6. Les Eléments et théorie de l'architecure portent en sous-titre la mention : Cours professé à l'Ecole Nationale et Spéciale des Beaux-Arts ce qui serait légèrement mensonger si l'on en croit Louvet. La première édition est parue chez Aulanier , les suivantes à la Librairie de la Construction Moderne. L'édition sur laquelle nous avons travaillé pourrait être celle de 1905. Les quatre tomes ont respectivement de 661, 613, 738 et 755 p. Elle porte cette précision : "Nouvelle édition revue et augmentée". Le quatrième et dernier volume de l'édition Aulanier était un volume d'argumentation.

7. PAULIN Edmond, Julien Guadet. Sa vie et ses oeuvres in Julien Guadet 1834-1908. Allocutions prononcées aux obsèques. Notice biographique par E.P., Paris : impr. Kadar, 1908, pp 31-40, (p. 37)

8. ibid. p. 35

9. GUADET Julien, Conférence sur le nouvel hôtel des postes, op. cit. chapitre I, note 38 (p. 37)

10. ibid. p. 38

11. idem note 6, tome III p. 356

12. ibid. tome IV p. 654

13. ibid. tome IV p. 653

14. ibid. tome IV p. 655

15. ibid. tome I p. 89

16. ibid. tome I p. 10

17. ibid. tome I p. 83

18. ibid. tome II p. 398

19. ibid. tome I p. 334 et 335

20. ibid. tome I p. 394

21. ibid. tome I p. 337

22. ibid. tome III p. 171

23. ibid. tome I p. 410

24. ibid. tome I p. 257

25. ibid. tome IV p. 457

26. ibid. tome III p. 58 sur La Madelaine, voir même tome pp 591-595

27. ibid. tome III p. 353

28. Voir la figure 1096 ibid. tome III pp 344 et 345

29. ibid. tome I p. 106

30. ibid. tome I p. 652

31. ibid. tome I p. 399

32. ibid. tome I p. 97

33. Voir LAUGIER Marc Antoine, Observations sur l'Architecture, La Haye, 1765, XVI et 325 p. en particulier la première partie: Théorie des Proportions.

34. DURAND J.N.L., précis des leçons d'architecture données à l'Ecole Royale Polytechnique, premier volume, Paris : imprimé par Firmin-Didot, 1819, 127 p. et 11 et 21 planches (p. 71).

35. Voir l'article Proportion du Dictionnaire raisonné de l'Architecture Française du XIe au XVe siècle Paris : Bance puis Morel, 1854-1868, ainsi que le neuvième entretien des Entretiens sur l'architecture, Paris : Morel, 1863 (pour le premier tome)

36. idem note 6, tome I p. 138 et 139

37. ibid. tome I p. 146

38. ibid. tome I p. 132

39. ibid. tome I p. 135

40. ibid. tome I p. 22

41. ibid. tome I p. 138

42. ibid. tome I pp. 153, 155 et 156

43. ibid. tome I p. 178

44. ibid. tome IV p. 443

45. ibid. tome IV p. 465

46. ibid. tome I p. 100

47. ibid. tome II p. 15

48. ibid. tome II p. 326

49. ibid. tome I p. 122

50. ibid. tome I p. 128

51. ibid. tome I p. 100

52. ibid. tome II p. 5

53. ibid. tome I p. 657

54. ibid. tome I p. 88

55. ibid. tome II p. 204

56. ibid. tome I p. 88

57. ibid. tome I p. 289

58. ibid. tome I p. 423

59. ibid. tome IV p. 486

60. ibid. tome II p. 173

61. ibid. tome I p. 430

62. ibid. tome IV p. 148

63. ibid. tome I pp 174 et 175

64. ibid. tome III p. 278

65. ibid. tome I p. 114

66. Voir ibid. tome I p. 387 et suivantes, le chapitre VII : Décoration des portes et fenêtres du livre III

67. ibis. tome I p. 556

68. VAILLANT A., Théorie de l'Architecture. Art, métier et Beaux-Arts. Destination, convenance et ordre, Paris : Nouvelle Librairie Nationale, 1919, 409 p (p. 15). Il n'est pas encore expressement établi que Vaillant A. soit effectivement Vaillant Alcide, mais il y a de fortes présomptions

69. ibid. p. 32

70. ibid. p. 50

71. ibid. p. 53

72. ibid. p. 54

73. ibid. p. 68

74. ibid. p. 66

75. ibid. p. 86

76. ibid.

77. ibid. p. 92

78. ibid. p. 93 et 94

79. ibid. p. 94

80. ibid. p. 130

81. ibid. p. 98

82. voir ibid. p. 97

83. ibid. p. 82

84. ibid. p. 375

85. GOUT Paul, Viollet-le-Duc. Sa vie, son oeuvre, sa doctrine, Paris : Edouard Champion, 1914, 198 p. (p. 160)

86. ibid. p. 162

87. ibid. p. 164

88. ibid. pp 164 et 166

89. ibid. p. 167

90. ibid. p. 168

91. ibid. p. 171

92. ibid.

93. ibid. p. 174

94. LEON Paul "La querelle des classiques et des gothiques" in La Revue de Paris du 15 juillet 1913, 20ème année tome 4 pp. 361-386 (p. 386).
Voir aussi du même auteur "La renaissance de l'architecture gothique" in La Revue de Paris du 1er juillet 1913, 20ème année tome 4 pp 115-133

CHAPITRE III

LES CROISES DE L'OGIVE

CHAPITRE III : LES CROISES DE L'OGIVE

A L'ECOLE DE VIOLLET-LE-DUC

"La doctrine de Viollet-le-Duc n'est ni celle d'un archéologue, ni celle d'un savant, mais bien la doctrine d'un grand artiste, d'un architecte accompli et d'un homme de son temps (1). Paul Gout ne s'y trompe pas, l'oeuvre théorique du grand médiéviste est avant tout une réponse aux problèmes architectoniques de la modernité. C'est une doctrine pour le temps présent. Ce sont les Entretiens sur l'architecture – un ouvrage né d'un cours interrompu comme les Eléments de Guadet – qui expriment avec le plus de clarté et d'actualité la doctrine architecturale de ces premières années du siècle. On pourrait écrire que pour toute une école qui s'auto-proclame rationaliste, les Entretiens sont la théorie de l'architecture présente et surtout de l'architecture à venir, car en ce début de siècle, les succès ne sont pas si nombreux. La restauration des monuments historiques tient souvent lieu de projet aux partisans du rationalisme. Paul Gout décrit ainsi l'objet des Entretiens. (Est-il besoin de préciser qui est : il ?) : "Il y formule avec une précision lumineuse les lois rationnelles de l'architecture, et montre clairement comment elles avaient été observées ou violées dans les principaux édifices élevés en Occident depuis l'antiquité grecque jusqu'à nos jours. Sa conclusion nous fait voir que l'application de ces lois, fondées sur des principes naturels et logiques, seraient de nature aujourd'hui à faire naître un style approprié aux aspirations et aux besoins de notre temps. Cet ouvrage est un véritable chef d'oeuvre, auquel aucun autre écrit sur l'architecture ne peut être comparé" (2).

La biographie de Paul Gout s'achève par une petite cérémonie fréquente dans la littérature architectonique, la passation du relais ou du pouvoir. Viollet-le-Duc a un "réel continuateur" dans le siècle, qui non seulement propage mais enrichit la doctrine, Anatole de Baudot (1834-1915 (3). Un ouvrage de référence, un grand ancêtre et son héritier dans le présent, cela fait presqu'un mouvement, il ne reste plus que d'en tracer les limites. Du côté de l'Ecole des Beaux-Arts, des officiels, il est très facile de pratiquer la coupure architectonique, il suffit de rappeler les principes du maître qui déjà combattait l'académie et l'imitation : "Le maître répudie la manière de composer généralement usitée dans les milieux classiques et d'après laquelle

les architectes prennent pour les inspirations du génie, les caprices d'une imagination débordante de souvenirs. L'éclectisme qui s'empare de leur esprit indécis, dépourvu de ces principes qui s'acquièrent par une étude raisonnée de l'art exclut nécessairement le style" (4).

Paul Gout veut dire que le style ne se cherche pas. Il est le résultat de la démarche architecturale, si elle est bonne, si elle est naturelle. Il faut procéder comme procède la nature ainsi que le dit le maître. Cette exclusion de la recherche du style, au sinculier condamne bien évidemment les styles au pluriel. La leçon que l'école rationaliste tire des Entretiens n'est pas éclectique. L'autre limite, il faut la tracer à l'intérieur de la mouvance moderniste, à l'intérieur du camp des rénovateurs. Cela demande plus de pénétration architectonique. Mais la recherche du style ne condamne-t-elle pas les architectes qui se réclament d'un art nouveau tout comme elle condamne ceux qui font renaître chaque jour, dans des versions abâtardie, les styles anciens. Et puis le parti pris d'originalité fait obstacle à la constitution d'un courant fort dans la voie ouverte par le maître et balisée par son "réel continuateur". Dans les années dix, l'école rationaliste se définit donc en se distinguant d'une part de l'académisme et d'autre part de l'art nouveau : "L'art nouveau ! Le moderne style ! manifestations transitoires d'un art fatigué, déçu, en quête d'une voie qu'il est impuissant à trouver. Prétendant à s'affranchir du classicisme, l'art nouveau ne possède pas encore de fondements beaucoup plus solides que ceux sur lesquels reposent les dogmes classiques. Son caractère dominant se résume en une recherche obstinée et ostensiblement voulue, du non-vu et de l'originalité. L'évidence de cette affectation condamne sa sincérité, on n'invente pas un art nouveau : il naît naturellement de circonstances étrangères à la volonté des artistes. L'architecte modernisant n'est pas, à proprement parler, un homme de progrès, par cette raison que, ne consentant pas à reprendre à son compte la trouvaille d'un confrère, il ne fait jamais avancer la question" (5).

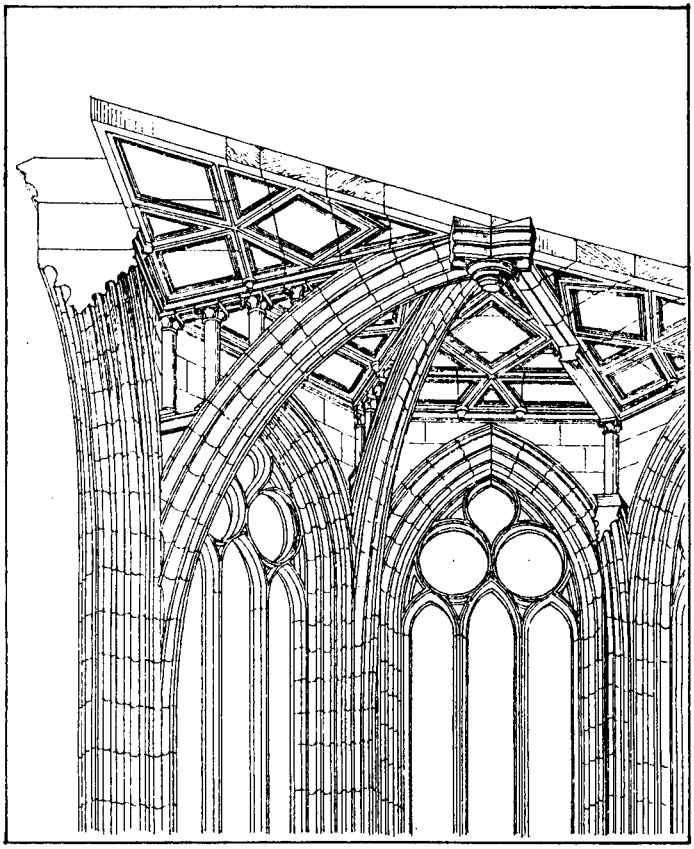
La doctrine de Viollet-le-Duc et l'art nouveau ne sont pas aussi éloignés l'une de l'autre que Gout voudrait bien le voir affirmer, n'écrit-il pas que l'axiome principal de la doctrine est que tout créateur qui veut créer des objets nécessaires à la vie doit connaître l'état de la société pour laquelle il produit et s'inspirer de la nature. L'objectif d'un style adapté à l'époque contemporaine et le naturalisme ne font pas défaut à ce courant que désigne la notion "art nouveau". En réalite le désir de Gout est de démarquer les héritiers de Viollet-le-Duc des

fantaisies graphiques et décoratives et des recherches stylistiques individualistes et désordonnées. Il ne reste plus alors qu'à appuyer avec insistance sur le rationalisme des Entretiens: "La base de toute conception architectonique doit être la connaissance des besoins à satisfaire, l'emploi raisonné de la matière à mettre en oeuvre et les exigences économiques et morales de la société. L'architecte étudie ensuite les solutions en toute liberté, en s'aidant d'une méthode tirée de l'analyse des oeuvres du passé, au contact desquelles l'esprit s'habitue à raisonner" (6).

L'architecte rationaliste n'est ni moins libre ni moins cultivé que l'élève de Guadet mais cette liberté se fonde sur une démarche sociale et technique. La connaissance de besoins devient en effet un véritable problème. N'évoluent-ils pas avec une grande rapidité et avec une complexité de plus en plus grande. Une évolution qui condamne les formes archaïques aussi sûrement que les thèses du maître : "Puisque chaque jour apporte un nouvel élément de mobilité dans l'expression sensible de la beauté et de l'utilité, l'obligation pour l'artiste, de régler ses conceptions d'après ces données constamment variables, détruit la possibilité de formules immuables du beau et de l'utile" (7).

Le désir de confort et l'arrivée sur le marché d'appareils et de techniques de plus en plus diversifiés et spécialisés rendent caduques des dispositions qui ne trouvaient leurs raisons d'être que dans le paraître. Gout oppose la grandeur vaniteuse des anciennes demeures seigneuriales à la méticulosité que réclame le souci du confort moderne. Un espace technique et calculé, compté, au sens propre et au sens figuré, remplace, comme le regrettait Guadet un espace largement prodigue, exclusivement dans les demeures seigneuriales, faut-il le préciser. Cette dimension sociale, voire politique, n'est pas absente des arguments de l'école rationaliste. Leur "royalisme" condamne les anciennes formes aussi sûrement que le rejet de l'imitation. L'architecture sera nouvelle pour être démocratique : "Le seul fait que l'architecture du temps de Louis XIV, Louis XV et Louis XVI répondait à un état social différent du nôtre, suffirait logiquement à invalider aujourd'hui une accommodation des survivances artistiques de ces régimes déchus aux nécessités de notre société démocratique" (8).

C'est à un bouleversement complet de l'idéologie architecturale que l'on assiste. L'architecte moderne devrait rejoindre le parti démocratique. Il devrait aussi transformer sa bibliothèque ou



Vue perspective de la voûte de l'église de la Ferté-Bernard (Sarthe) extraite de L'Architecture, le passé, le présent d'Anatole de Baudot

l'agrandir pour ranger des ouvrages scientifiques : "Il faut que l'architecte moderne, abandonnant désormais un mode de composition incompris et incompréhensible, s'oriente vers les horizons que la science et l'industrie moderne ouvre à l'habileté du constructeur et à l'imagination de l'artiste" (9).

L'architecte moderne doit donc être curieux des nouveautés techniques, il doit être à la pointe du progrès, s'il veut rester fidèle à l'enseignement du maître : "Donc, pour se conformer aux préceptes de la doctrine de Viollet-le-Duc, il importe d'abord, pour l'architecte, de se tenir au courant des progrès de l'industrie, afin d'être toujours à même de choisir, parmi les ressources qu'elle offre, les moyens chaque jour plus perfectionnés de solutionner les questions de construction" (10).

Cette curiosité lui permettra de trouver les matériaux les plus judicieux pour répondre à des programmes qu'il doit étudier rationnellement, en toute indépendance d'esprit, en évitant de confier la solution des besoins contemporains à des formes anciennes forcément caduques. Gout reconnaît cependant qu'en cette année 1914, on ne peut avancer qu'à tâtons. Le développement des sciences apportera sans doute un jour des connaissances qui permettront à la démarche rationnelle de se développer sans solution de continuité. Le rationalisme est un art difficile. Gout a montré, dans sa biographie qui, pourtant, ressemble parfois à s'y méprendre à une hagiographie, le maître lui-même, se laissant aller à quelques concessions envers l'architecture classique pour le concours de l'Opéra de Paris par exemple. Ces concessions lui auraient évité de tomber dans l'imitation de l'art du moyen-âge dont son esprit était si pénétré (11). C'est que pour inventer des formes nouvelles entièrement et fondamentalement modernes, il faut qu'apparaisse, comme le dit l'histoire de l'architecture selon Viollet-le-Duc un matériau nouveau : "Pour inventer des formes architectoniques nouvelles, il faut un système de construction nouveau, et ce système ne peut naître que de l'emploi d'une matière nouvelle dont l'usage est soumis à des principes rationnels de composition basés sur les propriétés constructives de cette matière.(...) L'art médiéval avait fait, de la pierre et du bois, tous les emplois rationnels pouvant donner naissance à des constructions convenant à notre climat. En dehors de la façon de travailler la matière que peut changer le perfectionnement de l'outillage, il était déjà devenu impossible d'employer ces matériaux sous d'autres formes sans affaiblir le caractère même de leur emploi. Notre art dit "nouveau" l'a montré par sa recherche, stérile d'ailleurs, de formes originales pour des matériaux qui ont déjà

revêtu toutes celles qui sont propres à leur nature" (12).

L'on a cru pendant un temps que ce matériaux était le métal, fonte ou fer. Louis-Auguste Boileau (1812-1896) fut l'un de ceux qui vécurent avec le plus d'espoir et de productivité théorique cette foi. Il écrivit de nombreux ouvrages qui, à la fin du XIXème siècle pariaient sur le développement d'une architecture métallique. L'architecture nouvelle devait naître "de la propriété majeure que possède l'ossature métallique d'engendrer des encorbellements d'une puissance inconnue" (13). Dans le cours qu'il donne à l'Ecole du Louvre de décembre 1902 à juin 1903, Salomon Reinach (1858-1932) n'hésite pas à dire que le système de construction gothique dans sa légéreté, sa minceur fut "le premier essai du style qui a commencé à se former au XIXème siècle, celui de l'architecture métallique" (14). Dans cette petite phrase, le gothique n'est plus qu'un proto-style moderne et le classicisme qu'une interruption de quatre siècles que l'on peut effacer d'un trait de plume, celle de Viollet-le-Duc, par exemple. Mais un autre matériau confirme les espoirs que quelques bricoleurs géniaux avaient mis en lui, un matériau qui promet des grandes portées, des porte à faux spectaculaires et peut être l'unité de matière, ce monolithisme dont le marbre des temples grecs en ruines est l'impossible idéal, un matériau qui promet une révolution dans les formes architecturales : le ciment armé. Et, en 1914, ce matériau a trouvé à la fois son théoricien et son architecte en la personne du "continuateur", Anatole de Baudot. Il a construit entre 1896 et 1904, une église de 1000 m2 dont les voûtes sont portées par douze piliers de cinquante centimètres de côté à vingt deux mètres de haut, Saint-Jean de Montmartre. Paul Gout écrit : "C'est ainsi que, dans l'emploi du ciment armé, fait rationnellement en raison de la nature spéciale de ce système d'une puissance constructive extraordinaire, M. de Baudot a trouvé les principes d'une architecture d'une essence toute nouvelle, et qui, pour ne l'envisager qu'au point de vue particulier, montre dans quelle voie régénératrice Viollet-le-Duc a conduit l'art français" (15).

La leçon de Viollet-le-Duc est une morale de la rigueur mais elle n'a pas pour objectif de prôner l'ascétisme. Le développement de la démarche rationnelle laisse une place à l'imagination dont l'intervention doit "donner à la forme les charmes de la beauté et de la richesse : le rôle du décorateur commence" (16). Est-ce à dire qu'au constructeur obsessionnellement rationnel doive succéder le décorateur fantaisiste. Ce serait accuser l'école rationaliste de ne pas avoir construit de théorie de l'ornement,

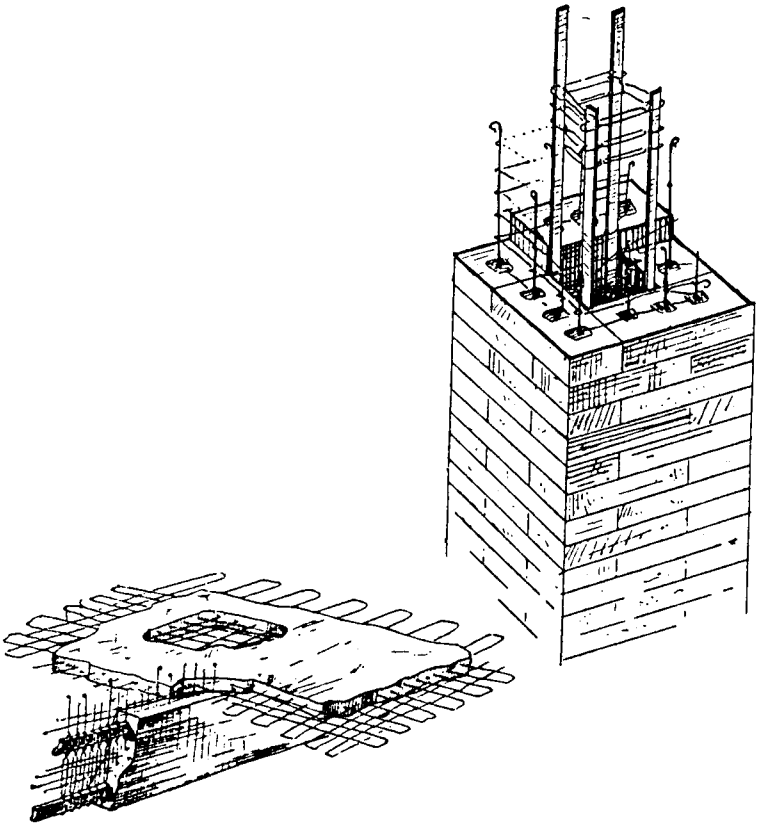
or il n'en est rien, comme on le verra plus loin. Viollet-le-Duc avait prévu, dans son intelligente sagesse, ce problème et formulé un principe qui révèlera son efficacité au cours des nombreuses batailles sur l'ornement qui ponctuent régulièrement la première moitié du siècle. Ce principe c'est l'interdiction de poser contre la structure des éléments pourvus de propriétés constructives : "Rien n'est plus condamnable, en matière de décoration, que la superposition, aux éléments essentiels de la structure déterminés par les lois rationnelles de la composition, d'éléments décoratifs pourvus également de propriétés constructives" (17).

Pas de colonnes devant un mur, pas de corbeau ne soutenant rien, pas de saillies sans raison ni fonction, bref rien qui n'aille au-delà du rôle dévolu à la décoration : ajouter "le charme de son affirmation esthétique" à la structure. Il faut noter que le rationalisme rejoint, ici, l'éclectisme historiciste en introduisant dans la démarche architecturale une sorte de coupure, de perversion schizoïde, qui réduit la décoration et en général l'esthétique à un rôle d'appoint. Les ordres classiques, dans l'architecture de Brunelleschi par exemple, procèdent d'une démarche beaucoup plus complexe, ne sont-ils pas à la fois structure, décor et composition.

La question de l'ornement tient une grande place dans la problématique de l'école rationaliste. Il faut essayer de combler cette fracture héritée de Viollet-le-Duc. Il faudrait que la structure et l'ornement procèdent du même principe ou bien de deux principes complémentaires. La cathédrale où les pinacles chargent les culées pour les aider à résister aux efforts transmis par les arcs-boutants et où les verrières, remplissages arachnéens, s'étendent à tout l'espace compris entre les éléments structurels ne connaît-elle pas depuis des siècles et des siècles la solution du problème ? L'ornement peut être une forme donnée à un élément de structure ou alors le dessin d'un remplissage fermant la grille de l'ossature.

UNE ARCHITECTURE DU CIMENT ARME

"La conception de l'architecture que s'étaient faits les grecs et les artistes du moyen-âge, et qui consistait à tirer la forme architectonique de la structure même, est la seule vraie et la seule qui puisse aujourd'hui amener notre architecture dans la voie qui convient à l'emploi de nos ressources et à la satisfaction de nos besoins modernes" (18), écrit Paul Gout.



Pilier de brique, dalle mince et épine, système Cottancin

Après les marbres de l'Attique et les calcaires de l'Ile de France, le ciment armé et la brique enfilée devraient permettre au vrai principe de se réaliser et de se répandre dans le (petit) monde architectonique et d'en chasser le mauvais esprit académique. Il était temps que vienne le ciment armé, car c'est presque le désespoir que l'on entend dans les dernières pages du livre d'Arthur Loth Les cathédrales de France qui s'énervent de "... la difficulté pour l'art moderne de trouver une voie neuve et originale en dehors de la tradition, soit classique, soit médiévale. Depuis l'époque des premières civilisations d'Orient jusqu'à nos jours, il semble que l'architecture ait trouvé toutes les formes réalisables des monuments et qu'elle ait épuisé toutes les combinaisons possibles de la brique et de la pierre. Est-ce au fer qu'il faudra demander désormais des moyens et des effets nouveaux ? Viendra-t-il un jour où l'artiste s'associera résolument à l'ingénieur pour chercher la formule d'une architecture nouvelle, dont le fer serait l'élément fondamental ? Mais le dur et le froid métal pourra-t-il jamais s'élever au-delà du rôle de carcasse de bâtisse ? Pourra-t-il jamais être autre chose qu'un support de décoration ?" (19).

Réponse : Non, ce n'est pas le fer, ou alors le fer noyé au milieu d'un composé de sable et de ciment. Dans la téléologie progressiste de l'école rationaliste le fer nu n'est plus qu'une étape. "Ce n'était qu'un acheminement vers une transformation, plus précise avec son dérivé le ciment armé qui en possède tous les avantages et vient combler avec une sûreté incontestable les lacunes profondes de l'emploi direct du métal" (20), écrit de Baudot dans L'Architecture, Le passé. Le présent qui paraît un an après sa mort dans une édition établie par Henri Chaine (1847-1912) un élève et un disciple fidèle, architecte diocésain puis architecte du service des Monuments historiques. Mais dès le mois de juillet 1914, le manuscrit de l'ouvrage est prêt. C'est un résumé très concentré des quatre cent cinquante à cinq cents conférences prononcées au Palais du Trocadéro depuis 1887. Une première partie est consacrée au passé, une seconde au présent, le dix neuvième siècle et le début du vingtième. Pour parcourir le passé, de Baudot se munit d'un petit viatique théorique, une terminologie adaptée à la démarche schizoïde de l'école rationaliste, une terminologie où la structure se distingue des formes et des profils. Comme Charles Lucas,il propose que l'on emploie avec deux acceptions différentes les deux qualificatifs architectonique et architectural, deux adjectifs dont on se sert trop indifféremment. Il écrit : "L'oeuvre est architectonique dans sa structure et elle ne devient architecturale que lorsqu'elle

est complétée par les formes et la décoration" (21).

A vrai dire le sens donné par de Baudot à la notion d'architectonique n'est pas fondamentalement différent de celui que cette recherche lui donne : pour l'école rationaliste, la structure n'est-elle pas la règle de l'architecture ?

Un premier saut dans le temps et dans l'espace transporte le lecteur en Egypte, il y voit, le temple d'Eléphantine et l'accord entre la structure et la forme réalisé : "un accord sans lequel l'oeuvre perd son véritable caractère d'architecture, pour ne plus être fatalement qu'une oeuvre décorative, susceptible de charmer les yeux, mais incapable de procurer l'émotion et d'éviter le double emploi des matériaux" (22).

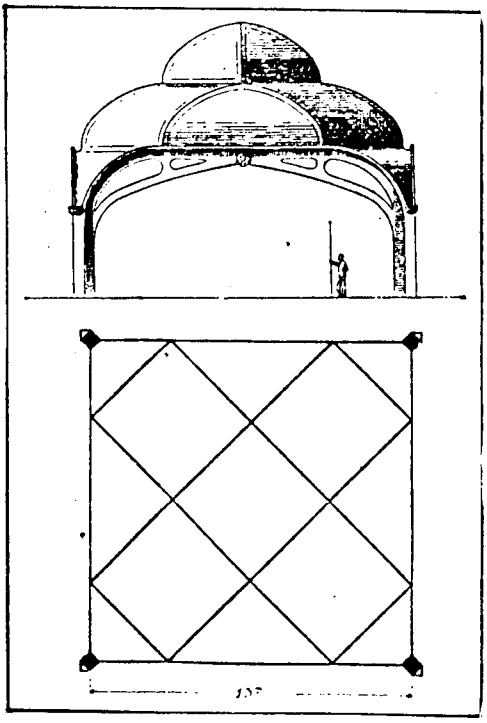
Il est difficile de ne pas aborder la problématique de la proportion alors que quelques triangles sont dénommés traditionnellement égyptiens. C'est alors une question magique, vraie machine à explorer le temps, elle renvoie immédiatement le lecteur au vingtième siècle. De Baudot affirme : "Quoi qu'il en soit, il n'apparaît pas que cette question particulière soit d'un intérêt absolu pour l'architecte moderne, car dans les problèmes complexes qu'il a à résoudre, les moyens employés dans des édifices aussi simples que les temples ne pourraient être d'une grande utilité" (23). Par contre le procédé de décoration utilisé par l'architecture égyptienne serait d'un grand intérêt. Le dessin par intailles dans l'enduit se substituerait économiquement à la sculpture en ronde-bosse qui va disparaître en même temps que la pierre. De même les briques émaillées de la Chaldée, de l'Assyrie et la Perse intéressent de Baudot.

En Grèce, il suffit d'admirer, de comprendre et de passer son chemin. Le Parthénon n'est qu'un édicule qui ne peut plus rien apprendre aux architectes. La coupole du Panthéon de Rome est belle, de toute la beauté du béton de blocage, mais il y a les ordres empruntés aux grecs et plaqués partout pour faire riche. Sainte-Sophie et l'architecture gréco-syriaque, longuement étudiée par Edouard Corroyer (1837-1904) dans son Architecture romane, (24) sont déjà des exemples de l'esprit méthodique qui va enfin s'épanouir avec l'art médiéval. Le moyen-âge, une grande époque. "Pour l'architecte moderne un admirable exemple à suivre et un puissant encouragement" (25). Son étude est indispensable, mais elle ne peut apporter un secours direct. Il ne sert à rien d'aller lui emprunter des motifs décoratifs. Saint-Front de Périgueux, Notre-Dame du Port de Clermont-Ferrand, l'église de Chaurriat

dans le Puy-de-Dôme, et ses façades où l'on peut admirer un décor graphique obtenu à l'aide de matériaux de couleurs contrastées devraient être étudiés par les architectes modernes. Ces édifices leur enseigneraient par exemple, que le décor le plus charmant peut être dessiné par l'appareil, par les matériaux de structure. Mais tout cela n'est que préparation pour l'avènement de l'architecture gothique. Paris, Dijon, Beauvais, Chartres et le château du Moulin dans le Loir-et-Cher sont les étapes d'une grande leçon de rationalisme. Malheureusement de l'autre côté des Alpes : "Souverains, princes et papes entraînèrent les artistes vers un art nouveau qu'on prétendait obtenir en s'inspirant de l'antiquité romaine, dont on étudiait surtout les éléments décoratifs" (26). Et c'est le désastre, dont de Baudot sauve Brunelleschi, pour la coupole de la cathédrale de Florence,et quelques bâtiments construits en France sur des modes encore gothiques et qui utilisent les ordres sans trop se soucier des proportions modulaires. Et le mensonge s'installe comme à Maisons, où l'avant-corps visible au centre de la façade n'a aucune correspondance dans le plan, à Saint-Sulpice dont les piles sont aussi fortes que celles d'Amiens alors que sa voûte n'atteint que vingt mètres de hauteur contre quarante deux pour Amiens, etc ... La conclusion s'impose qu'il s'agisse de l'ensemble ou des détails, c'est dans la structure que se trouve le point de départ de la composition des formes.

Arrive le présent et une première constatation, le ciment armé tend à se répandre mais on l'utilise en le dissimulant,en l'enfermant dans des murailles de pierre, de moellons ou de briques "dont la nature est en contradiction avec celle du ciment armé" (27). Heureusement il y a quelques édifices francs et sincères que l'on peut citer en exemple et montrer : le groupe scolaire du quartier Grenelle de Louis Bonnier (1856-1946), le lycée Jules Ferry de Paquet et ses terrasses où ont lieu des exercices et des récréations en plein air, le central téléphonique de la rue Bergère de François Le Coeur (1872-1934) et deux maisons de Henri Deneux (1874-1969), un élève de de Baudot, l'une à Auteuil et la seconde rue Belliard à Paris où se développe "une décoration coloriée qui mérite d'être considérée" (28), exécutée en carreaux de grès flammé. La terrasse est prévue pour recevoir des plantes vertes, en pots, et les porte-à-faux d'une sorte de bow-window chantent les possibilités du ciment armé.

Les dernières pages de l'essai sont illustrées par des projets de l'auteur – ces dessins sont connus - qui affirment que le béton armé peut entrer dans des compositions aussi monumentales qu'un palais pour la Présidence de la République.



Anatole de Baudot : application du système Cottancin, croquis

La conclusion de ce long itinéraire dans l'histoire de l'architecture et dans les rues de Paris est une condamnation sans appel de l'imitation. De Baudot écrit dès les premières lignes de la conclusion : "De l'exposé général et des observations qui précèdent, tant sur le passé que sur le présent de l'architecture, je conclus logiquement que le procédé d'imitation des formes créées par l'antiquité et le moyen-âge, exploitées en dehors des principes depuis la Renaissance, doit être désormais radicalement abandonné. Les conditions sociales, les exigences multiples, ainsi que la nature des moyens d'exécution, en raison de leur nouveauté absolue, obligent l'architecte contemporain à revenir à la théorie des principes et à leur application méthodique" (29).

Ce retour aux principes conduirait à l'avènement d'une architecture enfin digne de l'époque, d'autant plus que : "Tout ce qui est nécessaire à l'évolution est entre nos mains, mais nous nous en servons sans esprit de suite, sans concentration aucune des recherches, sans une direction que seuls l'enseignement et l'éducation professionnels peuvent assurer" (30).

De Baudot a lutté pour transformer l'enseignement de l'architecture; évidemment il n'a pu faire bouger la solide Ecole des Beaux-Arts. Et pourtant il rêve encore dans cet essai tardif d'une nouvelle école où architectes, décorateurs, artisans et industriels seraient réunis. A l'étranger des efforts s'accomplissent, annonce-t-il.

Avec ce texte, de Baudot formule clairement une stratégie architectonique paradoxale, pour inventer le nouveau style, il faut renoncer au style, renoncer aux styles historiques bien sûr, mais aussi à la "puérile prétention de créer de nouvelles formes, sans autre direction que la fantaisie": "Ce n'est pas un style nouveau dont la société actuelle a besoin; ce qu'il lui faut ce sont des solutions techniques et pratiques qu'on réclame de toutes parts, sans en formuler peut-être nettement la nature, mais dont la nécessité impérieuse s'impose à qui prend la peine d'observer et de méditer. L'important c'est d'assurer, avant tout, ces résultats; les satisfactions rêvées de l'esthétique en seront la conséquence. Procéder inversement est une erreur fatale" (31).

Mais de Baudot doit savoir que ce renversement peut être dangereux pour l'existence même de la discipline. Est-ce l'inquiétude qui a assemblé dans l'un des derniers paragraphes de l'essai, deux phrases contradictoires ?

Il est d'abord question d'accepter le titre d'Ingénieur architecte et puis il est dit que cela ne changerait rien, que la problématique architectonique n'avancerait pas plus vite : "Soyons donc, à notre tour, capables de tout l'effort, dût-on nous donner le titre d'Ingénieur architecte, mais ne laissons pas prendre notre place, ce qui pourrait bien se produire un jour. On n'y gagnerait rien du reste, car de même qu'il importe aujourd'hui de former l'éducation de l'architecte, il faudrait procéder à l'éducation architectonique et architecturale de l'ingénieur, et les difficultés ne seraient pas moindres, tant s'en faut" (32).

Dans cette petite hésitation, l'école rationaliste révèle la contradiction qui fait sa spécificité : contre l'Ecole des Beaux-Arts qui domine l'enseignement de l'architecture et la commande publique, elle affirme avec force son hypothèse technique mais sous peine de décréter la fin de l'architecture en tant que discipline spécifique, il lui faut affirmer en même temps que l'architectonique - dans l'acception de de Baudot - peut devenir architecturale. Il lui faut donc annoncer la vacuité de l'idée de style et affronter la question de l'ornement.

Paul Gout, dans sa biographie de Viollet-le-Duc, définit les trois conditions qui selon de Baudot permettent de dire qu'une construction est de l'architecture. Une question fondamentalement architectonique. Pour ce faire elle doit donc : "1. Répondre à des besoins déterminés ou tout au moins à une idée nette et précise; 2. Reposer sur l'application d'un système de construction raisonné, logiquement déduit des aptitudes des matériaux employés, suivant ce qu'indiquent l'expérience et la science; 3. Offrir dans ses aspects, des dispositions générales résultant d'un plan bien conçu et d'un système de construction bien approprié, disposition rendues expressives, saisissantes, par leurs proportions et par une décoration qui les met en valeur de façon à satisfaire les yeux en même temps que la raison et l'imagination" (33).

La troisième condition pose la question de l'expression et celle de l'ornement. N'est-il pas normal que cette question devienne centrale dans un discours qui a évacué toute autre problématique architectonique que celle de la concordance de la structure et de la forme.

De Baudot a publié une plaquette de 47 pages à l'Office général d'édition artistique. La couverture porte, imprimé en haut, à droite, un aphorisme de d'Alembert : "La raison finira bien par avoir raison". C'est une oeuvre de propagande, une véritable

entreprise publicitaire qui vante les vertus techniques et économiques du système Cottancin, un système qui associe des dalles minces (de l'ordre de 7 cm d'épaisseur) portées par un réseau de poutres de ciment armé, les épines, à des briques enfilées c'est-à-dire, armées. Il faut encore démontrer que le ciment peut franchir des portées usuelles. Il faut aussi démontrer qu'il n'est pas plus coûteux. De Baudot n'hésite pas devant la publicité comparative. Il compare les coûts respectifs d'une salle de six mètres de côté réalisée suivant les procédés en usage, cinq mille francs, et avec le système Cottancin, quatre mille deux cents francs (34). Il faut dire que l'incrédulité et la méfiance sont très fortes. Vaillant écrit dans une annexe à sa Théorie de l'architecture "nous n'en sommes toujours qu'à des hypothèses, qui seront longtemps encore soumises à la vérification du temps. Il y a donc des raisons sérieuses pour être réservé, et il n'y en a pas pour faire du ciment armé l'universel, l'exclusif moyen structurel de l'architecture".

Et il ajoute, sans doute pas très convaincu par les démonstrations de de Baudot ou plus simplement parce qu'il les ignore, cette annexe est en effet une note sur Le passé. Le présent : "D'ailleurs, les combinaisons industrielles de matériaux de fabrication chère, comme ceux dont il s'agit, sont nécessairement plus coûteuses que les maçonneries ordinaires" (35).

Mais c'est son traditionalisme et son combat qui lui font rejeter cette nouvelle technique, au-delà d'une certaine prudence frileuse. Il ne pense pas que la technique puisse mettre fin à la crise architecturale. Le problème est politique. La lutte contre la république pour reconstruire l'organisation corporative du travail démantelée par les révolutionnaires de 1789, serait d'une efficacité beaucoup plus grande que toutes les inventions de la technique moderne. La dernière réalisation présentée par de Baudot devrait pourtant convaincre ses détracteurs, au moins ceux qui doutent des possibilités techniques et économiques du procédé, sans aucune autre réserve a priori. Il s'agit de l'église Saint-Jean de Montmartre. C'est aussi un édifice qui permet de démontrer que la décoration du béton armé peut exister.

De Baudot écrit : "Ce qui préoccupe beaucoup l'architecte et l'arrête dans l'emploi de ces matériaux, d'un ordre si spécial et au maniement desquels il n'est pas encore très plié, c'est la difficulté qu'il rencontre pour les décorer. Sans entrer à ce propos dans des considérations d'esthétique qui, en somme, n'aboutiraient à rien - car chacun doit compter sur lui-même

en matière de goût, - il peut être utile toutefois d'indiquer comment il est possible, à peu de frais et avec certitude de conservation et de durée, de décorer des surfaces de ciment et de briques armés. Grâce à l'ossature disposée en maille, on rencontre constamment les points d'attache pour assujettir des pièces de grès ou de métal creuses elles-mêmes ou garnies de fils entourés de ciment; on étend ainsi à la décoration les avantages de durée indéfinie que présente le système tout entier". Il n'oublie pas un usage plus simple de la mosaïque, en surface : "si les pièces décoratives sont de petites dimensions, en les réunissant sous des formes répétées et variées, on peut les fixer sans attaches sur le ciment avant qu'il ne soit pris, et trouver des combinaisons d'autant plus intéressantes, notamment de mosaïque, qu'on peut y apporter le précieux secours de la couleur". Et il parle enfin des briques : "Si les parements sont en briques, celles-ci, creuses ou enfilées, peuvent être directement mariées à la structure ou recevoir, par points, des motifs plus ou moins développés, faisant corps également avec la masse. Ce parti est sans limite, et peut particulièrement être d'un grand secours pour les toitures" (36).

Il faut noter que l'un comme l'autre de ces deux procédés présentent un avantage architectonique indéniable : ils font vraiment corps avec la structure, avec les murs. Les fils de l'armature Cottancin et les pastilles de grès posées sur le ciment frais réalisent matériellement l'unité de l'architectonique - toujours dans l'acception de de Baudot - et de l'architectural. Saint-Jean de Montmartre invente l'ornement attaché. Un petit miracle technique et architectonique.

UN ORNEMENT RATIONNEL

Louis Bonnier s'est intéressé, avec le groupe scolaire de Grenelle à l'ornementation de la structure elle-même. Il écrit "Nous accuserons, partout où il se rencontrera, le ciment armé par des stries rappelant sa structure intime accentuées par quelques incrustations d'opaline" (37). La nature du matériau, composé d'un mélange de sable et de ciment et de fils d'acier, est ainsi rendue visible, à l'oeil nu, grâce à un véritable procédé de rhétorique visuelle, une métaphore. Dans le même esprit, pour animer les murs de briques, Bonnier imagine de laisser les trous des boulins vides, comme à Pérouse ou au château de Coucy. Bonnier dénonce "la décoration collée après coup" mais il défend la

nécessité de l'ornement. La démarche architecturale ne peut être uniquement fonctionnaliste. Il ne suffit pas de trouver la bonne solution au problème : "La bonne solution trouvée, il semblerait que tout est terminé. Nous estimons qu'il s'en faut de très peu; car il ne reste plus en jeu qu'une question de détail : la décoration, végétation qui fleurit plus ou moins l'oeuvre d'architecture. Par une aberration incrovable, pour la foule contemporaine, cette végétation n'est plus, comme jadis l'explication de certaines formes, l'accentuation de certaines intentions, l'épanouissement naturel de la construction, c'est une plante parasite qui la cache et l'étouffe, c'est la décoration rapportée" (38).

L'école rationaliste définit une problématique de l'ornement qui ne cessera d'alimenter les débats durant l'entre deux guerres et dont certains des célèbres aphorismes de Perret sont les aboutissements les plus poétiques. Dans cette problématique se définissent une bonne et une mauvaise décoration. Les critères qui vont permettre de juger de cette différence de qualité ne sont pas extérieurs à l'architectonique. Ils ne sont pas symboliques. Il ne s'agit pas de décider si la décoration est bien choisie eu égard au rang social ou la profession ou encore à la renommée du propriétaire ou bien à la destination du bâtiment. Ils ne proposent pas de juger de la qualité du décor à partir de ses qualités intrinsèques : exécution, matériaux, dessin des profils.

Ces critères définissent le type de rapport que la décoration entretient avec la causalité de l'édifice. Ou la décoration procède des mêmes causes que la structure - mieux, la structure détermine le décor et en retour le décor explique, rend visible la structure - ou la décoration n'est qu'un placage, une collection de motifs décoratifs que l'on peut acheter sur catalogue. Car parfois des conceptions architectoniques différentes peuvent correspondre à des modes de production différents. Emmanuel de Thubert, le rédacteur en chef de L'Art de France écrit en 1913 un article intitulé "Il nous faut des maîtres d'oeuvres" un véritable appel lancé aux architectes. L'Art de France n'est pas seulement une revue mais aussi une Association amicale des artistes, artisans,architectes et amateurs d'art fondée cette même année 1913.De Thubert qui ne semble pas vouloir se lancer dans la polémique architectonique prend acte d'un état de fait apparemment intransformable,les édifices reçoivent obligatoirement un décor : "Même dans les maisons de rapport, les plus humbles, il intervient toujours une décoration que l'architecte pourrait demander à des artistes, à des peintres ou à des sculpteurs, à des ferronniers ou à des céramistes, au lieu de les confier à des

entrepreneurs aveugles qui lui reproduisent les poncifs les plus ridicules de staff, de pierre et de fonte" (39).

Face à l'obligation du décor deux pratiques sont donc possibles dans l'une l'architecte a pour partenaire des artistes, dans l'autre des entrepreneurs. Un front de l'art se dessine contre le commerce. Et aussi une théorie de l'ornementation. Pour l'entrepreneur qui vend les motifs au mètre linéaire, il faut le plus possible de décor alors que l'artiste réalisera, le coût de la vie ayant augmenté et les délais s'étant raccourcis depuis les chantiers des cathédrales des motifs moins nombreux.

"Malheureusement comme les bâtisses des entrepreneurs, elles (celles des architectes) sont trop décorées. Voilà je crois, le plus grave défaut de nos façades, c'est l'abus de motifs de décoration. Il est cependant naturel à l'architecte de préférer le nu de l'architecture. Il sait que quelques points de sculptures, des clés de voûte, une corniche, un dessus de porte suffisent à l'ornementation d'une maison, mais le propriétaire ne peut admettre que la beauté de l'architecture réside dans l'oeuvre de construction, et comme il veut que sa maison paraisse, il demande à la sculpture une sorte de publicité" (40). Il y a cependant là une sorte de paradoxe, car à trop aimer le nu, l'architecte peut ne plus avoir du tout besoin des artistes décorateurs ou encore, il peut vouloir maîtriser l'oeuvre à un point tel que la décoration ne fasse plus appel à des motifs sculpturaux mais à l'architecture comme les stries soulignées d'opaline et les trous de boulins de l'école de Bonnier.

Bonnier introduit un autre critère qui pourrait permettre de définir une décoration intégrée. Il écrit : "Si la décoration ne peut et ne doit naître que de la structure même, si elle n'a de raison d'être que dans l'accent qu'elle donne à la construction, si l'artiste ne doit pas penser un seul instant à séparer ces deux éléments inséparables, il doit attribuer une importance tout au moins aussi capitale à l'ambiance où doit vivre son oeuvre" (41). Il ne faut pas oublier que Louis Bonnier n'est pas pour rien dans la diffusion du régionalisme, une théorie qui répond à la question du rapport de l'édifice au site en en faisant un problème stylistique. La villa "La Bégude" de Cagnes et les villas d'Ambleteuse eurent un certain succès journalistique. La mairie de Templeuve construite en 1896 utilisait avec un grand respect le vocabulaire local.

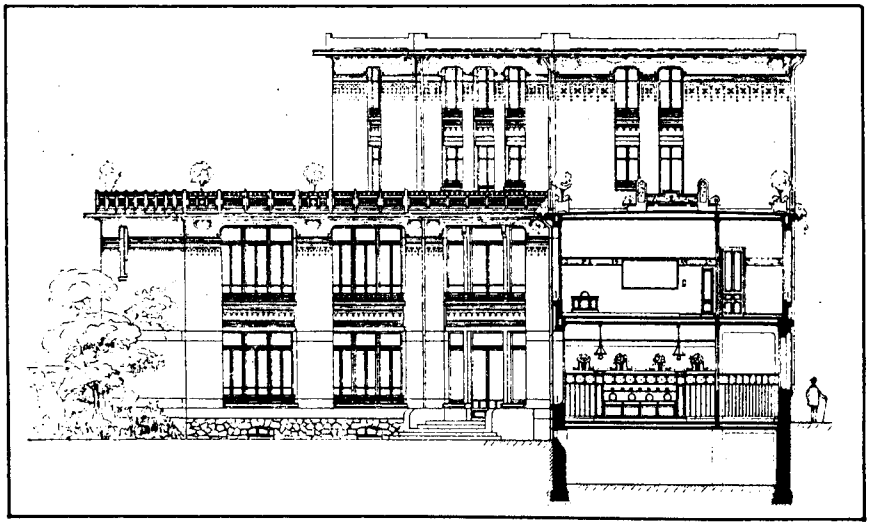
Edmond Uhry (1870- ?) sait que "les idées nouvelles, les choses

un peu osées, les matériaux nouveaux ne s'imposent que fort lentement tant parmi ceux qui construisent que parmi ceux qui font construire, et ce n'est que petit à petit que l'évolution s'accomplira" (42) aussi a-t-il entrepris de faire connaître les jeunes architectes qui "n'ont pas craint de se servir des éléments nouveaux : béton armé, grès flammé, pierre de verre, fibre d'amiante, mis à leur disposition et en les employant judicieusement, de façon rationnelle, ils sont arrivés à des résultats qui nous ont souvent surpris ou charmés par leur hardiesse ou par leur coloration" (43).

Il faut cependant noter que ces charmeurs sont surtout "ceux qui se sont le moins écartés de ce que commande le bon sens, ceux qui ont cherché avant tout à faire des choses pratiques et raisonnées, répondant bien à nos besoins modernes" (44). Parmi les réalisations de ces charmeurs raisonnables, Uhry a décidé de présenter un immeubles construit par les frères Perret Auguste (1874-1954) et Gustave (1876-1952), au 25 de la rue Franklin, bâti pour leur propre compte. Ils n'ont donc pas eu à se battre avec un propriétaire récalcitrant au ciment armé. Beaucoup décrient encore ce matériau récent note Uhry, qui lui-même exprime une certaine réserve : "Il est bien évident que le ciment armé ne se prête que fort peu, par lui-même, à la décoration artistique, si l'on veut l'employer uniquement en lui appliquant les formes des éléments habituels de nos constructions"(45).

N'évoque-t-il pas ici l'immeuble de la rue Danton construit par l'entreprise Hennebique sur un projet d'Edouard Arnaud ou des constructions industrielles dont le ciment ou le béton aurait été laissé apparent. A ce brutalisme s'oppose une solution où le ciment armé forme l'ossature, le squelette, le moyen de construction, et son habillage permet de créer une parure artistique.

"MM. Perret, dans leur maison de la rue Franklin, l'ont ainsi compris et, tout en habillant leur construction de montants, de panneaux ou de remplissages en grés flammé, ils ont cependant accusé de façon très franche dans la décoration les éléments constitutifs même de leur oeuvre. Les remplissages sont particulièrement intéressants par la façon économique et nouvelle dont ils sont compris : trois ou quatre modèles de feuilles de marronniers, par d'habiles combinaisons se répétant, en forment les éléments principaux. Ils peuvent ainsi être mis en oeuvre par de simples ouvriers. Ces feuilles prises dans la pâte remplacent pour ainsi dire les cailloux ordinaires : béton riche sur béton pauvre, comme le qualifient MM. Perret" (46).



Paquet, Lycée Jules Ferry, Paris

La formule que les Perret ont soufflé à leur collègue critique est particulièrement subtile, elle règle, dans un jeu de mot la question de l'unité de la décoration et de la structure. L'une et l'autre sont faites du même matériau. Les "cailloux" de l'une sont simplement plus décoratifs que les cailloux de l'autre. On pourrait opposer à cette formule diverses considérations, sur la fabrication des "cailloux", sur leur pose, mais ce serait chercher querelle à des architectes qui viennent de faire avancer la question de l'ornement.

Un immeuble de Paul Auscher (1866-1932), situé au 71 de la rue Beaubourg, construit en 1910 pour loger les employés du magasin Félix Potin du boulevard de Sébastopol, propose une solution semblable, mais fondée sur l'association d'une ossature de ciment (ou de béton) armé et de briques ocre-jaune. La maison de Paul Guadet, construite pour lui même et réalisée par l'entreprise Perret, associe structure de béton armé, briques silico-calcaires et mosaïques.

Ces immeubles et cette maison, malgré le manque de précision de la terminologie employée par Edmond Uhry, sont réalisés en béton armé, alors que de Baudot choisit le ciment armé qui permet les voûtes les plus minces, renforcées par un réseau d'épines périphériques et diagonales rappelant la structure formée par les doubleaux, les formerets et les ogives gothiques. Au contraire du béton armé, le ciment armé semble imposer une mesure aux éléments, la mesure la plus serrée.

Dans sa conclusion à L'Architecture et le ciment armé, de Baudot met en avant le faible coût du nouveau matériau, ce qui le rendrait donc bien adapté à la construction des habitations à bon marché : "il apparaît clairement que ces nouveaux procédés apportent, à la solution des problèmes modernes de l'architecture, un appoint considérable; et en tout cas, de leur fait, la question des habitations à bon marché destinées aux travailleurs - et dont on se préoccupe avec tant de raison - peut faire un grand pas dans le sens de l'économie, de l'hygiène et de l'aspect (47). Mais il ajoute que l'architecte s'apercevra alors qu'il n'y a pas deux modes de structure, l'un pour les riches, l'autre pour les pauvres et que la différence ne se manifestera que dans la décoration.

Si les deux ouvrages publiés par de Baudot se terminent tous deux par des projets utopiques, de véritables palais, c'est, sans doute, pour couronner d'une dernière floraison, dans la rhétorique du bouquet final, la démonstration des vertus du

nouveau matériau, mais ce pourrait être aussi une manoeuvre stratégique préparant l'invasion d'un secteur clé de la production architecturale, ce secteur que monopolisent les pontifes de l'académie et de l'Ecole, les édifices publics, le monumental. La construction de Saint-Jean de Montmartre aurait pu être un point marqué dans cette bataille si elle n'était pas l'église d'un quartier populaire, et si le critère du coût n'avait pas été aussi déterminant.

En 1913, les frères Perret construisent à Paris, avenue Montaigne, un théâtre dont la structure utilise le béton armé et dont l'architecture revendique une simplicité décorative, qui, aujourd'hui, peut ne pas paraître d'une grande audace, mais qui fut alors un objet de scandale. Un article publié dans le numéro douze des Cahiers de la recherche architecturale propose un petit florilège de ces opinions négatives (48). Louis Laloy, Henri Lichtenberger, Paul Geraldy, L'Illustration et Maurice Brincourt (1857- ?) pour la revue de la Société Centrale L'Architecture tour à tour cités, démontrent que la société parisienne, celle des arts, des lettres, de la mode n'est pas prête à accepter sans réticence une architecture épurée par une certaine rigueur rationaliste. Même si elle est construite par des architectes qui campent aux franges de la tendance, qui ne sont pas parmi les fidèles élèves du "continuateur" du maître. L'injure suprême est trouvée par le dessinateur Jean-Louis Forain qui baptise le théâtre d'un sobriquet dénonçant des origines germaniques : "Le Zeppelin de l'avenue Montaigne".

Mais cette polémique donne à Paul Guadet (1873-1931), le fils de Julien, l'occasion d'écrire un article que publie la revue de la S.A.D.G., L'Architecte, un article qui ouvre aux thèses rationalistes la voie de la monumentalité et du luxe en offrant à la dialectique de la structure et de l'ornement un nouveau concept, la transparence. Alors que sa structure de béton armé disparaît derrière les marbres, les ors, les fresques, l'édifice de l'avenue Montaigne va devenir le symbole de la nouvelle architecture du béton armé. Dans les histoires les plus récentes et les plus "progressistes", il fait passer au second plan Saint-Jean de Montmartre ou les réalisations de François Le Coeur.

L'article écrit par Paul Guadet est d'un rationalisme exemplaire jusque dans sa forme. Après une courte introduction rappelant quelques principes généraux, se succèdent trois parties qui décrivent successivement, la structure, la distribution et les qualités fonctionnelles, et enfin l'ornement, Paul Guadet montre les piliers s'élevant du sous-sol au sommet de l'édifice, quatre

piliers qui partout affirmeraient leur présence logique : "Dès le sous-sol, nous voyons s'établir les grandes lignes de la résistance : les deux pylônes d'extrêmité du grand motif de la façade se prolongent directement, à travers le sous-sol du péristyle, de la salle et de la scène du théâtre de musique jusqu'au mur de fond de celle-ci. Au rez-de-chaussée et aux étages, ce même parti s'écrit nettement si l'on fait attention à l'emplacement des quatre groupes de deux grands piliers de la salle. On conçoit que toute la composition est soumise à une conception constructive très simple" (49).

Cette conception structurelle va permettre de répondre à un programme très complexe. Il a fallu construire en plus de la grande salle une petite salle et une galerie de peinture. Ces exigences du propriétaire mettent en danger la clarté de la composition, mais la structure de béton armé promet un avenir plus clément, elle permettrait des transformations. Elles ont bien eu lieu mais ont conduit à l'addition d'une salle supplémentaire. Et enfin la décoration ! : "Très franchement, très courageusement et très volontairement, aucun artifice de décoration n'altère l'expression complète de la construction. La richesse nécessaire à un tel monument est obtenue par l'emploi de matériaux par eux-mêmes les plus riches dont l'architecte puisse disposer : le marbre et l'or. De beaux revêtements de marbre habillent les points d'appui et les poutres, comme de jolies mains se gantent de soie fine et transparente. Soit, entends-je dire, mais rien n'indique à l'oeil du passant que ce sont là revêtements et non blocs de construction. - Que si fait ! Point n'est besoin de boulons de bronze comme à la Caisse d'Epargne de Vienne. La subtilité de l'observateur ne serait-elle pas assez aiguisée pour lui faire remarquer que les joints d'appareils, au lieu de se correspondre horizontalement comme pour des assises, se suivent verticalement" (50).

Comme la soie fine et transparente le marbre vient habiller d'une belle matière la rationalité de l'ossature de béton armé. La transparence de la façade à l'ossature est rendue visible par l'appareillage des plaques de marbre, dont les joints sont continus au lieu d'être alternés comme ceux des murs de maçonnerie portants.

Ce n'est pas le seul concept offert à la sagacité de la critique, les façades latérales exploitent, l'opposition ossature remplissage, un procédé déjà mis au point et promis à un brillant avenir. "Les façades latérales et postérieures ne pouvaient comporter le même luxe de matériaux et, là, la construction s'affirme

encore plus nettement avec ses ciments apparents et les remplissages de briques blanches, le tout harmonieux de ton, de bonnes proportions et composé" (51).

Les frères Perret ne négligent pas pour autant l'ornement de l'ossature. Dans une démarche peut être ambiguë mais très convaincante dans ses résultats, ils inventent un substitut à l'ancien chapiteau et à l'ancienne base, autant dire qu'ils inventent la colonne du béton armé, ce qui pourrait inquiéter les vêristes du pilier : "Dans le péristyle et l'escalier, le même souci de sincérité s'affirme aussi nettement : mais les parois verticales et les plafonds sont revêtus de stuc de ton pierre pendant que le sol est dallé de marbre encadré de pierre. Les poteaux cylindriques, que je ne veux pas appeler colonnes, ont été l'objet de critiques de la part de ceux qui y déplorent l'absence de bases et de chapiteaux. Mais pourquoi ces poteaux qui s'élancent du fond de fouille jusqu'au faite du monument sans changer de nature, d'une seule pièce pourrait-on dire, seraient-ils ornés d'éléments décoratifs dérivés de la construction par superposition ? N'est-il pas plus rationnel de concevoir leur décoration exprimant la liaison réelle des poutres avec le poteau auquel elles s'accrochent sans qu'il les porte ? C'est ce qu'ont cherché MM. Perret en y plaçant de petits liens de bronze. De même, à la rencontre du sol et de ces poteaux, d'autres liens de bronze seront placés dans une légère dépression" (52).

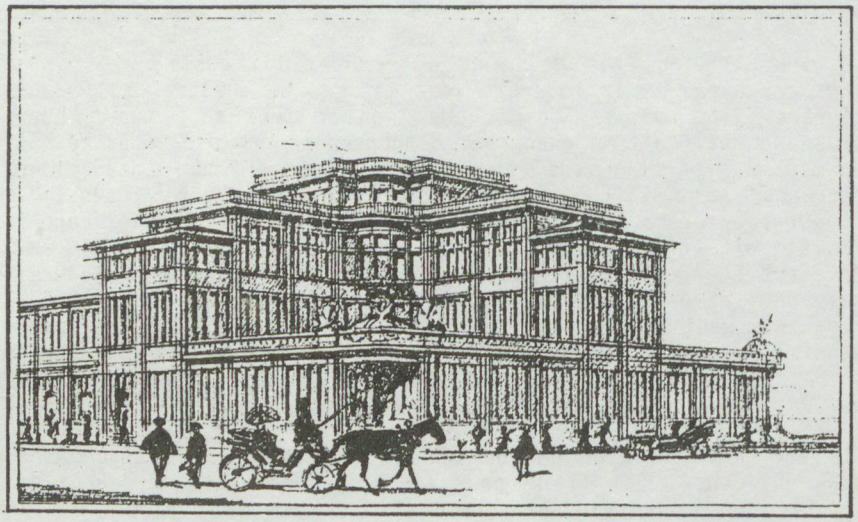
Ces deux liens de bronze, l'un placé dans une gorge creusée à la base du pilier, dénoncent l'irrationalité des points porteurs déguisés en colonnes arborant des chapiteaux ioniques et des bases attiques. Ils peuvent appeler, pour les légitimer, les piles gothiques dont la continuité s'interrompt pour un chapiteau faiblement saillant. Mais cette métaphore luxueuse des cordes des échafaudages peut-elle vraiment attacher aux minces piliers de section carrée de l'ossature réelle, en béton , ces marbres qui les transforment en colonnes cylindriques. La transparence des marbres à la rationalité de l'ossature crée quelques ombres que renforce encore la discrète opération architectonique conduite par Paul Guadet. Le fils termine son article en citant le père, assez longuement. La formule platonicienne "le beau est la splendeur du vrai", la formule "le vrai c'est la conscience", quelques lignes sur la rationalité de l'art antique et - c'est la moindre des choses - des églises des XIIème, XIIIème et XIXème siècles, celles qui affirment "le grand architecte d'une époque c'est son état social ... Soyez les artistes de votre temps - cela peut toujours être une noble mission", ces citations sont suivies

par quelques phrases extraites de Moderne Architektur d'Otto Wagner qui disent la modernité et la nécessité de maîtriser la construction. Ce pourrait être seulement un acte de piété filiale, mais ce pourrait aussi être une opération architectonique dont l'objectif soit les frontières du mouvement rationaliste. S'agit-il de contester aux élèves du Trocadéro le monopole de la rationalité en valorisant celle d'une oeuvre d'un ancien élève de Julien Guadet ou bien s'agit-il seulement pour le défendre d'opposer à une critique trop bêtement conformiste l'autorité de feu le professeur de théorie de l'Ecole des Beaux-Arts. Le recours à Moderne Architektur ressemble fort à une réhabilitation des Eléments, que n'entendra cependant pas Paul Gout, à peine un an plus tard.

Le rédacteur en chef de L'Art de France, lui aussi, n'est pas très convaincu de la modernité des marbres du théâtre des Champs Elysées. Emmanuel de Thubert que l'on ne peut soupçonner, pour cause de nationalisme exacerbé, d'appartenir comme Jacques Mesnil au club des partisans de Van de Velde, ni à celui de l'académisme rétrograde, ne voit dans ces marbres que du "grec travesti". Il aurait préféré la technique de la fresque à celle du placage : "on a traité d'audacieux les architectes du théâtre Astruc. L'audace eût été de recouvrir de fresques la façade de leur théâtre, mais peut être croient-ils encore que la fresque sur un mur extérieur ne peut résister à la pluie", or une maison construite depuis dix ans prouverait le contraire. Il écrit même : "j'aurais préféré voir ce fameux béton plutôt qu'un marbre assez ordinaire qui va devenir dégoûtant par surcroît sous le climat de Paris"(53).

Il faut pourtant dire que de Thubert n'aborde pas le béton armé sans réticence, car il ne peut s'empêcher de voir, derrière les coffrages, se dresser un personnage qui pourrait tirer profit des calculs et des essais, nécessaires à la mise en oeuvre du nouveau matériau, pour supplanter l'architecte. "L'ingénieur a donc envahi le domaine de l'architecture et je m'étonne que nos maîtres soient si enthousiastes d'un matériau qui leur enlève leur responsabilité de constructeur" écrit-il dans un article consacré à la maison de rapport (54). Les rapports entre architectonique, construction et décoration n'engagent pas, en effet que l'esthétique de l'édifice, mais aussi la place de l'architecte dans la production du cadre bâti, dans son économie. De Baudot partage la même inquiétude corporatiste ou disciplinaire mais n'en tire pas les mêmes conclusions.

Au cours des quinze premières années du siècle, les prosélytes de la pensée viollet-le-ducienne, les admirateurs des cathédrales



François Le Coeur,
projet pour un Hôtel des Postes au Havre, 1913

gothiques, les croisés de l'ogive, construisent les bases d'une problématique architectonique qui, pour reprendre une direction largement explorée dans la seconde moitié du XIXème siècle, n'en est pas moins originale. Le succès du ciment et du béton armés dans cette tendance, un succès qui doit beaucoup à la propre évolution de de Baudot, n'est pas étranger à la construction de cette voie originale. Des notions architectoniques se mettent en place qui vont animer un long débat sur l'ornement, un débat qui n'est peut être pas encore clos. Que l'architecture d'Auguste Perret commence une carrière journalistique qui lui permettra d'occuper après la guerre les premières positions sur le front de ce combat est le gage le plus sûr de l'avenir hégémonique des thèses rationalistes. N'établit-elle pas, cette architecture, un pont entre leur expression la plus dogmatique, la plus intransigeante et leur timide percée dans le discours de l'Ecole ?

La vision de l'architecture gothique est, en tout cas, profondément transformée par les succès architectoniques rationalistes. En 1907, Mathilde Crémieux publie une traduction d'un chapitre séparé des Pierres de Venise de Ruskin, dont elle a déjà traduit l'édition abrégée de 1881 l'année précédente. Ce chapitre a été édité sous cette forme séparée dans le texte original en 1892 par William Morris, son titre La Nature du Gothique. Paul Vitry (1872-1945) écrit pour cette édition une introduction dont l'objectif est, comme il se doit, d'insister sur l'importance de ces pages de Ruskin, mais aussi de dresser un barrage prophylactique autour d'un texte qui pourrait altérer la bonne santé rationaliste de l'architecture gothique, ou du moins de son image, en y semant les germes d'une poétique aiguë et obscure.

"Le système que Ruskin a cherché à établir avec une intention évidemment didactique, bien qu'avec cette allure un peu vagabonde et discursive qui lui est familière, l'ensemble des définitions qu'il a échafaudé avec une vigueur de pensée, une ardeur de recherche personnelle singulière, ne saurait donc plus avoir aujourd'hui pour nous de réelle valeur scientifique, surtout dans sa deuxième partie où il prétend caractériser les formes extérieures de l'architecture gothique. C'est une création originale, ingénieuse, mais caduque" (55), prévient Paul Vitry.

Ruskin serait l'intermédiaire entre la conception romantique et la conception scientifique de l'architecture gothique. Mais il y a "tous ceux que rebutent l'analyse patiente de l'archéologue, les sèches nomenclatures de l'érudit", le poète peut les amener sinon à la compréhension du moins à la sympathie, ce qui n'est pas négligeable en ces années où la bataille pour le

gothique est loin d'être achevée et, où ses conséquences architectoniques sont évidentes. Et puis la science ne peut tout expliquer. "Il est bon qu'il y ait des poètes et des rêveurs : tant pis s'ils s'égarent parfois; leur sympathie ouverte, leur intelligence divinatoire nous aidera à comprendre et à sentir ce que la science à elle seule n'a pas encore pu ou ne pourra peut-être jamais nous faire pénétrer" (56) confie Vitry. Ils pourraient tirer de leurs voyages ouiriques dans le passé "des conséquences morales ou sociales toujours applicables à l'heure présente" (57).

NOTES DU CHAPITRE III

1. GOUT Paul, Viollet-le-Duc. Sa vie, son oeuvre, sa doctrine, op. cit, chap. II, note 87 (p. 187)

2. Ibid. p. 55

3. Voir Ibid. p. 187

4. Ibid. p. 184

5. Ibid. p. 190

6. Ibid. p. 177

7. Ibid. p. 180

8. Ibid.

9. Ibid. p. 190

10. Ibid. p. 180

11. Voir Ibid. p. 111

12. Ibid.

13. BOILEAU Louis-Auguste, Les Préludes de l'architecture du XXème siècle : Un demi-siècle d'études architecturales dans le sens du progrès, Paris : Fischbacher, 1893, XXVII et 43 p. (p. VI)

14. REINACH Salomon, Apollo. Histoire générale des arts plastiques Paris : Hachette et Cie, 1918 (8ème édition), 335 p. (p. 115)

15. Idem note 1, p. 188

16. Ibid. p. 181

17. Ibid. p. 181

18. Ibid. p. 182

19. LOTH Arthur, Les cathédrales de France, Paris : Renouard, Henri Laurens, 1900, 240 p. (P. 235 et 236)

20. DE BAUDOT Anatole, L'Architecture. Le passé. Le présent, Paris : Henri Laurens, 1916, 223 p. (p. 171)

21. Ibid. p. 13

22. Ibid. p. 17

23. Ibid. p. 17 et 18

24. CORROYER Edouard, L'Architecture romane, Paris : Quantin, d.l. 1888, 320 p. Voir les chapitre VIII, IX et X, pp 71-94

25. Idem note 20 p. 51

26. Ibid. p. 95

27. Ibid. p. 145

28. Ibid. pp 159-161

29. Ibid. p. 209

30. Ibid. p. 210

31. Ibid. p. 3

32. Ibid. p. 218

33. Idem note 1 p. 188

34. De BAUDOT Anatole, L'Architecture et le ciment armé, Paris : Office général d'édition artistique, 1905, 47 p. Voir p. 11

35. VAILLANT A. Théorie de l'architecture, op. cit. chapitre II note 68.

36. Idem note 34 p. 34

37. BONNIER Louis "A propos d'un groupe scolaire" in L'Architecte de novembre et décembre 1912, 7ème année pp 81-86 et pp 89-96, pl. LXIV-LXXI (p. 94). Il s'agit du groupe scolaire occupant l'îlot délimité par les rues Rouelle, Emeriau, Schutzenberger et Sextius-Michel construit en 1912.

38. Ibid p. 89 et 90.

CHAPITRE IV

LES RAISONS DE LA MAISON

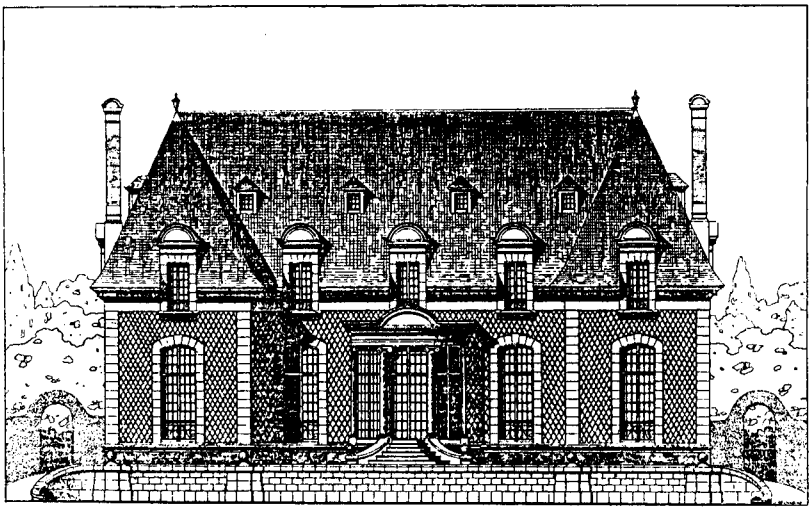
CHAPITRE IV : LES RAISONS DE LA MAISON

LA BONNE ET LA MAUVAISE METHODE

Le 1er octobre 1906 paraît le premier numéro de La Vie à la Campagne. Cette revue dirigée par Albert Maumené semble s'adresser aux propriétaires d'une villa, d'un pavillon situé au milieu d'un grand jardin, avec une partie plantée en potager. Ces jardiniers pourraient aussi se consacrer à l'élevage des poules, lapins et autres petits animaux à poils ou à plumes. La revue leur prodigue maints conseils pour leur permettre de sélectionner et d'élever les meilleures variétés. Elle ne néglige cependant pas la culture, celle de l'esprit, et en particulier celle du goût. Elle aide à résoudre les problèmes posés par l'ameublement , l'aménagement de la maison et assez rapidement par sa construction. Ce qui laisse à penser qu'elle s'adresse aussi à quelques "gentlemen-farmers" en puissance, ou plus rêveurs que praticiens. Ces problèmes pratiques, La Vie porte en sous titre : "revue pratique avant tout", soulèvent des questions esthétiques. Dès son premier numéro elle s'intéresse à l'architecture. J.C.N. Forestier, le célèbre traceur de villes et de jardins, décrit un beau château classique, Courances. Dans son second numéro, La Vie prouve - ou est-ce par hasard ?- qu'elle sait ce qu'est le débat architectonique, car elle donne à Charles Géniaux quatre pages pour parler d'un édifice gothique, le château de Josselin. Elle continuera à publier des articles illustrés de photographies faisant connaître les grandes demeures, leur décoration, leur mobilier, leurs collections prestigieuses. Mais elle ne craint pas d'aborder des questions plus théoriquement avancées : Dans son numéro 2, on trouve une publicité pour Grandes villes et système de parc de Forestier, dans le n° 26 Georges Benoit-Levy écrit deux pages sur un programme ambitieux : "Pour constituer une cité-jardin".

Mais dès le premier numéro, comme son sous-titre l'indique, La Vie veut être pratique. Un article s'inquiète de "votre maison de campagne", du "choix d'un terrain pour la construire" (1).

Le 15 novembre 1907, Maumené crée un service d'architecture. Cette création est annoncée par ces mots : "La recherche du bon goût et du confort dans la maison de campagne. L'accueil réservé aux précédents articles sur l'architecture est un encouragement à créer une rubrique permanente. La construction, la décoration,



Louis-Pierre Sézille, la Maison française, projet

l'entretien du mobilier, des modèles de villas, cottages, dépendances, des constructions rurales de toutes sortes présentées avec leurs plans, leurs façades, leurs intérieurs, les prix de revient y seront successivement étudiés" (2). Maumené ne confie pas à n'importe quel architecte la direction de ce service. Louis Sézille est un architecte connu - les revues Art et Décoration, L'Art décoratif et L'Architecte publient ses réalisations - et un architecte engagé, il n'hésite pas à prendre la plume pour défendre des thèses qui le placent dans le camp des modernistes à la recherche d'une nouvelle architecture domestique. D'ailleurs, dès le numéro suivant Sézille lance une attaque éclair. Il présente une maison construite en Touraine : "... Une maison de campagne construite sur des données essentiellement modernes et utilisant les matériaux régionaux". Son coût est évalué à 27.000 francs et il est précisé que l'on peut s'adresser à l'architecte en chef du service d'architecture pour tout renseignement complémentaire. Cette présentation est suivie d'un court article dont le titre est plus qu'un conseil, une position doctrinale : "Harmoniser la maison avec le cadre". Il se termine par un véritable appel à la conscience des lecteurs, à la croisade : "C'est à nous, citadins, de retrouver cette tradition et de débarrasser nos campagnes de toutes ces bâtisses insupportables, deshonneur de nos jolis sites, lèpres de nos beaux coteaux de France" (3).

Il s'agit ici de la tradition paysanne, car selon Sézille, c'est dans les produits du terroir que l'on découvre les modèles d'une parfaite intégration de l'architecture dans son cadre : "... Parcourez les villages que n'a pas modifiés la pénétration des citadins, et vous serez surpris de la cohésion des chaumières avec le paysage d'alentour. Conçues par des hommes dépourvus de toute éducation artistique, elles furent édifiées simplement avec la pensée des besoins présidant à leur création. Les yeux de ces artisans, habitués aux formes environnantes, faisaient revivre ces formes par une sorte de suggestion. Né de la Terre, le paysan en a senti inconsciemment toutes les beautés, et ses idées d'économie prévalant sur les satisfactions de la vanité, il a conçu des oeuvres modestes cadrant admirablement avec la simplicité grandiose de la Nature" (4).

L'inculture artistique devient une qualité. Elle permettrait de construire des maisons qui, libérées des poncifs d'une culture dévoyée, seraient alors déterminées uniquement par les besoins de leurs habitants. Besoins naturels pourrait-on dire si ce concept ne prêtait à confusion. Mais, bien sûr, la civilisation a gâté à un point tel les instincts naturels des hommes qu'il faut toute l'ardeur des pédagogues pour les ramener dans les

chemins de la raison. On se souviendra que le petit Paul, un enfant pourtant intelligent et curieux, le héros d'Histoire d'une maison de Viollet-le-Duc, était bien près d'être séduit par les portiques à colonnes de Monsieur Durozier. Il avait fallu toute la persuation et la patience du grand cousin architecte pour revenir à des solutions sans doute moins prestigieuses mais plus adaptées au climat de l'Ile-de-France.

Sézille lui aussi doit extirper les mauvaises habitudes et les idées toutes faites de la conscience des lecteurs de La Vie. Pour ce faire, il a recours à une pédagogie simple mais efficace où la bonne et la mauvaise solution s'opposent radicalement. Dans un encadré sont reproduits deux plans pour une maison à rez-de-chaussée comportant un salon, une salle à manger, deux chambres, une cuisine, pièces auxquelles s'ajoutent un vestibule et des locaux de service. Le premier de ces plans est composé sur l'axe de symétrie d'un vestibule, une pièce de 18 m2, la plus grande pièce de la maison, qui sépare salon et salle à manger et crée entre cette dernière et la cuisine un assez long parcours. Le second plan a résolu ces problèmes de surface et de circulation.

A la silhouette compacte et à la symétrie du premier, il oppose les décrochements de ses volumes et les multiples désaxements de ses pièces. Une salle de bain a été ajoutée ainsi qu'un porche couvert et une dizaine de mètres carrés. Le texte qui accompagne ces dessins est une véritable méthodologie fonctionnaliste. A un discours sur la forme se substitue un discours sur l'organisation. Les pièces sont rangées dans trois groupes : réception, vie familiale et services domestiques. Les relations des pièces entre elles dans chaque groupe et des groupes entre eux sont définies en quelques règles simples concernant la lumière, les dégagements. En passant, Sézille introduit une pièce au nom typiquement anglais, qui regroupe le vestibule et le salon ou le salon et la salle à manger : "Dans les maisons de campagne modestes, envisagez le salon comme tout à fait superflu et préférez-lui le Hall, permettant d'obtenir par la fusion soit du Vestibule, soit de la Salle à manger avec le Salon, une pièce d'un bel aspect décoratif par son ampleur, et dont l'établissement n'est pas plus coûteux que celui des deux pièces prises isolément : c'est un des charmes du Cottage, et les Architectes anglais, qui ont le sentiment du confort, en ont fait la base même de toute construction de campagne" (5).

Les dégagements doivent être éclairés et les plus économiques possibles en surfaces. Toutes les pièces doivent donner sur ces

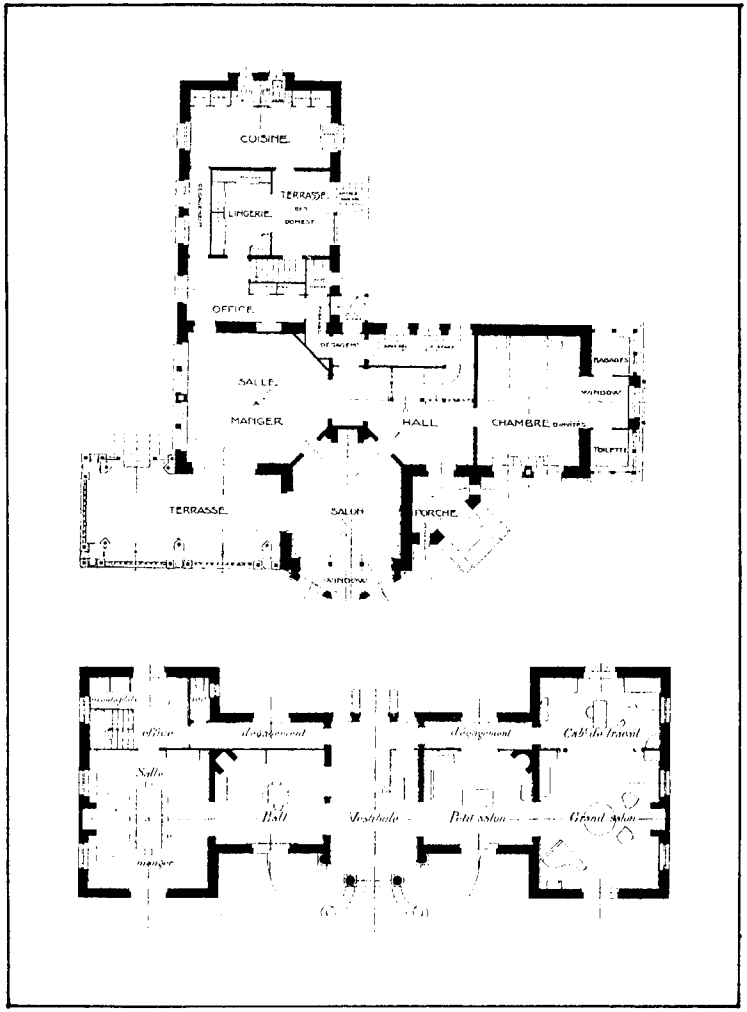
dégagements et ne jamais se commander. L'articulation entre les espaces servants et les espaces servis doit être particulièrement bien étudiée pour éviter aux domestiques de se fatiguer et aux maîtres les récriminations d'un personnel mécontent. Près du vestibule, une penderie, un water-closet et un cabinet de toilette empêcheront l'incursion des convives dans les appartements privés. Chaque chambre à coucher sera accompagnée d'un cabinet de toilette et une salle de bains devra être installée, n'est-elle pas "le complèment indispensable à toute installation basée sur les lois de l'hygiène" (6).

Un dessin perspectif de la bonne solution illustre cet article pédagogique. Un grand toit à deux pans couvre le corps de logis principal. L'avancée du hall reçoit un toit identique perpendiculaire au premier. Un bow-window, ou une brétèche si l'on emploie le vocabulaire d'Histoire d'une maison, anime le pignon du hall d'un volume demi-hexagonal. Dans l'angle rentrant formé par les deux ailes perpendiculaires, le toit se prolonge par un appentis qui protège la porte d'entrée. L'organisation fonctionnelle des espaces engendre, au terme d'un travail sur la toiture, une volumétrie dissymétrique des plus pittoresques.

L'abandon de la symétrie et des motifs classiques pour une architecture que déterminerait uniquement les besoins fonctionnels s'accompagne de quelques retouches idéologiques. Les rapports de l'architecte à son client se définissent dans une forme habituellement réservée à la solution des conflits sociaux ou diplomatiques : la négociation : "L'étude des plans doit être le résultat de l'entente du Propriétaire et de l'Architecte, le premier indiquant ses goûts, le second s'en inspirant. Car, qui, mieux que le propriétaire, connait les nécessités auxquelles il devra plier son habitation ?" (7).

L'architecte n'est plus l'artiste inspiré romantique ni même le maître porteur d'une vérité architectonique validée par une tradition éternelle mais plus prosaïquement l'interprête fidèle des désirs de son client qui, mieux que lui, connaît ce qui lui est nécessaire. Une figure de l'architecte se dessine que l'on pourrait caractériser par cette formule : l'architecte metteur en architecture de l'habiter. Il est recommandé au client d'être particulièrement actif dans l'élaboration du projet et la construction de sa demeure.

L'article s'adresse explicitement à un propriétaire qui va avoir recours à un architecte, dans des termes qui sous-entendent qu'il ne lui est pas interdit d'être méfiant ou pour le moins sur ses



Louis-Pierre Sézille, la Maison française et la Maison moderne
plan des rez-de-chaussée

gardes : "Nous voulons maintenant vous donner la possibilité d'exercer sciemment sur lui un contrôle intelligent et non suspect, qui vous évitera souvent des conflits et vous permettra de faire construire une Maison répondant bien à vos goûts personnels" (8).

Cette figure de l'architecte traducteur, ne résiste pas à une analyse un peu critique. Il est évident que l'architecte arrive à la table de négociation avec des connaissances que ne maîtrise normalement pas son client. Et dans le cas présent il est clair, pour Sézille comme pour le lecteur aspirant-client que ses besoins ne peuvent s'exprimer valablement que dans un plan non symétrique. On peut soupçonner que l'architecte que devra contrôler intelligemment le lecteur de La Vie sera peut-être un amateur de compositions classicisantes dont il faudra modérer les ardeurs esthétiques et qu'il sera nécessaire de ramener aux réalités de l'usage. Le lecteur de La Vie n'est-il pas invité à rejoindre le bon combat.

En 1902, l'architecte Charles Plumet (1861-1928) se fait critique et publie dans Art et Décoration un article sur la villa construite par Gabriel Mourey (1865-1943) à Saint-Cloud. Le critique a été son propre architecte et l'architecte écrit : "Nous le suivions avec le plus vif intérêt dans le livre, dans la brochure, dans la conférence et voici qu'aujourd'hui une occasion nous est donnée d'approcher de plus près son concept esthétique, à la faveur d'une oeuvre nouvelle où il lui plut de transposer dans la matière des théories qu'il n'avait défendues qu'à la pointe de la plume" et poursuit-il "c'est un enseignement, c'est une leçon dont les architectes ordinairement asservis à la doctrine académique pourront faire leur profit" (9). L'analyse du "Verger", c'est le nom de cette villa, devient l'occasion d'une critique acide parfois cruelle de l'enseignement des Beaux-Arts, de son classicisme scolaire, et, au-delà, de tous les jurys officiels et de leur goût pour le décor historiciste : "Ne croyez pas rencontrer sur ces murs les signes irrésistibles qui arrachent aux jurys, chaque année, tels votes dont les lauréats tirent gloire et profit tout à la fois. Les juges du concours des façades passeraient à coup sûr avec indifférence devant cette maison où ne s'étalent point les redondances sculpturales d'un art habitué à ne pas lésiner avec les ravaleurs. Et cependant, si modeste qu'elle paraisse, n'est-il pas admirable qu'elle comporte plus d'enseignement que tous les Grands Palais et qu'elle soit, dans sa simplicité, tout un répertoire de vérités fondamentales ?" (10) Plumet pousse la polémique jusqu'à conclure la description de la villa par ces mots : "Il est donc possible de faire oeuvre

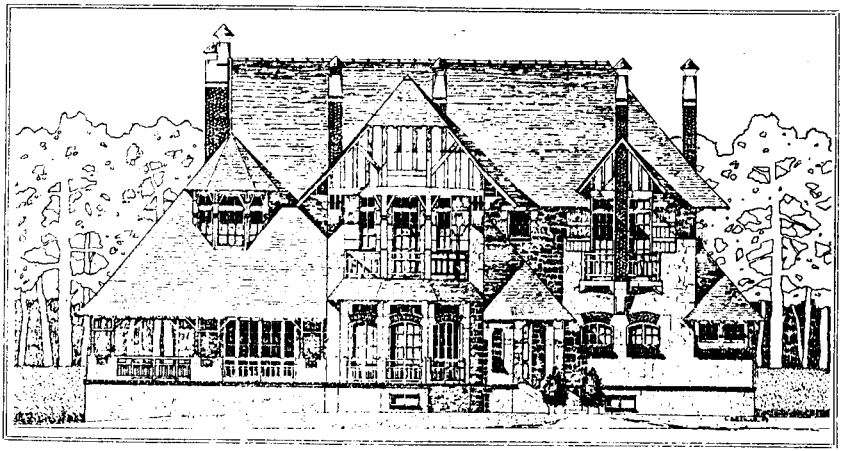
d'architecte en oubliant tout simplement la totalité des enseignements de l'Ecole des Beaux-Arts" (11). Au passage, il a égratigné "l'approvisionnement théorique venu mort mais intact des colonnades et des portiques du Palladio" ainsi que la problématique de la composition : "Il faut savoir oublier les formes sujettes d'autres conditions de vie et oser considérer le problème de la beauté dans l'habitation, non plus avec les yeux d'un professeur de composition, mais avec la vision d'un individu en possession de tous ses moyens d'analyse pour discuter la société dont il fait partie, pour déterminer ses propres aspirations dans ce milieu parfaitement défini et chercher à les transcrire avec les matériaux dont il dispose" (12). Lorsque PLumet tire de ses thèses des conclusions pédagogiques, c'est pour rejeter le "catéchisme immobilisé" du corpus monumental traditionnel pour demander que les élèves soient "pénétrés des conditions sociales de la vie d'aujourd'hui, des besoins de l'individu dans la société moderne et des moyens matériels d'y répondre". Les sciences humaines pourraient se substituer, dans la formation de l'architecte, à la connaissance du corpus monumental et des principes de composition. L'article se termine par une courte phrase, un véritable slogan qui exprime le principe fondamental de la nouvelle architecture domestique, "Les formes découlent des besoins". Une phrase que l'on pourrait écrire aussi : les formes suivent les fonctions. La transparence de l'architecture à l'ordre de la structure que réclame l'école rationaliste doit s'accompagner d'une transparence de la bâtisse aux fonctions qu'elle abrite.

LA FONCTION APPARENTE

Gabriel Mourey écrit - ce qui est normal - un article sur une oeuvre de Charles Plumet, la villa Kéfer construite à Neuilly-sur-Seine en 1910. Cet article commence inévitablement, en prenant pour prétexte le rappel des idées de l'architecte, par une réfutation de "l'imitation systématique du passé, telles qu'on l'enseigne dans les Ecoles des Beaux-Arts, qu'on le professe dans les Académies et qui constitue en somme tout l'enseignement officiel" (13). Cette attaque, Mourey la prolonge en ravivant la querelle entre gothique et classique. Il fait aussi du mobilier de cette villa un jalon pour une voie française s'écartant tout autant du modern-style que des influences étrangères : "Ah ! que nous voici loin des camelotes "modern-style" ! Que nous voici loin des sécheresses et des lourdeurs allemandes, aussi loin que des duretés viennoises et des complications belges !" (14).

Les qualités qui permettent à l'art de Plumet d'atteindre cet idéal également éloigné de l'art officiel et des fantaisies stylistiques à la mode parisienne ou d'importation, sont les fruits d'une démarche où les vertus ordinaires d'un bon architecte se conjuguent au fonctionnalisme.

"Les traits essentiels de toute oeuvre qu'ait signée Plumet sont la simplicité, la logique, l'adaptation stricte des formes aux besoins, la loyauté dans l'expression extérieure du plan, la franchise du parti pris, un sens particulièrement harmonieux des rapports des pleins et des vides, le dédain le plus intrangigeant de toute ornementation superflue" (15). Cette intransigeance raréfie les moulures mais pas au point de dépouiller la corniche de pierre d'un motif sinusoïdal prolongé, aux angles de la maison, par des gargouilles ichtyoïdes chargées d'évacuer le trop plein des eaux de pluie du chéneau. Mourey conquis s'avise tout à coup que cette maison moderne pourrait plaire à un architecte gothique s'il lui prenait l'envie de venir faire un petit tour au XXème siècle. Plumet est en somme un gothique moderne. L'ornementation qui ne fait appel qu'à la seule logique de la construction, concourt à créer cette impression aussi sûrement que la transparence des façades à la distribution intérieure. L'escalier est logé dans une tour percée de petites baies qui en suivent la pente. Le hall s'éclaire par trois fenêtres groupées. Les dépendances sont couvertes par des toitures spécifiques créant une façade sur jardin plutôt agitée où les mouvements de toitures sont d'une grande variété, du trivial appentis au pavillon cossu, en passant par la pyramide de la tour. Un inventaire qui n'empêche nullement Mourey de vanter l'harmonie de l'ensemble. Deux ans plus tard un autre article revient sur cette villa. Guillaume Janneau (1887-1981), alors jeune inspecteur des Monuments Historiques écrit, en mai 1913, pour Art et Industrie, une revue nancéienne, un article qui n'hésite pas à déclarer, dès son titre, que Charles Plumet est l'artisan d'une renaissance architecturale. Le second paragraphe emprunte quelques lignes à un texte de Viollet-le-Duc célébrant le caractère démocratique de l'art médiéval, le même de la cathédrale à la chaumière, pour le roi, l'évêque ou le plus humble manant parce qu'il était un besoin de la vie. L'Académie qui a proscrit de la langue des trivialités que Montaigne écrivait, est clouée, d'un jet de plume, au pilori. Les édifices de ces siècles heureux, religieux et civils, étaient "logiques et lisibles". Et, animée par le même principe artistique, de l'édifice le plus luxueux au plus pauvre, du nord au sud, en ville et à la campagne, l'architecture est obligée de renoncer à tout "canon rigide" : "Comment des lignes extérieures fixes pourraient-elles envelopper des constructions essentiellement diverses, que commandent les matériaux, les ressources du



Louis-Pierre Sézille, la Maison moderne, projet

sol, et les traditions locales ?" (16). C'est sans doute cette liberté qui fascine le plus les architectes du début du siècle. Une liberté des formes qui en réalité procède le plus souvent d'une absence de méthode flagrante ou qui est le résultat de l'histoire embrouillée d'un chantier trop long. Ce pittoresque fortuit ou accidentel, se transforme en une véritable problématique architectonique, sous la plume de Janneau comme sous celle de Mourey.

"L'hôtel Kefer n'est point la réplique servile de l'hôtel de Jacques Coeur à Bourges. Il répond à des besoins modernes. C'est une oeuvre vivante, non la copie stérile d'un art qui aurait emporté son secret : c'est qu'elle est traitée par le dedans" écrit Janneau. Ce principe qui rassemble la maison médiévale et la maison moderne au-delà des différences stylistiques, distributives ou constructives, c'est ce travail de la forme architecturale "par le dedans". Cette poussée fait éclater la volumétrie régulière de la tradition classique, elle transforme l'édifice en une addition de volumes autonomes. Cette poussée détruit la régularité des façades composées de travées égales définies, le plus souvent, par la grille des ordres et amène à leur surface des éléments de tailles et de formes diverses : voici comment Jeanneau voit l'architecture médiévale et par conséquent la moderne : "Le plan appelle-t-il de grandes salles spacieuses ou des chambres d'habitation ? Une succession de larges baies ou de fenêtres longues les indiquent dans la façade. Des voûtes intérieures impliquent des contreforts; des planchers réclament des bandeaux. L'escalier desservira la maison par le dehors. S'il est intérieur, les baies qui l'éclairent ressautent avec les paliers et naissent à leur niveau. De grandes lucarnes introduiront dans les combles l'air et la lumière. Faut-il enfin une cheminée sur un mur de face, un encorbellement la dénoncera à l'extérieur".

Cette transparence de l'extérieur à l'intérieur, de la forme apparente à ce qui la détermine intéresse aussi l'ornementation. Dans un discours, qui rappelle celui de l'école rationaliste sur la construction, Janneau crée un concept qui n'est pas sans intérêt : "L'architecte médiéval avoue tous les moyens de constructions, exprime au dehors les éléments architectoniques et leur emprunte les effets déocratifs. Point, ou fort peu d'ornements (...) L'oeuvre médiéval, en effet, est anatomique. Il est beau parce que toute sa structure interne, ses muscles et ses organes transparaissent logiquement dans ses formes".

Charles Plumet s'affirme au fil des pages comme le grand continuateur de cette tradition logique : "Il refuse le nom de décoratif au placage italien qui dénature la ligne au lieu de l'accuser. Car la décoration n'est pas un élément accessoire qu'on peut appliquer arbitrairement sur toute surface et sur toute forme. Elle émane de la chose même; elle gît dans son galbe et résulte de la matière qui la constitue. Ce n'est pas une adjonction mais l'extrémité apparente de la structure interne, et l'aveu de la fonction".

Cette logique anatomique de l'ornement ne conduit cependant pas Plumet à un ascétisme confinant à la nudité, ni à un rigorisme excluant la fantaisie. Car cette problématique architectonique ne recule pas devant un paradoxe que lui masque son combat contre la mécanique stérile des ordres réduits par le projet historiciste à un décor froid : la logique des maîtres d'oeuvres gothiques et de leurs continuateurs contemporains doit engendrer la vie, l'éclatement du bloc compact de la bâtisse est partout chanter la fantaisie. Le rappel des vertus du métier et le travail de la critique distingant les bonnes oeuvres modernes pleines de vie des mauvaises oeuvres modern-style gesticulantes et prétentieuses, suffisent-ils alors à garder une frontière bien fragile. Janneau écrit : "M. Plumet, en effet, se défend d'être autre chose qu'un "bon maçon". Aucune adjonction superflue, aucune ornementation injustifiée ne pervertit le galbe de l'hôtel Kefer. L'attention ne se disperse pas sur une foule de motifs dont l'agrément ne saurait excuser l'inutilité. L'oeuvre possède une belle unité, de laquelle émane une impression de paix et de fraicheur. Cependant l'édifice n'a rien de sec. Un examen attentif en découvre vite la raison : une multitude de trouvailles spirituelles animent les surfaces et préviennent la monotonie. Tantôt la position des briques suit le contour des cintres, tantôt l'imbrication régulièrement horizontale est variée par des entrelacs".

Le pittoresque ne se recherche pas, il se conquiert dans le respect des fonctions et le dessin des détails de la construction. C'est un pittoresque rationnel. Janneau emploie cette notion lorsqu'il écrit que la villa Kéfer est "aussi commode que pittoresque".

Cette problématique suppose l'édifice isolé. La villa de Neuilly s'élève au centre d'une grande parcelle et Janneau souligne : "M. Plumet jouissait là d'une liberté complète. Aucun voisinage immédiat ne lui imposait de restrictions, l'hôtel devant s'élever au milieu d'un grand jardin, et toutes les façades être visibles".

Comme l'a noté Alan Colquhoun, cette problématique, inaugurée par le projet d'hôtel particulier du dix septième entretien de Viollet-le-Duc, au plan en "aile de papillon", conduit à l'abandon de l'espace homéotopique de la ville traditionnelle en faveur d'un espace hétérotopique où les bâtiments isolés n'ont plus aucun lien (17).

L'article de Janneau se termine par une longue évocation historique s'ouvrant sur le florilège des noms des maîtres d'oeuvres français qui, au début du XVIème siècle, surent résister à la première invasion des immigrés italiens. Puis c'est une critique de l'académisme où les architectes français ne sont plus uniquement du côté des héros, des résistants à l'italianisme . On ne peut en effet passer sous silence, les accents nationalistes qui éclatent sous le discours architectonique tant chez Janneau que chez Mourey. Janneau a puisé la thématique de ce discours, ainsi que quelques références, dans un article de Plumet publié dans le premier numéro d'une revue éphémère dont Mourey était le rédacteur en chef, Les Arts de la Vie publiée de janvier 1904 à septembre 1905. L'un et l'autre préfèrent le pittoresque des places de Bruges, Sienne et de la Piazetta de Venise à la régularité "muette" de la Concorde de Gabriel. L'école de médecine de Gondouin les horrifient. Seules la bibliothèque Saint-Geneviève de Labrouste et les halles de Baltard échappent à une condamnation totale de l'architecture du XIXème siècle.

Plumet dénonce le "gout de l'ordonnance pompeuse et de la symétrie quand même", "le mensonge (qui) est la base de tout l'enseignement moderne des Beaux-Arts" (18) et le façadisme : depuis Vignole et Palladio, écrit-il, "on n'érige plus de demeures aux hommes : on fait des façades" (19). Mais tout se termine, comme se terminerait la crise, dans une profession de foi fonctionnaliste : "Que l'on se reprenne à considérer l'art architectural comme l'expression des besoins de l'individu dans la société et l'on pourra espèrer alors sortir du chaos dans lequel se traîne l'architecture contemporaine" (20).

Pour Janneau, les temps nouveaux ont déjà commencé et il cite le noms des architectes et des décorateurs de l'heure présente qui avancent dans la bonne direction, trois noms : Eugène Grasset, Tony Selmersheim et Charles Plumet.

Il semble que l'on soit à la recherche, en ce début de siècle, d'un principe d'organisation de la forme architecturale qui n'entrave pas l'architecte et lui permette de répondre à ces nouveaux

problèmes posés par la complexification de la distribution et l'introduction des appareils de confort. A côté de la version polémique, engagée et fonctionnaliste de la critique amie des maisons de Plumet, d'autres prises de position plus tempérées existent où s'exprime sans doute plus de pragmatisme que de rigueur théorique. On citera quelques lignes écrites par Otto Wagner extraites de Moderne Architektur, un peu par hasard dans cette étude française, une citation provoquée par la parution récente d'une traduction et autorisée par un article de Paul Guadet qui prouve qu'il existe au moins un lecteur de W.agner, dans le milieu architectural national, vers 1900-1910. Il suffit de lire "La disposition du plan devra être simple et claire et de préférence symétrique. Dans une disposition symétrique il y a quelque chose de complet, de fini, de précis, qui ne peut être agrandi et qui révèle clairement ce que l'on veut obtenir, cela est imposé par le sérieux et la dignité, qualités essentielles à l'architecte" pour comprendre que l'on est passé de règles qui prenaient leur source dans un déterminisme anthropomorphe à une pratique de simple bon sens; surtout lorsque Wagner ajoute : "Une solution asymétrique ne se justifie que dans le cas où la configuration du site, les moyens dont on dispose et surtout des raisons pratiques empêchent d'adopter la symétrie" (21).

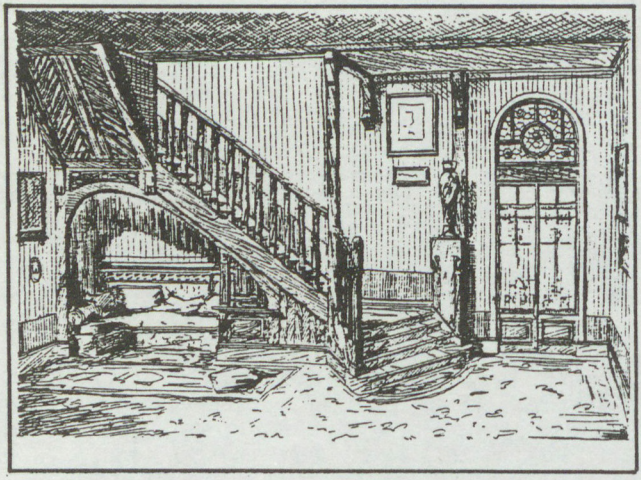
Charles Blanc (1813-1882), dans son Architecture, d'abord publiée, en 1867, dans la Grammaire des arts du dessin, met l'anthropologisme au service de la souplesse : "Mais il en est des édifices comme du corps de l'homme. L'ordre, la symétrie et la proportion n'y sont voulus rigoureusement que dans l'appareil extérieur. Au dedans ce n'est plus la beauté générale qui commande, c'est la vie individuelle. Si nous regardons l'intérieur du corps humain, nous n'y voyons aucune symétrie, aucun arrangement autre que celui nécessaire au jeu des organes" (22). Ici le principe classique s'ouvre à des contingences fonctionnelles, ce qui était souvent le cas, sauf dans les plans néo-classiques et les exercices scolaires.

Viollet-le-Duc a écrit : "L'architecture à trouver doit tenir compte des idées de progrès que le temps amène, en soumettant ces idées à un système harmonique assez souple pour se prêter à toutes les modifications, conséquences mêmes du progrès; elle ne saurait donc se borner à étudier et à mettre en pratique des formules purement de convention, comme sont celles appliquées aux ordres, par exemple, ou qui dérivent de ce qu'on appelle les lois de la symétrie" (23). Mais il a aussi tenté de définir une nouvelle loi qui remplacerait l'ancienne symétrie, une loi qui apporterait la souplesse mais qui éviterait la dissolution

complète de la forme architecturale, ce sera la loi de la pondération : "Qu'un programme, suivi rigoureusement, nous impose une disposition de plan irrégulière, rien n'est plus ordinaire; mais c'est à nous, artistes, à faire que ce plan irrégulier présente en élévation un ensemble pondéré; que l'édifice ne paraisse pas boiteux ou inachevé" (24).

Les lois de pondération conduisent tout d'abord leur inventeur à des considérations qui les ramènent à la problématique de la proportion ou qui les renvoient à celle de l'ornement; mais elles finissent par rentrer dans l'ordre rationnel de la construction : "ces lois de pondération, comme les lois de proportion, ne sont que l'expression apparente des lois de la statique. La géométrie et le calcul sont donc, en architecture, les bases fondamentales de l'art; nous appuyant sur elles, nous pourrons être affranchis de la pitoyable vulgarité des formes dites classiques, et si nos ingénieurs, qui calculent bien et sont excellents géomètres, se préoccupaient moins en composant de ces formes classiques, trop souvent introduites dans leurs constructions, en dépit de ce que conseillerait le simple bon sens, il n'est pas douteux qu'ils produiraient des oeuvres remarquables au point de vue de l'art" (25).

Il faut noter que Viollet-le-Duc est très prudent devant la désarticulation de la forme architecturale traditionnelle. Et lorsqu'il compare les deux plans, le plan ouvert et le plan compact, il les désigne par leurs origines géographiques, le mode anglais et le mode français. Du second il dit : "C'est là une vieille tradition de notre pays qui a ses avantages" (26). Albert Maumené est moins prudent lorsqu'il choisit de nommer une maison au plan ouvert : "maison moderne" et une maison au plan compact et symétrique "maison française". Les deux projets sont de Louis Sézille, l'architecte chargé du service d'architecture. Il est vrai que Maumené tempère ce glissement des traditions ethnologiques au critère historique et progressiste par cette recommandation : "Si vous aimez la sobre élégance des façades de la maison française ne vous croyez pas obligé de faire construire un cottage moderne" (27). Par contre la façade de la maison moderne est accompagnée d'une légende qui prudemment fait remarquer : "Si, au premier abord, la silhouette de ce cottage paraît très accidentée, à l'examen attentif on sent un souci persistant de recherche dans l'équilibre des lignes : interrompant les verticales, la série des horizontales limitant les toitures, les ouvertures et les balcons, repose agréablement la vue et contribue à l'harmonie générale" (28).



Henri Marion, le coin-de-feu et le hall

Auguste Choisy (1841-1909) lui-même, abandonne la réserve de l'historien pour ciseler, au détour d'un chapitre sur la Grèce, des règles qui permettraient de contrôler l'ouverture du plan et l'éclatement des formes.

Il s'en remet à la botanique pour confirmer les principes qu'il vient de décrouvrir dans l'analyse des acropoles grecques : "Chaque motif d'architecture pris à part est symétrique, mais chaque groupe est traité comme un paysage où les masses seules se pondèrent. Ainsi procède la nature : les feuilles d'une plante sont symétriques, l'arbre est une masse équilibrée. La symétrie règne dans chacune des parties, l'ensemble est soumis aux seules lois d'équilibre dont le mot de pondération contient à la fois l'expression physique et l'image" (29). Choisy étend aux ensembles urbanistiques, les considérations sur la pondération déjà formulées par Viollet-le-Duc. Il définit une véritable méthode, en trois points : "1. Obtenir l'unité d'effet en faisant dominer dans chacun des tableaux qui se succèdent un motif principal unique; 2. Ménager d'une manière générale les vues d'angles, en réservant la vue de face comme un moyen exceptionnel d'impression; 3. Etablir entre les masses un équilibre optique qui concilie la symétrie des contours avec la variété et l'imprévu des détails" (30).

Cette partie de L'architecture grecque, le onzième chapitre de l'histoire de Choisy, partie qui a pour titre : "Le pittoresque dans l'art grec : partis dissymétrique, pondération des masses", est un vrai brûlot anti-académique, une critique implicite des grands tracés des Prix se Rome où le paysage se compose, miracle géologique chaque année renouvelé, sur les grands axes de l'architecture, dans une rhétorique mégalomaniaque apparemment vidée de toute inquiétude architecturale. L'Histoire de l'architecture de cet ingénieux archéologue, devenu en 1905 associé libre de la Société Centrale cache sans doute quelques autres pages aussi surprenantes que celles-là. Pour les déchiffrer, il faudrait pouvoir les éclairer aux lueurs de ces incendies de papier qu'allument les questions les plus brûlantes.

En 1913, Henri Marion fait paraître une plaquette de trente neuf pages dont le titre est Villas et maisons de campagne modernes. Il présente une vingtaine de projet dont il est l'auteur, projet de petites maisons qui portent des noms charmants et un peu bêtes : "Les Sables", "Bichette", "Les Matous", ... La première page assure que "Monsieur Marion répondra volontiers à toutes les demandes de renseignements qui lui parviendront, relativement aux projets exposés dans la présente publication" (31). Ces

plaquettes sont nombreuses. Ce ne sont le plus souvent que des catalogues dont la fonction publicitaire et commerciale est claire. Marion a écrit un petit texte intitulé "causerie" et composé six petits croquis accompagnés d'un court commentaire.

Si l'on n'hésite pas à employer un vocabulaire réservé ordinairement aux traités de plus de mille pages publiés en plusieurs tomes, ce sont des éléments d'architecture. Ils sont désignés par les notions suivantes : le porche-abri, le coin de feu, la pergola, le hall, les clôtures, la cuisine. La cinquième de ces notes recommande la clôture basse, la palissade à claire-voie, la sixième détaille les avantages de ce que l'on appellerait aujourd'hui une cuisine intégrée dont les élèments se rangent, ici, entre deux grands placards.

Le hall et le coin de feu sont deux éléments dont la pertinence architectonique est plus remarquable. Le hall introduit dans la villa la polyfonctionnalité.Pas celle naturelle de la salle paysanne mais cette autre moderne qui est une problématique de projet, un choix : "Recherchez de préférence le hall. Le hall absorbe, à lui-seul, presque toute l'habitation et en élimine vestibule, salon et salle à manger. Il les groupe pour ne former qu'une pièce unique, d'une majestueuse ampleur qui sera celle où vous vivrez communément vos heures. Réceptions, repas, distractions de toutes sortes, y seront tour à tour, à l'ordre du jour. Il a fait également sa chose à lui de l'escalier qui conduit aux chambres et c'est peut-être là ce qui lui donne le plus de caractère" (32). Des villas plus cossues que celles que dessinent Marion adoptent le hall, le développent sur deux niveaux, l'ajoutent au salon et à la salle à manger, ce qui est bien la preuve qu'il n'est pas uniquement l'appellation pompeuse de la pièce unique pour lui donner un air plus anglais. Son type est fixé, il faut que une ou deux de ses faces s'ornent d'un bel escalier. Cette polyfonctionnalité appelle une spécialisation des sous-parties de l'espace, le coin feu pourrait à la périphérie du hall devenir, avec le dessous de l'escalier, réservé dans le croquis de Marion à un divan, un de ces sous-espaces individualisés par le mobilier mais qui ne sont pas cloisonnés.

Le porche-abri et la pergola sont aussi des éléments dont le type est fixé. Ils font partie, avec les serres, les bow-windows, les terrasses, les balcons, d'un ensemble de dispositifs qui prolongent les corps de logis ou les pièces vers l'extérieur. Leur fonctionnement dans la démarche de projet procède de l'adjonction, de l'addition. En général, le porche-abri, s'il est

placé devant l'entrée, se situe dans l'angle rentrant de deux corps de bâtiment.

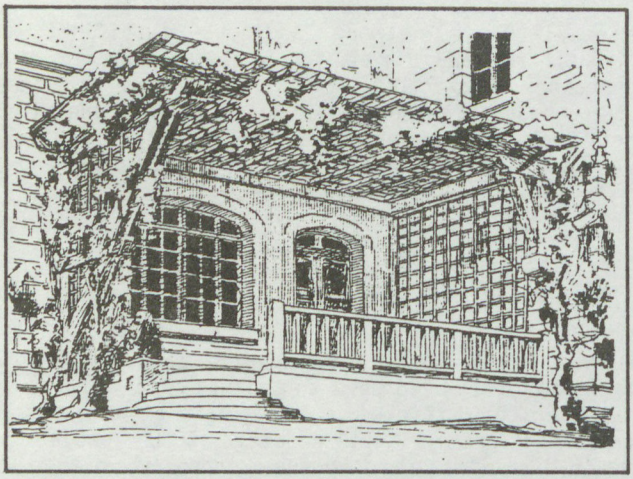
Polyfonctionnalité et méthode additive justifient totalement le qualificatif moderne que Marion a glissé dans le titre. Avec la transparence des façades et l'ouverture du plan ces notions définissent une démarche de projet qui allie rationalité fonctionnaliste et fantaisie pittoresque, la démarche que le livre de Viollet-le-Duc Histoire d'une maison voulait apprendre à tous les enfants. Marion l'avait peut être lu.

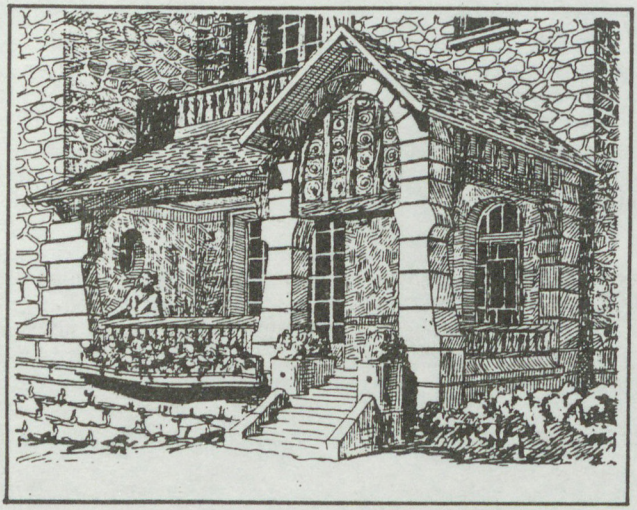
MAISONS PAYSANNES ET EXOTIQUES

Avec l'article sur la villa Kéfer publié dans Art et Décoration, il semble que Mourey reprenne un projet trop vite abandonné en 1904 : une série d'articles sur la maison de campagne. Il en existe deux. Le premier est consacré à un projet d'Alphonse Laverrière (1872-1954) et d'Eugène Monod. Il est précédé d'un avertissement qui dit : "Nous avons demandé à quelques-uns des plus qualifiés parmi les architectes contemporains les plans d'une maison de campagne d'importance moyenne, de réalisation facile et point trop dispendieuse" (33). Ce premier projet a un petit air de famille avec une villa construite par les architectes à Lausanne, "La Sauvagère". Le second projet de cette série bien courte est publié en janvier 1904. Il est de Henri Sauvage (1873-1932) et de Charles Sarazin (1873-1950) on l'a nommé "Une villa en Bretagne" mais il s'agit en réalité de dessins pour la villa de Lestapis construite à Biarritz.

Mourey décrit plein d'enthousiasme la problématique rationnelle et pittoresque qui a présidé au percement des façades : "La distribution des ouvertures est pleine d'imprévu, tout en restant logique, rationnelle, et c'est d'être logique, rationnelle, qui la rend imprévue, elle indique toujours, avec une surprenante netteté, la disposition, l'importance, presque la destination des divers appartements, le rôle qu'ils jouent dans l'ensemble" (34).

Au rez-de-chaussée de cette villa, on trouve un hall dont l'un des côtés est orné d'un bel escalier symétrique et dont l'autre est creusé par une voûte tronconique abritant le coin feu. Un vrai manifeste.





Henri Marion, le porche-abri et la pergola

Art et Décoration organise en 1900, un concours pour une maison de campagne dont les lauréats sont Fernand Garet pour une villa au bord de mer et François Maczynski pour une villa à la montagne. Si le vocabulaire de l'une et l'autre diffère - l'une un peu banlieusarde, l'autre arborant des murs construits en rondins - l'une et l'autre animent au moins une de leurs façades du contraste d'un pignon et d'un long pan. Mais le jury aurait été touché par le sens pratique des deux constructeurs (35).

Art et Décoration envoie Frantz Jourdain (1847-1935) en reportage aux Salons de 1902. L'incorrigible polémiste saisit cette occasion pour rappeler les difficultés rencontrées lorsqu'il fonda en 1893, la section d'architecture de la Société Nationale des Beaux-Arts. Il fut, comme à l'habitude, traité de malfaiteur, de fou pour avoir voulu imposer un règlement rejetant les copies, les pastiches. La vedette de ce reportage est la villa Majorelle construite par Sauvage à Nancy parce qu'elle saurait se libérer des formules, même les plus modernes, pour atteindre une réelle originalité et, bien évidemment, pour sa fidélité à la théorie rationaliste, celle qui offre en cadeau le pittoresque : "Comme les pièces acceptent loyalement leur destination particulière, les quatre façades sont rationnellement différentes, non par désir de bizarrerie, mais pour ainsi dire par la mathématique résolution du problème présenté; et ce manque de symétrie, non seulement permet de lire le plan et de préciser les distributions intérieures, naturellement et sans fatigue, mais il pare l'ensemble d'une fantaisie savoureuse et spirituelle" (36). Jourdain apprécie l'Auberge au col d'Anterne de Laverrière, forteresse faite pour résister aux tourmentes hivernales, pour son caractère typiquement montagnard. Il remarque encore une villégiature en forêt de Paul de Rutté intelligemment rustique.

Aux salons de 1905, Maurice Pillard-Verneuil (1869-1942) découvre lui aussi Laverrière et un architecte "d'esprit pratique et de sens artistique", Sézille (37). En 1907, il publie "Maisons de campagne", deux maisons de Sézille, dont l'une s'organise sur un espace ouvert des plus novateurs. Des fines arcatures en anse de panier et des balustrades de bois largement ajourées séparent le salon du hall et le hall de la salle à manger . Verneuil reprend sa plume en 1909 pour une autre villa de Sézille, au Vésinet (38), et finit par confier à cet architecte la construction de sa propre maison. Il lui recommande la plus grande simplicité : "Je trouve, en effet, que la maison simple et rustique s'allie infiniment mieux au paysage qui l'entoure que la maison prétentieuse, aux intentions architecturales, et déplorables le plus

souvent" et, questionne-t-il : "pour une même somme dépensée, ne vaut-il pas infiniment mieux augmenter le confort intérieur quitte à supprimer quelques corniches ou quelques sculptures?" (39). Mais cet abandon des profils classiques ne met pas en péril la beauté, au contraire : "Et je prétends que par la bonne proportion de ses masses, par l'exact rapport de ses volumes, de ses pleins et de ses vides? par ses colorations judicieusement harmonisées, ma maison, sans ornementation aucune, et réduite à son essence même : des murs et des toits, peut donner une impression artistique incontestable" (40). Et dans une métaphore, un peu douteuse, Verneuil se félicite de voir entre sa maison et certaine villa prétencieuse la même différence qu'entre "la belle fille de campagne à l'aise sous sa coiffe et ses habits rustiques et cette autre qui s'affuble d'un chapeau de pacotille et d'une robe de mauvais goût" (41), grâce à cette simplicité de bon aloi, l'architecture moderne s'intègrerait dans les paysages campagnards.

C'est aussi le rapport au site qui fait, selon Charles Saunier, la qualité des maisons d'Ambleteuse de Louis Bonnier: "Il a eu cette bonne fortune de construire dans ce site privilégié non de prétentieuses villas sans proportion avec le décor naturel, mais de petits cottages familiaux dans lesquels il s'est plu à perpétuer le caractère de l'architecture locale tout en l'adaptant à des besoins nouveaux" (42).

René Blum, dans un article sur la Villa Leubas à Biarritz de Sauvage et Sarrazin, formule ce conseil adressé à l'architecte placé devant un projet semblable : "Il lui faut en outre respecter autant que possible la "physionomie" du pays, son esthétique propre et le caractère général de ses habitations. De plus, il doit répondre à certaines nécessités économiques en utilisant les matériaux en usage dans la région" (43), ajoute-t-il en ces temps, où malgré les chemins de fer, la distribution des produits et des matériaux reste certainement encore alléatoire.

La démarche rationaliste trouve sur les chemins qui la conduisent à la simplicité, les constructions paysannes. La rusticité n'est-elle pas aussi le meilleur moyen de répondre à cette préoccupation de l'intégration dans les sites naturels qui fait défaut aux maisons de style classique. Mais l'architecture paysanne n'est pas une, elle est diverse, changeante d'une région à une autre. La démarche rationaliste en battant la campagne fait une rencontre qui ne lui sera guère favorable, la problématique régionaliste. Verneuil, lui-même est cependant persuadé que cette voie est la bonne. Il écrit, en 1910 : "Les architectes ont souvent

un goût prononcé pour l'archéologie. L'architecture des siècles passés les intéresse et ils se piquent de la connaître. Peut-être la connaissent-ils en effet. Mais alors pourquoi semblent-ils ignorer les anciens manoirs, gentilhommières, maisons, fermes, qui peuplent nos provinces; en Bretagne, en Normandie, ailleurs des exemples charmants abondent. Faut-il croire qu'ils trouvent indignes d'eux de composer de modestes demeures, comme leurs dévanciers l'ont fait, créant une architecture locale charmante et pittoresque. Pourquoi sans les copier, ne pas comme eux employer les matériaux du pays; se conformer aux types locaux bien appropriés aux conditions climatiques. Pourquoi avec ces données générales ne pas s'efforcer de créer un style simple et rustique, répondant bien aux demandes de la vie, au besoin de confort que nous recherchons aujourd'hui ?" (44).

Le corpus monumental s'ouvre aux petites résidences aristocratiques et aux bâtisses paysannes, à cette architecture que l'on qualifie de mineure. Une démarche se dessine où les styles ruraux, régionaux, pourraient jouer un rôle semblable aux styles historiques de l'éclectisme académisant, car il n'est pas question d'abandonner la problématique moderne du plan. L'imitation ne serait pas la copie. Il s'agit d'un argument un peu spécieux. Les ordres romains placés dans un hall de gare ou sur la façade d'un grand magasin mériteraient la même considération. Ce qui rassure la critique moderne n'est-ce pas plutôt cet argument de l'intégration, on n'imite pas le passé, mais le présent, le paysage : "Soyez franchement logiques, vous venez d'étudier un plan strictement conforme à vos besoins pratiques, pourquoi ne pas créer des façades strictement adaptées aux lignes et aux coloris du paysage ? Pourquoi ne pas concevoir des silhouettes s'harmonisant avec ce qui existe déjà; en un mot pourquoi ne pas renouer avec la tradition perdue et faire en Bretagne des maisons inspirées des demeures bretonnes, en Provence des mas frais et accueillants, en Normandie des maisons de bois" recommande un article d'un numéro spécial de La Vie à la Campagne dont les pages présentent des "Cottages anglais, belges et français". Le titre qu'Albert Maumené a donné à cet article est sans détour, il proclame : "Inspirez-vous des vieilles demeures locales". Mais l'inspiration, qui apporte l'air frais et pur de la campagne n'est pas l'imitation. "Et il n'est pas question de copier des modèles anciens : les plans s'y opposent du reste, ces plans modernes où s'assemblent une foule de détails de confort inconnus des siècles précédents" (45), précise-t-on.

L'inspiration n'apportera donc que des "silhouettes", des fantômes d'édifices vidés de leur contenu,que l'on pourra alors ajuster

à des plans modernes. Ces demeures inspiratrices les lecteurs de La Vie les découvrent avec le numéro du 15 juin 1914, un numéro spécial "Vieux logis, vieilles demeures". On y retrouve un article dont le titre est "s'inspirer de la maison régionale", qui reconnaît que : "... Les modifications profondes apportées par le temps et par le désir légitime de plus de confort, aux conditions actuelles de l'existence, la difficulté de se procurer les mêmes matériaux en raison de leur prix plus élevé, ne justifierait plus la reproduction intégrale ...". Mais réapparaît la notion miracle de "silhouette", qui sauvera le paysage de "la banalité des modèles, que l'on reproduit partout, tant bien que mal, sans se soucier du disparate" (46).

Les architectes et la critique du courant rationaliste n'arrêtent pas leurs périgrinations architectoniques aux lointaines provinces. Ils franchissent les frontières nationales.

Le premier numéro d'Art et Décoration, en janvier 1897, publie une étude sur Victor Horta et un reportage sur une exposition Arts and Crafts, la cinquième qui s'est tenue en 1896. Le premier numéro de L'Art décoratif, en octobre 1898, est presqu'entièrement consacré à Henry Van de Velde. En janvier 1899, le quatrième numéro de cette revue publie un premier article de Hermann Muthesius. En octobre de la même année ce dernier écrit un article sur Baillie Scott qui inaugure une série sur l'architecture domestique anglaise (47).

L'Art décoratif donne à lire des articles de Jean Lahor sur l'architecture danoise, un article d'Emmanuel Sorra sur l'architecture catalane (48).

L'architecte, une revue patronnée par la S.A.D.G., publie en 1906 un article sur l'oeuvre d'Otto Wagner signé P.G., peut être Paul Guadet. La même revue salue la parution de Landhaus und Garten, de Muthesius, non sans regretter l'absence d'exemple français (49). Elle fait connaître un ouvrage sur l'architecture privée en Angleterre à l'époque des Tudor de Thomas Garner et Arthur Statton. L'expérience étrangère confirme alors les thèses ruralistes et régionalistes. On découvre en effet que : "Depuis quelques années, les anglais ont pris part au mouvement presqu'universel de nationalisation des arts et de même que nous voyons allemands, slaves, finlandais, hongrois, tchèques, russes et scandinaves remonter aux sources de leurs arts nationaux et rompre à l'envi avec le classicisme, nos voisins d'Outre-Manche; sans l'avoir jamais oublié ni méconnu, se sont remis à étudier et à utiliser de plus belle le style Tudor, qu'ils considèrent comme l'expression la plus vraie du génie de leur race, ..." (50).

Si la critique modoerniste se tourne vers les expériences étrangères c'est autant pour nourrir ses recherches anti-classiques que pour confirmer son propre nationalisme. Le classicisme est en effet pour cette critique un art importé d'origine transalpine auquel s'oppose le retour à la tradition nationale. Ses rapports avec les expériences étrangères sont à la fois ouverts - la solidarité anti-classique - et fermés - pour incompatibilité folklorique, sauf lorsque de chaque côté de la frontière, les références ont un air de parenté qui autorise alors le libre échange des motifs architecturaux. La Normandie, les Flandres, la Savoie et le Pays Basque sont des provinces libre-échangistes.

Art et Décoration, dans sa recherche d'une nouvelle architecture domestique, suit avec le plus grand intérêt la carrière de l'architecte belge Georges Hobé. Léonce Bénédite publie un premier article en mars 1901 (51). En 1909, Verneuil donne la parole à Hobé pour l'entendre condamner l'académisme - "Il convient d'abord, dit le bon architecte, de critiquer largement l'enseignement officiel de l'architecture" - et célébrer les "grands toits des maisons paysannes (qui) donnent l'impression du bon abri" (52). Dans cette même perspective, l'Angleterre intéresse aussi Verneuil qui signe en 1907 un article sur Baillie Scott dans lequel il écrit : "N'est-il pas légitime, au contraire, de chercher à mettre en harmonie la maison avec le paysage qui l'entoure? Et doit-on construire de prétentieuses villas, d'aspect soi-disant artistique, au milieu de ces paysages rustiques avec lesquels elles ne s'accordent en aucune façon" (53).

L'une des dernières livraisons avant la guerre permet à Verneuil de manifester une fois encore son horreur du faux luxe : "C'est contre ce faux luxe, contre ce désir absurde de paraître qu'il faudrait réagir chez nous; c'est à des formes plus simples, aux styles régionaux anciens qu'il faudrait revenir" (54). Et cette adresse aux architectes français apparaît dans un article dont le héros est anglais : Luytens. Mais les amours extra-nationales de Verneuil ne sont pas exclusivement belgo-anglaises, en 1904, elles peuvent être viennoises et pro-hoffmanniennes (55).

En ce début de siècle, Robert Mallet-Stevens (1886-1945) va très loin découvrir une architecture qui lui parle de la vérité de la construction paysanne. Il va au Japon. Il écrit en effet pour La Revue, un article sur l'architecture de ce pays qui dit : "Il semble que les japonais composent leurs monuments avec la même franchise que les paysans dans les campagnes qui tracent sur le sol les différentes pièces dont ils ont besoin, la salle commune, l'alcôve, le four, le bûcher, les étables, puis qui

dressent des murs et recouvrent chaque partie à la hauteur la plus propre à les satisfaire. Aucune supercherie plastique, pas de fausses fenêtres, de coins inutiles, d'escaliers dissimulés, de chambres écrasées pour conserver et respecter la symétrie. "La symétrie, ce bourreau de l'art" comme disait Delacroix; tout est logique et a un but". Ruralisme, exotisme communient ici dans le même vérisme fonctionnaliste, avec l'aide du peintre romantique. Evidemment la rationalité constructive est aussi de la partie : "Chaque poutre, chaque solive aussi décorée qu'elle soit, chaque tenon, ont un but défini; et aucun art, sauf peut-être l'art ogival, n'a su tirer partie de la construction pour en dégager autant de beauté" (56).

Son enthousiasme est tel que l'architecture japonaise semble être, à l'entendre, toute l'architecture, de tous les temps, de tous les continents : "Elle possède à elle seule la pureté calme des temples de Grèce, la force éternelle des sanctuaires d'Egypte, la pensée des cathédrales gothiques, la richesse des mosquées byzantines, le charme paisible des maisons de paysans coiffées de chaume; elle est le résumé de l'Architecture, parce qu'elle est sincère, que chaque élément de construction a son but, chaque détail son utilité, et que l'ensemble paraît faire partie du cadre qui l'entoure; elle se marie avec la nature" (57).

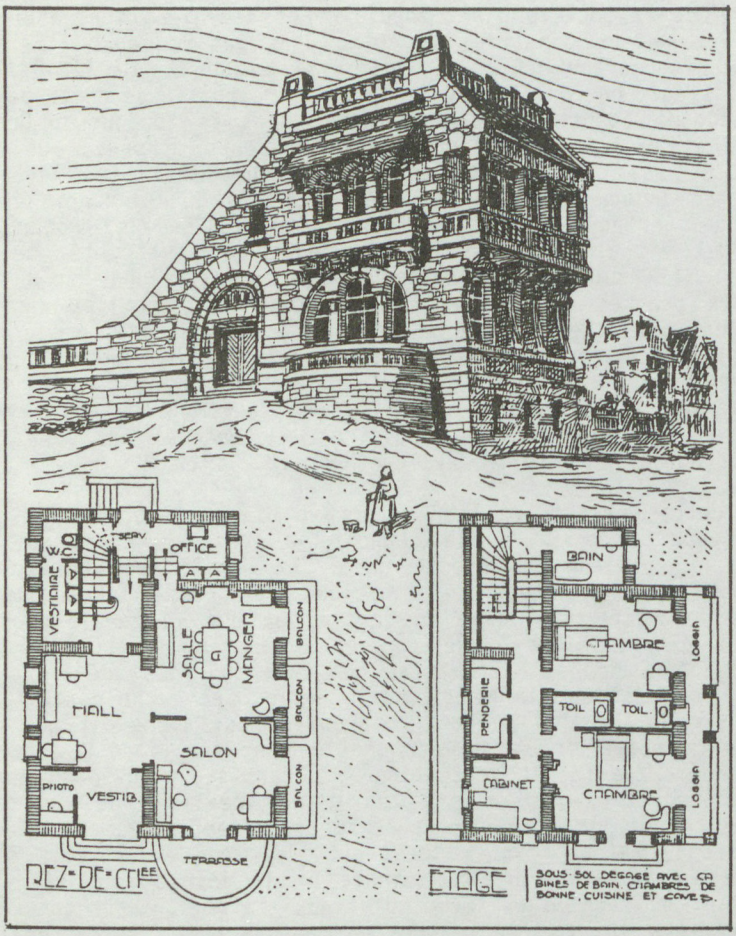
Certaines lignes de cet article sur la propreté, la simplicité, la flexibilité des "cloisons de papier glissant dans des rainures", l'ampleur des baies, l'absence de meubles pourraient enfièvrer le généalogiste moderniste le plus placide. Il est illustré de six dessins de la main de Mallet-Stevens. Mais cela ne peut étonner qui connaît le débat sur l'architecture domestique vers 1910. Ce sont les questions agitant le milieu architectural français qui rendent Mallet-Stevens si attentif à ces aspects de l'architecture japonaise bien plus qu'un don de visionnaire qui est, malgré tout, très rare. Dans les années dix s'affirme, en effet, une conception fonctionnaliste de la maison. Avant d'être belle, ou mieux pour être belle, la maison doit être pratique. La maison est un outil. Elle n'a plus qu'à devenir une machine. En effet, en 1920 l'on pourra lire : "... dans le vrai nos maisons modernes sont des machines encore, j'entends faites selon un plan, comme des usines pour l'étude, la délibération ou le repos", dans le Système des Beaux-Arts du philosophe Alain (58). Le Corbusier écrira quelque chose de semblable, avant de proclamer que l'architecture est au-delà de la machine, ou en même temps.

LA MAISON POUR TOUS

"L'art à tous, partout et en tout", telle est la formule et la devise de la Société d'Art populaire et d'Hygiène fondée en 1904 par le docteur Cazalis plus connu dans les milieux littéraires et architecturaux sous son pseudonyme : Jean Lahor (1840-1909). Il ne s'agit en réalité que de la première partie de cette devise, la seconde étant : "L'art et l'hygiène unis toujours". Georges Picot et Anatole de Baudot sont présidents d'honneur de cette société. Dans l'imposant comité directeur, on peut relever les noms de Georges Benoit-Lévy, Jean Charles-Brun, Henri Chaine, Adolphe Dervaux, Pascal Forthuny, Charles Genuys, Roger Marx et Paul Vitry. Dans l'exposé des buts de la société, on peut lire : "Il faut enfin qu'un nouvel art social réponde aux besoins et aux progrès de nos démocraties modernes. Eveiller dans les classes populaires l'idée de beauté, en faire pénétrer le goût, le sens et la recherche dans les milieux les plus humbles; progager également les principes d'hygiène sources de santé et de beauté physique; unir en un mot l'Art et l'Hygiène pour assurer le bien être des classes populaires et concourir en même temps à leur éducation intellectuelle et morale" (59).

Dans cette perspective l'art pourrait bien relever de l'hygiène de l'esprit, de la morale. Lahor l'a écrit : "C'est que pour moi, art, hygiène et médecine même, et morale même, et d'abord la morale, tout n'est qu'esthétique, et que l'esthétique est seule peut-être la raison du devoir, et que le devoir pour moi rentre ainsi, selon l'idée grecque, dans la science du beau" (60). Lahor adopte là une thèse que Paul Souriau a déjà exprimée dans son essai sur la beauté rationnelle. Cette thèse était déjà au coeur de l'esthétique de Proudhon : "Nous avons dit que l'art a son principe et sa raison d'être dans une faculté spéciale de l'homme, la faculté esthétique. Il consiste avons-nous ajouté, dans une représentation plus ou moins idéalisée de nous-mêmes et des choses, en vue de notre perfectionnement moral et physique. Il suit de là que l'art ne peut subsister en dehors de la vérité et de la justice; que la science et la morale sont ses chefs de file; qu'il n'en est même qu'un auxiliaire; que par conséquent sa première loi est le respect des moeurs et de la rationalité" (61) écrit le philosophe dans un chapitre consacré à la définition de la nouvelle école artistique.

Les contours d'une sorte de nuage paradigmatique s'esquissent - si l'on a préféré nuage à axe c'est pour introduire ici une certaine incertidude devant une diversité qui peut cacher au-delà



Henri Marion, "Les Sables", villa bretonnante

de quelques notions partagées une grande complexité - un nuage dont les points seraient : esthétique, morale, science, hygiène, société, rationalité, modernité, éducation, art populaire, nature, ... Dans une telle conception, le fonctionnalisme n'est pas très loin ."Qu'il s'agisse de la beauté d'une plante, d'un animal, d'un édifice, d'une oeuvre d'art, d'un geste, ou d'une action quelconque, toujours reviendront les mêmes questions : que voulait-on faire ? A quoi cela peut-il servir ? Quel résultat devait être obtenu ? Quelle est en un mot la fin ? Voilà ce qu'il est essentiel de savoir" (62) écrit Paul Souriau dans La Beauté Rationnelle. Il écrit encore : "Nous devrons attribuer une plus grande valeur, à la fois esthétique et morale, aux constructions dont l'architecte a tracé le plan dans un esprit de bonté" (63). Le bon architecte serait donc l'architecte bon. Avant d'aller où cette dernière citation ramène, c'est-à-dire à la question architecturale, il faut peut-être interroger les raisons de cette bonté. Chez Lahor, elle n'est pas exempte d'arrières pensées politiques. Le rêve de l'hygiéniste "ce serait de mettre fin sans bruit, donc sans violence, par une évolution pacifique, sinon à la question sociale (car il y aura toujours une ou des questions sociales), au moins à ce qu'il est le plus nécessaire et le plus urgent de réformer en l'état de nos sociétés, la trop grande et la trop injuste inégalité qui subsiste entre le sort du plus grand nombre et celui des autres, de diminuer en un mot la distance séparant encore la classe qui se croit et que l'on dit supérieure, de celle qui se croit ou que l'on dit inférieure" (64). Lahor se classe parmi les "socialistes soucieux d'abord de réformes pratiques" (65). Il est membre de la Fédération régionaliste française de Jean Charles-Brun dont les positions ne sont pas révolutionnaires.

Dans les buts de la Société d'Art populaire et d'Hygiène, la question du cadre bâti tient une place importante. N'est-il pas, s'il est réussi, le gardien de la famille et de la paix sociale ? Les édifices devront être simples et fonctionnels. "Donc adapter les moindres objets aux usages auxquels ils sont destinés, en leur donnant des formes toujours simples et harmonieuses, et lutter contre les ornementations prétentieuses et inutiles qui déforment le goût au lieu de l'éclairer. Assurer dans toute habitation comme dans tout édifice, dans les ateliers comme dans les bureaux ... etc, les meilleures conditions d'aération, d'ensoleillement, de chauffage, par conséquent les installations les plus hygiéniques, en associant toujours un art simple et excellent à une parfaite hygiène" (66) peut-on lire dans l'exposé de ces buts.

Le rapport qu'Adolphe Dervaux (1871-1945) présente à la Société relie et organise les différents points de la nébuleuse de l'art social en un discours architectonique structuré. Rien n'y manque ni la référence au moyen-âge et à Viollet-le-Duc, ni la condamnation de la Renaissance et de l'architecture de façade. Ni non plus, à l'occasion d'une réflexion sur les prix de revient, celle de l'Art nouveau. Bien que Dervaux salue son pouvoir dissolvant - "Il apporte sa pierre pour lapider "cette vieille gueuse qui a nom Routine" suivant le mot de M. Paul Gout - il n'hésite pas à condamner son irrationnalisme anti-économique : "Outre que le "modern-style" est, la plupart du temps, canaille et arrogant, il est aussi excessivement dispendieux, car la matière n'accepte pas, sans susciter des frais, qu'on l'exploite et la torture" (67). Il ajoute que le "véritable bon marché" ne sera obtenu que par un effort de modernisme. Le ciment et la brique armés font alors une apparition remarquée dans le rapport. Il préconise encore la terrasse qui permettrait à l'habitant de se livrer "après chaque repas, à un exercice précédant la reprise de la besogne" (68) et un plan utilisant les possibilités de l'ossature: "La raison commanderait de poser simplement les planchers sur quelques points solides qui monteraient du fond. Les murs mitoyens seraient, bien entendu, construits réglementairement; le reste n'étant plus qu'un remplissage de matériaux légers, opaques ou transparents" (69).

Mais le ciment et la brique armés ne sont pas les seuls matériaux à pouvoir construire la maison pour tous. Les matériaux locaux ne sont pas moins économiques, à la campagne et dans les banlieues, et leur efficacité idéologique n'est pas moindre. Lahor a dédié L'art nouveau à "Monsieur Mangini le créateur du premier sanatorium populaire français et des masses ouvrières et restaurants populaires de la ville de Lyon". Il y fait l'aveu d'un goût intéressé pour l'art rustique. Il écrit : "W. Morris a dit avant nous : "l'art doit être fait pour le peuple et par le peuple ajoutait-il, ce que je crois impossible aujourd'hui" (70), dénombre les progrès déjà accomplis dans la démocratisation de l'art: les musées, les bibliothèques publiques ... et trace un programme d'action dans lequel la création des magasins d'art populaire occupe une bonne place. Dans une note en bas de page,on peut lire ce voeu : "On reviendrait, comme l'ont fait si heureusement des artistes d'Angleterre ou des pays du Nord, aux formes de l'art rustique de jadis; ..." (71).

L'art pour le peuple laisse entendre des accents décentralisateurs de ce constat : "La province qui fut sacrifiée à Paris par des Jacobins centralisateurs (...) commence à se révolter contre

Paris, ou du moins contre une centralisation abusive et funeste, que les chemins de fer ont aggravée encore" (72), à cette proposition : "La formation en chaque capitale de nos anciennes provinces d'un musée provincial comme celui d'Arles, dû à l'initiative de Mistral, et celui de Quimper, musées qui recueilleraient les meubles, les poteries, les ferronneries, les bijoux, les costumes, tout ce qui reste, tout ce qu'on peut réunir encore de la vie du passe, provincial ou rustique" (73). Il est vrai que l'art folklorique semble être le plus court chemin pour restaurer l'art populaire. Ces considérations réformistes et folklorisantes, tout à la fois ne peuvent nourrir que des positions régionalistes et anti-académique. Les architectes de l'Ecole sont les cibles faciles des récriminations de Lahor : "Je rappellerai toutes ces bâtisses qui deshonorent le sol français depuis des années, les mêmes pour une mairie, une préfecture, un asile d'aliénés, un hôpital, une gare ou un musée, toutes ces confections si banales, sortant hélas ! de l'Ecole des Beaux-Arts. J'aimerais donc que la maison du paysan quand on la rebâtira et rajeunira, l'ouvrant enfin à la lumière et à l'air, on la laissât bretonne en Bretagne, savoyarde en Savoie, provençale en Provence, normande en Normandie, flamande dans les Flandres, parce que d'abord le milieu l'exige, et aussi parce que la variété dans l'unité est un principe d'art vrai toujours, l'uniformité suant l'ennui" (74).

Dans cet art paysan, Lahor trouve un pittoresque qui le séduit comme il séduit les réformateurs de la maison. Il décrit avec un certain attendrissement la maison construite sur les plans de Bliaut en vingt jours au Grand Palais pour l'Exposition d'économie sociale d'Hygiène, organisée par Le Journal. Entre-t-elle dans ce regard attendri, l'image sage d'une classe ouvrière cultivant tranquillement son jardin (ce qui concourt à la baisse du salaire direct) dans ce cadre idyllique : "Cette maison est un cottage d'aspect pittoresque avec ses lignes, ses couleurs plaisantes, son toit irrégulier, son abri couvert, son banc de repos sous un auvent, sa "fenêtre fleurie", cette meulière apparente se mariant si bien à la brique ordinaire des arcs de décharge, et à la coloration verte des linteaux en chêne, surmontant les baies et la porte : mais tout cet aspect pittoresque est aussi très simple", ajoute-t-il soudain (75). Lahor aime la frise d'Aubert dans la chambre des garçons composée de devises morales, dont l'une dit : "Va droit, sois probe, sois brave" et de dessins géométriques.

C'est de scènes paysannes et régionales que Louis Trinquier décore la salle de lecture de l'Hôtel populaire construit rue de Charonne

par les architectes Labussière et Longerey (76). Un édifice qui est publié dans de nombreux recueils vers 1925 au moment des bilans.

Maurice Guillemot écrit pour Art et Décoration un article sur des habitations ouvrières construites par un architecte génevois Maurice Braillard pour la Société des usines électro-métallurgiques d'Ugine en Savoie. Cet article, comme tant d'autres dont l'auteur est engagé dans le débat architectonique, commence par un véritable petit manifeste. C'est un manifeste fonctionnaliste. La cabane primitive de Guillemot est la caverne, ce qui laisse entendre que l'origine de la maison est un abri et non une oeuvre d'art. "Que ce soit un temple ou une usine, un palais, ou un logis d'ouvrier, il faut que les formes s'adaptent aux nécessités, et que l'utilisation soit pratique" (77) affirme-t-il avec assurance sans se rendre compte de la trivialité de la formule, aidé en cela par l'obsédante certitude de vivre une époque qui n'a pas encore trouvé son architecture et qui la trouvera dans le fonctionnalisme.

Il dénonce l'éclectisme, la "bricabracomanie", l'"antiquaille" et David, un homme néfaste, le Second Empire. Puis il découvre dans les recherches du modern-style, à condition qu'il s'épure, les signes qui annoncent l'éclosion d'une renaissance. Les maisons d'Ugine, par exemple. Leur architecte "préoccupé de l'adaptation logique des formes à la nature du pays (aurait) prouvé que l'on peut faire une architecture moderne sans abimer l'aspect d'une contrée" (78). Les matériaux sont du cru : pierre schisteuse, bois de sapin, naturel, tuiles plates. "L'aspect extérieur est conforme aux traditions du pays, avec peu d'ouverture, des volets pleins, des auvents protecteurs, des balcons étroits et abrités" explique-t-il; mais il ajoute, fidèle à cette problématique où se mêlent pittoresque et fonctionnalisme : "c'est pittoresque par le caractère local qu'on a eu soin de conserver, tout en y ajoutant les modifications imposées par le goût de confort actuel" (79).

Les plans n'ont plus rien à voir avec les types ruraux. Ce sont des villas confortables où l'on retrouve le hall, la véranda, l'articulation salle à manger-salon. Guillemot décrit assez rapidement une mairie construite à Onex près de Genève par Braillard puis revient à des considérations plus générales. Venise arrive tout d'un coup, une Venise menacée par une modernisation irréfléchie. Mais l'article se clôt sur une nouvelle profession de foi moderniste. "Il y a du nouveau partout, avec l'électricité,

l'automobile, l'aviation, la vie sociale se modifie, et l'art décoratif est forcé de subir des transformations également; l'hygiène, le confort, nos exigences et nos besoins commandent de l'inédit" (80).

L'art pour tous. L'art social. Les artistes sont obligés pour avancer dans leurs disciplines respectives de poser la question de leur rapport avec l'industrie. On peut encore penser que le corps social dans sa totalité marche d'un même pas et que les laisser-pour-compte, le sont de leur faute. Parlant de l'époque du cubisme, de 1907 à 1914, John Berger écrivait dans un petit essai : "C'était une époque de prophétie, mais d'une prophétie constituant la base d'une transformation qui avait déjà commencée" (81).

Roger Marx (1859-1913) publie en janvier 1913, dans la revue nancéienne Art et Industrie un article dont le titre "L'art social" sera aussi celui d'un recueil de plus de trois cents pages édité la même année, avec une préface d'Anatole France. Les architectes y sont pris à partie : "Chaque problème que posent les temps nouveaux commande une solution particulière. le passé ne saurait la fournir et nos voeux appellent le règlement qui interdirait de construire selon le mode antique des édifices promis à une fin ignorée des grecs et des romains" (82).

Roger Marx défend des thèses d'un modernisme généreux et optimiste. L'évolution de la société ne pourrait aller à l'encontre de la beauté. La socialisation de l'art ne serait nullement abaissement. La preuve serait donnée par la photographie,qui n'a troublé que les copistes et non les créateurs, qui participe à la diffusion de la culture artistique. On comprend qu'il ne puisse supporter les déclarations anti-industrielles de Ruskin. Il écrit: "Ce révolutionnaire est l'ennemi né de la pensée et de la civilisation moderne. Les réformes qu'il préconise ne s'admettent pas sans les innovations qu'il réprouve. Vous le croyez avide de beauté pour chacun et jamais Ruskin ne s'est montré aussi violent, aussi partial que dans ses diatribes contre la machine, auxiliaire de tout effort, agent de toute diffusion". En somme, Ruskin ennemi de l'art social.

Jean Lahor est plus prudent, il ne condamne pas Ruskin sans peser arguments positifs et négatifs, et dans sa position en faveur de la machine, le réalisme l'emporte sur l'engagement. "Ce fut l'honneur de Ruskin, et après lui de W. Morris, de d'être préoccupés de ces questions en Angleterre. Mais Ruskin, dans l'intérêt de l'art et du peuple, s'attaquait opiniâtrement à la machine :

or en cela, il avait tort et raison; raison, et l'on devine pourquoi, la machine, la fabrique étant trop souvent en effet malsaines, funestes ou mortelles au peuple et à l'art; il avait tort parce que l'on ne peut cependant opposer une résistance absolue, sans transactions, aux nécessités d'une époque (...).

Dans la réforme projetée par nous, nous tiendrions au contraire à nous accommoder de la fabrique, à la savoir employer, à nous servir d'elle pour lui apprendre à nous servir (...) nous ne condamnerions pas l'usine, comme l'a condamnée Ruskin, en lui refusant toutes les circonstances atténuantes. Mais, par le choix, par la haute qualité des modèles que nous lui imposerions, nous essaierions de purifier et de relever son travail (...). En réalité, nous ne pouvons résister à l'usine que par l'usine-même, elle seule nous permettant d'obtenir dans la production le bon marché, qui est la condition première du succès de notre entreprise" (83).

A la disparition de l'artisanat Lahor oppose une stratégie du modèle.

Les meubles où les objets prototypes (les modèles) de cette production artistique de masse, sont aujourd'hui produits en petites séries et vendues dans les galeries. Il faut cependant noter que la production de masse dans le secteur de la maison individuelle choisit souvent ce régionalisme que défendent Jean Lahor et Roger Marx.

La question de l'accélération de la production architecturale est posée. Les architectes du début du siècle peuvent encore reprendre à leur compte, les mots célèbres de Proudhon : "L'avenir est splendide devant nous. Nous avons à construire 36.000 maisons communes, autant d'écoles, de salles de réunion, des ateliers, des manufactures, des fabriques, nos gymnases, nos gares, nos entrepôts, nos magasins, nos halles, nos bibliothèques (...). Nous avons à découvrir les modèles d'habitation du paysan et de l'ouvrier, de l'homme de ville et de l'homme des champs; nos villes et nos villages à rebâtir; et en première ligne, le Paris de M. Haussmann. Nous avons la France à transformer en un vaste jardin mêlé de bosquets, de bois taillis, de hautes futaies, de ruisseaux, de rochers, où chaque paysage concourt à l'harmonie générale" (84).

NOTES DU CHAPITRE IV

1. "Ma Maison de Campagne. Choix d'un terrain pour la construire" in La Vie à la Campagne du 1er octobre 1906, vol. I p. 30

2. La Direction "L'Architecture à la campagne" in La Vie à la Campagne du 15 novembre 1907, vol. II p. 306

3. SEZILLE Louis "Une maison de campagne en Touraine" suivi de "Harmoniser la maison avec le cadre" in La Vie à la Campagne du 1er décembre 1907, vol. II, pp 335-336

4. Ibid. p. 336

5. SEZILLE Louis "Distribution des pièces d'un cottage. La bonne et la mauvaise méthode" in La Vie à la Campagne du 15 décembre 1907, vol. II pp 369-370 (p. 370)

6. Ibid.

7. Ibid. p. 369

8. Ibid.

9. PLUMET Charles "Une Maison de Campagne" in Art et Décoration de 1902, tome XII, pp 198-200 (p. 198)

10. Ibid.

11. Ibid. p. 200

12. Ibid.

13. MOUREY Gabriel "Une villa de Charles Plumet" in Art et Décoration de septembre 1911, tome XXX pp 277-288 (p. 277)

14. Ibid. p. 286. Les meubles sont de Plumet et de Tony Selmersheim

15. Ibid. p. 278 et 279

16. JANNEAU Guillaume "Une Renaissance Architecturale et son artisan Charles Plumet" in Art et Industrie de mai 1913, fasc. 1 et fasc. 2 (cette revue n'est pas paginée. Cet article s'étend sur 10 p.)

17. COLQHOUN Alan, Recueil d'essais critiques, architecture moderne et changement historique (1981), Bruxelles, Liège : Pierre Mardaga, 1985, 223 p. Voir "Le plan Beaux-Arts" pp 169-176

18. PLUMET Charles "Le Mensonge de l'Architecture Contemporaine" in Les Arts de la Vie de janvier 1904, tome I pp 36-40 (p. 39)

19. Ibid. p. 37

20. Ibid. p. 40

21. WAGNER Otto, Architecture moderne (1895) in Architecture moderne et autres écrits, Bruxelles, Liège : Mardaga, 1984, 141 p. (p. 51)

22. BLANC Charles, L'Architecture, Paris : Henri Laurens, s.d., 276 p. (p. 38)

23. VIOLLET-LE-DUC, Entretiens sur l'architecture, Paris : A. Morel et Cie, 1863 et 1872, 491 et 447 p. (tome I , p. 478)

24. Ibid. tome I, p. 479

25. Ibid. tome I p. 483 et 484

26. Ibid. tome 2 p. 356

27. MAUMENE Albert "La maison et le jardin français rénové" in La Vie à la Campagne du 15 juin 1909, vol. V pp 344-346 (p. 344)

28. VERNEUIL M.P. "Type d'un spacieux et confortable cottage" in La Vie à la Campagne du 15 juin 1909, vol. V pp 371 et 372 (p. 371)

29. CHOISY Auguste, Histoire de l'architecture, Paris : Vincent Fréal et Cie, 1964, 512 et 629 p. (tome 1, p. 333)

30. Ibid. p. 334

31. MARION Henri, Villas et maisons de campagne modernes, Paris: Mercier, 1913, 39 p. (p. 2)

32. Ibid. p. 16

33. MOUREY Gabriel "Une Maison de Campagne (premier article), projet de MM. A. Laverrière et E. Monod" in Art et Décoration d'octobre 1903, tome XIV pp 317-321

34. MOUREY Gabriel "Une villa en Bretagne par MM. Sauvage et Sarazin" in Art et Décoration de février 1904, tome XV pp 63-68 (p. 65)

35. "Nos concours. Une Maison de Campagne" in Art et Décoration de 1900, tome VIII, pp 56-64

36. JOURDAIN Frantz "L'Architecture aux Salons de 1902" in Art et Décoration de 1902, tome XI pp 189-196 (pp 191 et 192)

37. VERNEUIL M.P. "L'Architecture et l'Art Décoratif aux Salons de 1905" in Art et Décoration de 1905, tome XVIII pp 1-13

38. VERNEUIL M.P. "Une Villa au Vesinet. La Douce Vie" in Art et Décoration de 1909, tome XXVI, pp 121-126

39. VERNEUIL M.P. "Ma Maison" in Art et Décoration, juillet-décembre 1910, tome XXVIII pp 65-74 (p. 70)

40. Ibid. p. 71

41. Ibid. p. 73

42. SAUNIER Charles "Deux Cottages de Louis Bonnier" in Art et Décoration de 1907, tome XXI pp 187-192 (p. 188)

43. BLUM René "Une Maison de Campagne par MM. Sauvage et Sarrazin" in Art et Décoration de 1908, tome XXIV pp 163-172 (p. 164)

44. VERNEUIL M.P. "L'Architecture aux Salons" in Art et Décoration, juillet-décembre 1910, tome XXVIII pp 53-60 (pp 53-54)

45. "Inspirez vous des vieilles demeures locales" in La Vie à la Campagne du 15 juin 1911, vol. IX p. 390

46. "S'inspirer de la maison régionale" in La Vie à la Campagne" du 15 juin 1914, vol. XV p. 359

47. Voir : THIEBAULT-SISSON "L'Art Décoratif en Belgique. Un novateur : Victor Horta" in Art et Décoration de janvier 1897, tome I pp 11-18 ; du même auteur "L'Art Décoratif en Angleterre Arts and Crafts", dans le même numéro pp 19-22. Voir aussi Muthesius Hermann "Architecture anglaise. Baillie Scott" in L'Art Décoratif d'octobre 1899, tome III p 4 et 5

48. Voir LAHOR Jean "Le Nouvel Hôtel de Ville de Copenhague" in L'Art Décoratif de juillet 1903, tome IX pp 161-169 et "Architecture danoise. Gares de chemins de fer et hôtel", tome X pp 169-177 et SORRA Emmanuel "L'Architecture catalane contemporaine", juin 1908, tome XVIII pp 201-218

49. P.G. "L'oeuvre du professeur Otto Wagner" in L'Architecte de décembre 1906, 1ère année pp 89-93 et "Bibliographie : Landhaus und Garten. Maisons de campagne et jardin de H. Muthesius" in L'Architecte de juillet 1907, 2ème année pp 59-60

50. "Bibliographie : L'architecture privée en Angleterre à l'époque des Tudors par Thomas Garner et Arthur Stratton. London, J.B. Batsfort, 1908" in L'architecte d'août 1908, 3ème année pp 60-62 (p. 61)

51. BENEDITE Léonce "Un bâtisseur belge : Georges Hobé" in Art et Décoration de mars 1901, tome IX pp 89-98

52. VERNEUIL M.P. "Maisons de campagne en Belgique" in Art et Décoration de 1909, tome XXVI pp 211-216

53. VERNEUIL M.P. "Maisons et jardins de Baillie Scott" in Art et Décoration de 1907, tome XXII pp 45-51 (p. 45 et 46)

54. VERNEUIL M.P. "Maisons de campagne anglaises" in Art et Décoration de juillet 1914, tome XXXVI pp 21-28 (p. 27)

55. VERNEUIL M.P. "Quelques intérieurs à Vienne par Joseph Hoffmann" in Art et décoration de 1904, tome XVI pp 61-70

56. MALLET-STEVENS Rob. "L'architecture au Japon" in La Revue du 15 mai 1911, vol. L XXXX pp 522-530 (p. 524)

57. Ibid. p. 522

58. ALAIN, Système des Beaux-Arts (1920), Paris : Gallimard, impr. 1972, 374 p. coll. "Idées" n° 37 (p. 200 et 201)

59. Voir les statuts de cette société dans : DERVAUX Adolphe, Essai sur l'architecture telle qu'elle est, Paris : s.n.e, 1907, pp 72-79 (p. 72). On consultera aussi une brochure publiée par le président-fondateur, LAHOR Jean, L'art pour le peuple à défaut de l'art par le peuple, Paris : Larousse, s.d. (circa 1902), 29 p.

60. LAHOR Jean, L'art nouveau, son histoire. L'art nouveau étranger à l'exposition. L'art nouveau au point de vue social, Paris: Lemerre, 1901, 104 p. (p. 103)

61. PROUDHON Pierre-Joseph, Du principe de l'art et de sa destination sociale, op. cit., chapitre 1, note 6 (p. 218)

62. SOURIAU Paul, La Beauté Rationnelle, op. cit. chapitre 1, note 11 (p. 186)

63. Ibid. p. 193

64. Idem note 60 p. 94

65. Ibid. p. 97

66. Idem note 59 p. 73

67. DERVAUX Adolphe, Essai sur l'architecture telle qu'est, op. cit, note 59 (p. 61)

68. Ibid. p. 55

69. Ibid. p. 50

70. Idem note 60 p. 92

71. Ibid. p. 100

72. LAHOR Jean, L'art pour le peuple à défaut de l'art par le peuple, op. cit, note 59 (p. 5)

73. Ibid. p. 14

74. LAHOR Jean, Les habitations à bon marché et un art nouveau pour le peuple, Paris, Librairie Larousse, s.d. (1904), (p. 65)

75. LAHOR Jean "La maison ouvrière au Grand Palais" in L'Art Décoratif de 1905, tome XII, pp 154-156 (p. 156)

76. Voir les illustrations de l'article très touffu d'HINZELIN Emile "L'Art décoratif dans la maison ouvrière" in Art et Industrie de septembre 1911, fascicule 3, octobre 1911, fascicules 1 et 2 de novembre 1911, fascicule 1 et 2. Un article qui, par instant, esquisse une petite histoire de l'habitat social.

77. GUILLEMOT Maurice "Habitations d'employés" in Art et Décoration de juillet 1911, tome XXX pp 209-216 (p. 209)

78. Ibid. p. 210

79. Ibid. p. 211

80. Ibid. p. 216

81. BERGER John, Le moment du cubisme in L'air des choses, Paris: Maspéro, 1979, pp 83-111 (p. 90)

82. MARX Roger "L'art social" in Art et Industrie de janvier 1913, fascicules I, II et III (la revue n'est pas paginée). Voir aussi : L'art social, Paris : Charpentier - Fasquelle, 1913, 310 p. (pp 3-46)

83. Idem note 72, p. 12 et 13

84. Idem note 61, p. 374

CHAPITRE V

UN NOUVEAU STYLE CLASSIQUE

CHAPITRE V - UN NOUVEAU STYLE CLASSIQUE

LE GOUT DE LA SIMPLICITE

Dès 1899 Art et Décoration publie un article de l'historien d'art Emile Molinier (1857-1906), qui est une critique un peu embarrassée du "Castel Béranger" de Hector Guimard (1867-1942) construit depuis moins d'un an. Embarrassée par ce Molinier, parce que la revue est un partisan convaincu de la nouveauté. Mais, pas de n'importe quelle nouveauté. Si l'on fait le compte des qualités qu'il accorde à l'oeuvre de Guimard, on peut préciser les contours de son modernisme. Il y entre une bonne dose de fonctionnalisme. Ne crédite-t-il pas Guimard du talent de concilier "les besoins de l'habitation moderne, c'est-à-dire la bonne distribution intérieure et le confortable, avec la construction économique d'une maison de rapport" (1). Il approuve son intention de mettre de l'art partout et dans tout comme le réclament les partisans de l'art social. Il salue ses efforts pour trouver une voie s'écartant de l'imitation. Mais pourquoi Guimard s'est-il réfugier dans un surréalisme ornemental où le ramollissement des motifs comme saisis dans une gangue, le dispute aux hérissements métalliques d'une faune étrange. Il ne comprend pas.

"De temps en temps cela passe; mais le bizarre à jet continu devient inquiétant; et il faut bien l'avouer, on le recherche un peu trop aujourd'hui. Serait-ce par impuissance ? Je n'ose me prononcer; mais beaucoup de nos créations artistiques font l'effet d'un dîner où iln'y aurait que des desserts" (2) soupire Molinier au bord de l'indigestion.

Que deviendraient les rues si cette complication fatigante régnait sur tous les immeubles. Ce serait l'enfer. Molinier reproche donc à Guimard de transformer la volonté de créer un décor original, libéré du pastiche en une recherche tapageuse de l'originalité. Ce qui n'exclut par un certain systématisme : "Le principe le plus saillant adopté par M. Guimard est l'abandon de la ligne droite, partout où elle n'est pas exigée par une nécessité de construction, et son remplacement par des lignes courbes, des paraboles. De même qu'il abandonne la ligne droite, il fuit le plus possible la symétrie (3).

Le nouveau style ne peut être le négatif de l'ancien. Ce serait trop facile estime Molinier et puis cette négation systématique

le priverait de racine. L'historien ne peut envisager la création spontanée, le nouveau ne peut naître que de l'ancien. L'architecture de Guimard ne contredirait-elle pas la conception du développement historique qui dirige les travaux historiques de son critique. Crime de lèse-scientificité impardonnable ! Le passage de l'ancien au nouveau ne pourrait se faire qu'insensiblement. Une comparaison dont l'arrière goût raciste n'est pas l'aspect le moins surprenant, explique que l'introduction d'un être d'une autre race au sein de la race blanche, dont les générations se suivent différentes mais se ressemblent, crée des êtres qui relèvent de la tératologie, la science des monstres. Le monstrueux castel réhabiliterait les façades bourgeoisement niaises étalées dans les rues parisiennes. Ce qui est étonnant ce n'est pas de voir cet historien de l'art développer une telle position - on peut au contraire en deviner la logique professionnelle - mais plutôt de voir les pages d'Art et Décoration s'ouvrir à ses conclusions, à ce pronostic par exemple : "IL est bien probable que ce ne sont là que des fantaisies éphémères d'artistes en quête d'un style nouveau, dont la création, engendrée surtout par horreur du pastiche de l'ancien, peut être considérée comme un accident. Je doute beaucoup de la durée et du succès d'un style qui ne se déduit pas logiquement du style précédemment adopté. Ou bien il faudrait admettre que les lois de l'évolution historique, en art comme en autre chose, sont bien hypothétiques" (4).

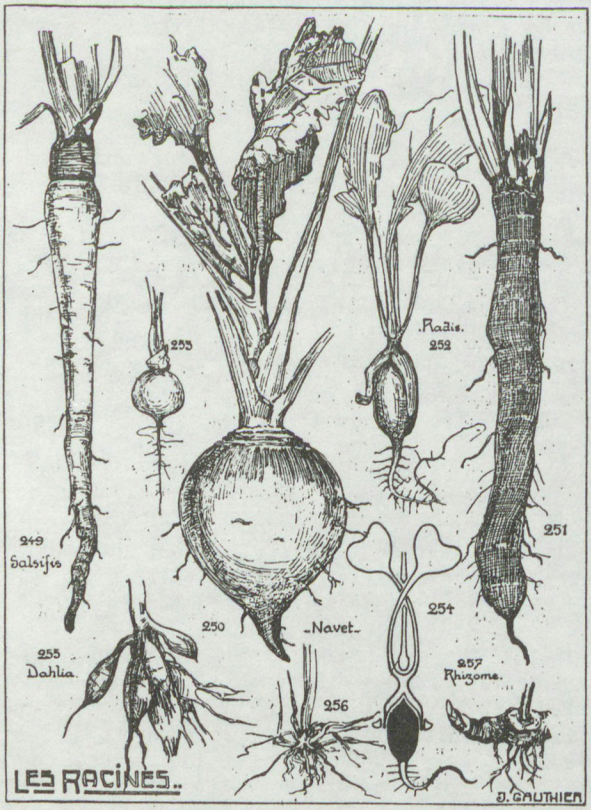
Avant même la fin du siècle, la critique de tendance moderniste rejette une recherche stylistique dont le but serait l'originalité à tout prix et dont la conséquence serait la complication ornementale. On laisse écrire que la banalité peut être préférée au bizarre. Cette critique qui se réfère sans cesse à l'autorité de Viollet-le-Duc ne s'effraie pas d'une filiation où l'on verrait la modernité descendre du XVIIIème siècle français, ce qui ne manquerait pas de séduire les Guadet père et fils et peut être les Perret frères. Un article de Gustave Soulier, le secrétaire de rédaction de la revue n'hésite pas à souligner une certaine parenté entre les meubles du XVIIIème siècle et ceux que dessine Henri Sauvage ; "Il faut louer M. Sauvage de ce qu'il sait rester modéré dans ses recherches les plus neuves, et de ce que, tout en ne se cantonnant pas dans les procédés déjà acquis, il entend maintenir un lien traditionnel entre les productions de notre époque et les formes légitimes de notre art passé, celles où nous reconnaissons le caractère uniforme et décisif d'un style. Il est aisé, je crois de rapprocher les meubles de M. Sauvage de la conception générale du mobilier au XVIIIème siècle; mais

l'artiste reprend la tradition pour la moderniser, et c'est dans un esprit très différent, avec un tout autre système d'interprétation, que M. Sauvage envisage les courbes et les volutes. Rappelons qu'il est d'abord guidé par le souci architectural, et qu'il veut assurer à son ouvrage les conditions d'équilibre, de durée, de solidité. C'est l'étude de la construction qui tient dans ses meubles la place capitale; et c'est pourquoi M. Sauvage s'élève avec force contre les meubles anglais du "modern-style" que l'on s'efforce, à la faveur de la mode, de répandre chez nous et de nous faire prendre pour le type nécessaire du mobilier nouveau" (5).

En quelques lignes, la conception constructiviste de l'école rationaliste et le XVIIIème siècle français se retrouvent ensemble penchés sur le berceau du style moderne. Dans ces entreprises critiques délicates dont Sauvage ressort avec tous les honneurs et Guimard en mauvais état, la bataille pour un art national emporte peut être un peu vite les arguments. La courbe chez le premier a toutes les grâces devant les "caisses" anglaises alors que, chez le second, elle est d'autant plus outrageusement compliquée qu'elle se souvient de Horta. Mais il faut reconnaître que, malgré cette mauvaise foi évidente et ce parti pris nationaliste, se cherche là une ligne pour sortir de l'art nouveau. La simplicité et le sens de la construction en seraient deux des points.

Art et Décoration poursuivra dans cette direction. En 1910, à propos des intérieurs de la villa du directeur d'une maison de champagne de Reims, Prudent écrit, parlant de Louis Sorel : "Et ce style est bien personnel et moderne, fait de logique, de raison et de goût, en quoi il se différencie du Modern-Style" (6).

Le mois suivant, Verneuil de retour du fameux Salon d'Automne de 1910, oppose les meubles d'Eugène Vallin (1856-1922) à ceux de Louis Majorelle (1859-1926). Pour le premier il écrit : "Quel amour du bois ! mais quel amour mal compris ! Ses meubles ne sont qu'avancées, bras, contreforts ! Tout y est tourmenté, sans aucun repos pour l'oeil ahuri par cette profusion illogique coûteuse et sans beauté" (7). Quant au second, il a droit à un véritable coup de chapeau. Verneuil confie : "J'avoue en toute sincérité avoir goûté médiocrement jusqu'ici les oeuvres de M. Majorelle. Ses meubles lourds, surchargés, et desquels naissaient des épanouissements floraux monstrueux, en bois ou en bronze, inutiles, hors d'échelle, d'un aspect inquiétant et désagréable, présentaient souvent les caractéristiques les plus fâcheuses de l'école de Nancy, si peu simple et si peu logique. Et voilà



Joseph Gauthier, "Les racines"

que cette année je trouve cet artiste tout assagi, atteignant, dans son bureau, à la belle tenue d'un ensemble très étudié et parfaitement réalisé. Les proportions générales sont heureuses; les lignes calmes, sobres, mais sans pauvreté ni froideur" (8). Et il ajoutera "M. Majorelle montre cette année à l'Ecole de Nancy une voie à suivre, extrêmement intéressante" (9).

Art et Décoration n'est pas alors la seule revue de tendance moderniste à nuancer ainsi son engagement et sa foi dans la nouveauté. Les positions défendues par L'Art Décoratif sont modernes, sans ambiguité. Son premier numéro qui paraît en octobre 1898 est presqu'entièrement consacré à Henry Van de Velde et annonce : "Le temps est venu où nul (...) ne pourra plus, à peine de déclin, se renfermer dans les imitations de l'ancien ou les niaiseries d'un faux art détestable" (10). Si la revue publie quelques articles sur l'architecture de Xavier Schoellkopf, elle suit avec une attention particulière l'oeuvre de Charles PLumet et de Tony Selmerscheim. Camille Gardelle écrit, après avoir noté que Plumet n'est pas passé par l'école des Beaux-Arts mais par l'enseignement d'Eugène Train à l'école des Arts décoratifs et par celui des Entretiens de Viollet-le-Duc : "L'art de Plumet est bien français car il est fait de clarté et de logique; il est bien moderne, car on n'y sent pas de réminiscence du passé" (11).

En octobre 1899, pour son premier anniversaire, la revue publie des "réflexions" de Fernand Weyl qui constate que "l'art décoratif renaît" mais qui se livre à une critique du "style nouille", de la rapidité d'exécution, de l'irrespect des matériaux, des "coulés" hasardeux en poterie et qui finit par un appel à la rigueur et à l'autorité : "Il serait temps qu'une voix plus autorisée s'élevât pour faire justice de critiques qui battent la grosse caisse devant eux et au public de "snobs" qui les acclame" (12).

En 1904, L'Art décoratif fait paraître un article de Robert de Souza qui ne disserte sur la notion de silhouette que pour construire une critique du pittoresque. L'auteur de Nice, capitale d'hiver écrit : "L'architecte peut être dans l'obligation et il peut même convenir esthétiquement, de préférer le bon petit cube mansardé de la villa de Bois-Colombes à tous les décrochez-moi-ça des encorbellements et des faîtages japonaiso-gothiques" (13).

Bien sûr ces articles n'empêcheront pas Jean Lahor d'insister sur le pittoresque du cottage construit par Bliaut, l'architecte

du Musée Social, à l'Exposition d'économie sociale et d'hygiène de 1905 (14). Mais le médecin-poète, militant régionaliste, écrivait l'année précédente dans un ouvrage consacré aux habitations à bon marché : "De la sorte, avec l'intention de créer un art nouveau, qui, à bon marché, puisse convenir au plus grand nombre, nous revenons nécessairement à la simplicité dans la forme et la décoration" (15).

G.M. Jacques a écrit un nombre relativement important d'articles pour L'Art décoratif. Il faudra savoir, un jour, quel homme portait pour nom ce prénom et ces deux initiales énigmatiques, ne serait-ce que pour connaître l'auteur de deux textes dont l'importance mérite d'être soulignée. L'un clôt le XIXème siècle et l'autre ouvre le XXème siècle, ils paraissent en effet respectivement en novembre 1899 et en janvier 1900. Leurs titres : "Du compliqué au simple" et "Les limites du décor".

Ces deux textes s'imposent avec une telle évidence que l'on ne peut plus imaginer la suite des évènements architectoniques sans eux. Ont-ils eu une telle importance ? Cela est difficile à dire car ils ne sont jamais cités. Emmanuel de Thubert, le rédacteur en chef de L'Art de France, réédite "Les limites du décor" dans le numéro du 15 octobre 1913, de sa revue. Leur analyse fait naître quelques uns de ces étonnements que réserve quelquefois la recherche documentaire. Il faut dire que les architectes que cite Jacques ne se situent pas sur les nuées les plus hautes de l'Olympe moderniste, aussi on a pu en les oubliant, oublier le critique qui en faisait l'éloge. La renommée de Charles Plumet et Tony Selmersheim et d'Alexandre Charpentier ne dépasse pas le cercle des spécialistes. Le premier a commis un crime contre la téléologie progressiste en construisant la Cour des métiers et les Tours des vins de France pour l'Exposition de 1925 et ce genre de délit, hier encore, était impardonnable.

Le premier texte commence par le constat de l'hégémonie anglaise en matière d'art décoratif et d'architecture domestique. Rien de bien nouveau, c'est en 1890 que Paul Sédille (1836-1900) fit paraître un recueil de ses articles publiés dans La Gazette des Beaux-Arts en 1886 et 1887 sous le titre L'Architecture moderne en Angleterre (16), si ce n'est une mise en sourdine d'une fierté nationale que le nationalisme exaspère un peu trop alors.

Jacques s'interrogeant sur les raisons de cette hégémonie en tire un principe dont les conséquences architectoniques se feront sentir jusque dans les pages de L'Art décoratif d'aujourd'hui (17).

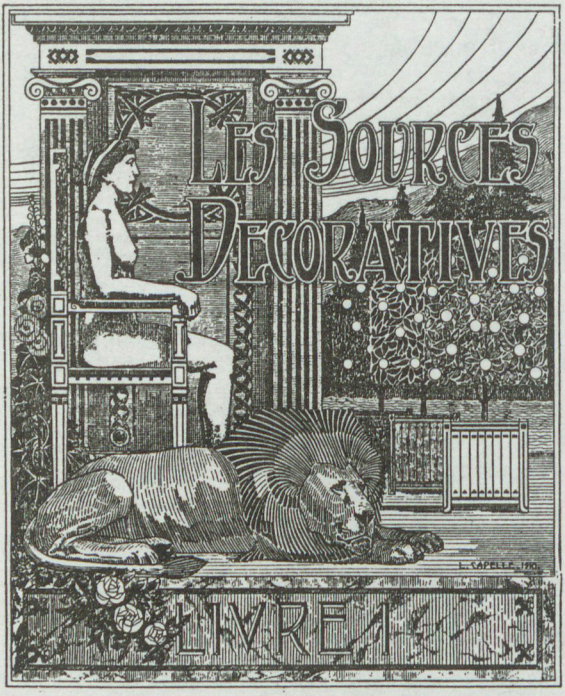
En quelques lignes les temples doriques et les cathédrales des douzième et treizième siècles opposés aux temples ioniques et corinthiens et aux églises flamboyantes apportent la démonstration de ce principe. L'oeuvre est d'autant plus émouvante qu'elle est plus simple. La complication ornementale étouffe l'émotion et ne flatte que la curiosité du "connaisseur" derrière lequel se devine l'amateur de bric à brac, l'iconolâtre dira Le Corbusier. Alors Jacques écrit : "Ne faut-il pas conclure de là que la beauté dépend non seulement de causes qualitatives - si j'ose employer ce galimatias pédantesque - mais de rapports quantitatifs, encore mal définis, entre le principal et le subordonné, la substance de l'objet et ce qu'on y ajoute ? Je crois fermement, pour ma part, que tout effort artistique est condamné d'avance à la stérilité, s'il ne prend cette observation pour l'un de ses poinst d'appui" (18).

Jacques ne milite pas - pas encore pourrait-on dire - pour une suppression radicale du décor, mais il le veut ponctuel. La qualité de la production anglaise viendrait selon lui du peu de place réservé aux décorateurs dans des réalisations que l'architecture domine. Il donne une description des intérieurs anglais qui pourrait être celle d'une façade parisienne des années vingt (Chassez la téléologie elle revient au galop comme le naturel) : "L'architecte tire un parti si intelligent, si complet des moyens simples à sa disposition dans les limites de sa tâche de constructeur, que, celle-ci terminée, il ne reste pour la décoration, réduite à la portion congrue, que juste les points qu'il faut pour que le décor vienne animer cet ensemble, comme une fleur posée dans un beau vase" (19).

Jacques écrit encore : "Il n'est pas indispensable au bonheur que tous les objets autour de nous, chaque décimètre des surfaces sur lesquelles nos yeux tombent soient "artistiques" c'est-à-dire, dans l'acception vulgaire, ornés d'images bonnes ou mauvaises de fleurs, de fruits, de femmes ou de tire-bouchons" (20).

En pleine mode art nouveau, il faut une certaine lucidité pour dire qu'il n'est pas nécessaire que le cadre de vie soit totalement "artistique". Adolf Loos dit-il autre chose dans cet article plein d'humour intitulé "Histoire d'un pauvre riche" publié dans la Neues Wiener Tagblatt du 26 avril 1900 (21).

Evidemment, Jacques sait un architecte et un décorateur dont les oeuvres répondraient à son attente. Il s'agit de Plumet et Selmersheim. Il fait aussi grand cas de la problématique



Louis Capelle, "Les sources décoratives",
frontispice

fonctionnaliste, de sa rationalité utilitariste et constructive. Mais le fonctionnalisme de Jacques réserve quelques surprises. Non content d'invoquer les grecs de l'antiquité, il propose que l'abandon du décor se fasse au profit de l'ordonnancement, en réalité tel qu'il définit cette notion, de la problématique de la proportion; c'est du moins ce qu'il voit dans le plan ouvert anglais, une vision qui n'est pas commune : "Chaque unité du plan, les ouvertures, la cheminée, un enfoncement, est un centre d'intérêt par lui-même, uniquement par le caractère architectural de son ordonnancement (j'entends, pour qu'il n'y ait pas de méprise sur ce terme, par les relations métriques des éléments qui le constituent) et sans la moindre intervention d'éléments décoratifs, c'est-à-dire factices" (22).

Alors que le professeur de théorie de l'Ecole des Beaux-Arts rédige des pages qui détruisent les fondements architectoniques de la théorie de la proportion, un critique anglophile et fonctionnaliste lui reconstruit une place importante, en lui donnant celle laissée vide par l'ornement.

Dans cette petite note sur les intérieurs anglais, Jacques bouleverse profondément la problématique architectonique. Ne définit-il pas une problématique de l'ordonnance qui se passe des ordres et ne substitue-t-il pas l'harmonie des proportions à la richesse du décor.

Le second article révèle un auteur plus proche des productions de son temps, en essayant de déterminer les limites du décor, il démontre que son combat anti-décoratif a des limites. Cependant il n'hésite pas à faire quelques reproches à Alexandre Charpentier et Félix Aubert, qu'il considère comme les auteurs de la plus parfaite composition qu'ait produit "l'art domestique français". Il leur reproche d'avoir, en un point - quelques branches de cerisier de trop sur un buffet - dépassé les bornes du tact et de la logique. L'ornement devrait être inversement proportionnel à l'utile. Il écrit : "Je me résume. Le décor nécessaire dans l'intérieur, c'est celui des surfaces inertes et des inutilités qui ne sont là que pour divertir notre esprit, pour distraire nos yeux de la calme beauté des lignes géométriques sous lesquelles apparaissent les choses nécessaires" (23).

En quelques formules claires, il définit une esthétique où l'ornement perd la place dominante. Il dénonce "la confusion de L'art dans l'objet avec le décor de l'objet" (24). Van de Velde formulera une critique semblable lorsqu'au beau milieu d'un commentaire

des thèses de Guyau, il écrira dans Formules de la beauté architectonique moderne; "L'idée est-elle donc si enracinée, même dans les cerveaux les plus éclairés, que la beauté procède par ajouts" (25). Mais alors que Van de Velde aboutit à une conception rénovée de l'ornement qui devrait être structuro-linéaire et dynamographique, Jacques revient à la théorie des proportions. Dans un discours que n'épargne ni la métaphysique pythagoricienne, ni le fonctionnalisme, il écrit : "Derrière tout ce qui nous touche par une beauté pure, il y a ce qu'Euclide et Pythagore ont lu dans l'apparent chaos", et aussi : "... mieux est déterminée la fonction de l'objet, plus elle se précise en une forme à lui propre : l'objet possède la beauté géométrique, celle que la nature a mise dans toutes ses oeuvres, depuis le cristal jusqu'à la montagne, depuis la cellule jusqu'à la fleur, et dont l'homme, depuis les premiers âges, guidé par l'instinct avant de l'être par la science, a fait la loi primordiale des siennes" (26).

Jacques reste cependant persuadé de la nécessité de décorer les grandes surfaces inertes. Il accorde même aux sculpteurs le droit d'orner certains objets, en réservant cette pratique aux objets de grand luxe. Mais il pense et de nombreux modernistes penseront comme lui - qu'il est plus facile de composer d'une manière irréprochable un intérieur modeste qu'un intérieur luxueux. L'économie pourrait donc être plus persuasive que la théorie.

Au début du siècle apparaît une critique de l'ornement qui perturbe les frontières tracées selon le critère de la nouveauté. Cette critique, si elle vise le maniérisme commercial, n'épargne pas pour autant les fantaisies du modern-style. A qui s'adresse Pascal Forthuny lorsqu'il vitupère contre "la débauche de l'ornement, le triomphe de la fantaisie, la diarrhée du gentil motif qui fait bien, la fureur du tape à l'oeil et le parti pris du déraisonnable", s'adresse-t-il aux architectes des immeubles Louis XV, Louis XVI du quartier de Passy, ou à ceux qui tracent des lignes "coup de fouet" ou dessinent des poteaux en os de mouton. Il écrit en tous cas d'une plume acide des mots qui ont dû siffler aux oreilles de nombreux architectes : "L'industrie contemporaine vous apporte par jour deux matériaux pour vous aider à rénover les formes, à répondre aux exigences des programmes actuels, à économiser les deniers de vos clients. Vous préférez suivre vos routes d'erreur, faire de grands décors de théâtre, creux et sans beauté, derrière lesquels, tout le long de nos rues et boulevards, vous logez au petit bonheur les gens qui sont fiers de dormir mal et de payer très chers derrière de si pompeuses façades". Et, l'invective naissant de la critique, il ajoute

s'adressant aux architectes en général et en corporation : "Vous êtes des farceurs et l'avenir vous demandera compte de vos façons d'agir" (27).

Cette même année 1913, il fait paraître d'autres textes qui font preuve de plus de modération et d'un parti pris pour le rationalisme constructif. Il note à propos du collège Chaptal de Train : "Le monument n'est pas séduisant. Mais en l'étudiant, on peut vérifier qu'il n'y a pas là une pierre, une brique sans emploi nécessaire, et que toute décoration y résulte logiquement de la construction. C'est là le grand principe des anciens qui a été profondément méconnu et qu'il faudrait réadapter à nos matériaux et besoins nouveaux, si nous voulons faire une architecture digne de nous" (28). Dans les oeuvres "dignes de nous", Forthuny place Saint-Jean de Montmartre de de Baudot, l'immeuble de l'avenue Victor Hugo de Plumet et le groupe scolaire de Grenelle de Bonnier.

IL rédige pour le quatrième numéro des ses Cahiers, une note qui propose le temps d'une expérience, l'abandon de la fleur et de la faune. Des architectes volontaires feraient des projets où "ils auraient à substituer aux décorations florales et "faunesques", des éléments dont le choix leur est librement laissé, mais qui, quoique s'inspirant initialement de la nature se contraindraient à n'être point d'une "espèce" ou d'une "famille" que l'on peut cataloguer, et, - cela va de soi - à dériver strictement des nécessités de construction" (29). Dans cette petite note Forthuny vise, tous ceux qui ayant renoncé aux ordres et aux profils gréco-romains, ont voulu reconstruire un vocabulaire ornemental nouveau en se mettant à la leçon de la nature. Un concept leur tient lieu de problématique et de méthode : la stylisation.

LE STYLE PAR LA STYLISATION

D'Eugène Grasset (1845-1917), la notice nécrologique publiée par Art et Décoration dit : "Par ses cours, ses articles, ses traités, Grasset a formé d'innombrables élèves. Certains ont figé sa manière dans une froide "stylisation", mais beaucoup ont appris de lui l'amour de la nature, le respect de la technique et le souci de la destination, qui ont permis la renaissance de l'art appliqué" (30).

La revue publie en 1906 et 1907 deux études du célèbre illustrateur, l'une sur les arts anciens, l'autre sur les arts modernes. Un même concept les rassemble : stylisation. C'est dans la première que Grasset formule les trois principes sur lesquels s'appuie son système d'interprétation, trois principes qui selon lui "régissent les transformations artistiques des formes naturelles : 1. L'état de développement particulier des Arts et la vision objective pour une époque donnée; 2. Les exigences de la matière travaillée qui restreignent l'imitation de plusieurs manières différentes à une même époque; 3. La fantaisie individuelle de l'ouvrier qui peut, en certain cas, n'être que de l'ignorance, et l'influence sur son esprit des oeuvres provenant d'autres pays" (31).

Sa conception de l'art semble être d'un rationalisme lucide. Il note par exemple, que "L'oeuvre d'art n'est jamais au commencement qu'une écriture et nous savons combien durent les alphabets" (32). Il montre aussi la part de la maladresse, de la répétition, de la résistance des matériaux dans l'"invention" stylistique.

Comme le premier article, le second est illustré de motifs, de dessins, exploitant les lignes et les formes de la vigne et du blé. On peut y admirer, en morceaux choisis, des oeuvres de Percier, de Chenavard, de Mucha , de Pradelle et d'autres.

L'étude sur les arts modernes débute par une discussion de la notion de style, où Grasset réfute l'idée de mode et d'époque pour restreindre la notion à l'écriture spécifique de l'artiste, à sa manière pourrait-on dire si Grasset n'élevait la notion dans les nuées qui entourent le mystère de la création. Il fait remarquer que la stylisation est le principe même de l'art puisque toute représentation de nature" n'est jamais l'objet en lui-même". Ce constat ne l'empêche nullement d'inscrire la stylisation dans la problématique, spécifique elle, de l'ornement : "Tout en respectant cette appropriation exacte de l'exécution d'une forme naturelle à la matière employée il est, en effet, possible d'imprimer à cette imitation relative des modifications volontaires de formes que cette matière n'exige pas (c'est lui qui souligne) mais auxquelles elle se prête et que même, souvent, elle suggère" et, ajoute-t-il, "Ce point de vue nouveau procède du désir de régulariser ou d'enrichir la forme imitée pour en faire un ornement" (33).

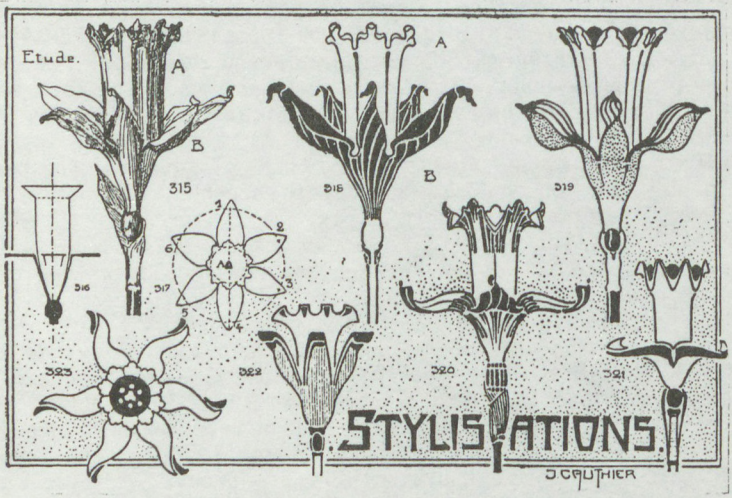
Grasset distingue trois principes ornementaux : "L'abstrait entièrement composé, le concret ou objet imité dans les limites où

la matière employée le permet et le dérivé ou interprétation ornementale voulue" (34). C'est à ce dernier principe que s'applique vraiment la notion de stylisation. Le second est caractéristique de la sculpture. Quant au premier ce serait "la véritable école de tous les autres". Il s'appliquerait dans l'industrie. Il ne met en jeu que des lignes, des droites ou des courbes (35). On pourrait dire que l'ornement classique met en oeuvre les trois principes. Les feuilles d'acanthe d'un chapiteau corinthien sont dérivées de la plante, la doucine de la corniche, abstraite, et le mascaron de l'arc, concret.

Grasset veut plus particulièrement définir la stylisation. Elle devrait obéir à deux lois : "La première loi importante est de faire rendre à la matière ce qu'elle peut donner sans la torturer, et d'exécuter aussi rapidement que possible". Le dessinateur croit à la fraicheur que donne la vivacité du geste. "Le deuxième précepte à observer consiste à laisser reconnaissable l'objet imité tout en lui imposant des modifications nombreuses" (36). Ces modifications peuvent simplifier le modèle ou au contraire l'enrichir mais dans un cas comme dans l'autre le respect du modèle est une obligation, un devoir presque. L'ornemaniste ne doit pas faire naître des monstres. Le critère de toute beauté n'est-il pas la nature, la nature visible. Il serait d'ailleurs urgent selon Grasset de revenir au beau naturel après une période où l'on a vu une grande "concurrence d'originalité", maintenant "que le style des Macaronis Indisciplinés ne provoque plus que la nausée des honnêtes gens" (37). Les excès modernistes ne soulèvent pas la sympathie du maître. Pas plus ceux du modern-style que ceux de l'école rationaliste. Il écrit en effet : "Il en est de même des architectes qui, répudiant toute forme, voulaient s'en tenir à la construction pure et simple, pauvreté théorique qui a fait son temps. N'avaient-ils pas trouvé le style "dérivé des rivets !" Non, l'indigence des formes sera toujours de la laideur parfaite" (38).

La théorie de l'ornement de Grasset suppose l'étude, longue, attentive, toujours recommencée, de la nature. Verneuil revient sur le problème en 1911 dans un article où il s'efforce de définir les modalités pratiques de l'étude des éléments naturels. En bon rationaliste français il voudrait que l'on repousse fleurs et animaux étrangers, la flore et la faune nationales ne s'adaptent-elles pas mieux au "génie de la race" (39).

Verneuil met en place une véritable pédagogie de l'art de l'interprétation qu'il définit ainsi : "La transformation volontaire



Joseph Gauthier, "Stylisations"

et réfléchie, sous des influences techniques et esthétiques, d'un élément nature pour l'amener à l'état ornemental" (40), le principe même de la dérivation de Grasset. La méthode tient en un seul mot : dessiner, dessiner. "Notre étude doit nous donner une connaissance assez parfaite de l'élément naturel considéré pour que nous puissions le recréer à notre volonté indéfiniment" (41) écrit-il, et, plus loin : "l'interprétation sera d'autant plus libre, et, par la même, d'une plus haute valeur esthétique, que l'analyse aura été plus parfaite" (42). Il recommande des études documentaires très poussées et surtout très variées pour éviter la copie répétée de la même branche de cerisier. L'étude des animaux devrait les saisir au repos mais aussi en mouvement. Il définit ainsi un métier d'ornemaniste partagé entre le dessin d'après nature et la libre invention, une invention qui doit être la plus spontanée possible, pour lui comme pour Grasset en effet : "la beauté d'une oeuvre est raison directe de la facilité et la liberté de sa composition et de son exécution; cette facilité dépend elle-même de l'instruction et de la science de la mémoire" (43).

La problématique de la stylisation implique donc une pratique artistique bien définie. L'artiste qui a choisi ce chemin, se munit d'un carnet de croquis et court les prés, les bois, les champs, les jardins zoologiques, etc ... et noircit des feuilles et des feuilles de papier pour pouvoir dessiner sur sa planche à dessin, de décorateur ou d'architecte, le motif dérivé qui va faire accéder au style le meuble ou l'édifice en projet. De nombreux recueils viennent à son secours. Verneuil lui-même, Grasset, Mathurin Méheut par exemple en ont composés. La revue Art et Industrie publie chaque mois les dessins d'une plante, des dessins naturalistes et dérivés. Ses lecteurs peuvent ainsi étudier (voire copier) les sceaux de Salomon, la bryone dioïque, les fougères, les plantes à rosaces, à châtons, et en apprécier les possibilités décoratives. En 1903, le sculpteur Pierre Roche crée une Académie des Arts de la Fleur et de la Plante où l'on peut suivre un cours théorique divisé en deux parties : les études historiques et les études d'après nature, un cours suivi d'exercices pratiques (44).

En architecture la problématique de la stylisation a quelques effets. Il s'agit bien ici, non de la stylisation dans son sens le plus général mais dans sa version militante : moderniste, naturaliste et nationaliste. L'exemple vient de loin, des tailleurs de pierre gothiques qui sculptaient les chapiteaux des cathédrales de fleurs et de légumes indigènes et stylisés. Pour

comprendre ce que peut être cet engagement, il faut lire l'article enthousiaste où Paul Vitry, avec une belle ardeur juvénile - il est alors âgé de vingt cinq ans - décrit pour Art et Décoration la galerie construite par Ferdinand Dutert (1845-1906) au Muséum d'histoire naturelle. N'oubliant pas que son architecte fut aussi celui de la Galerie des Machines, Vitry écrit : "Son idée primordiale, essentielle, a été celle-ci : renoncer à tous prix à tous les éléments décoratifs banals, classiques, surannés, à tout cet arsenal de moulures, de profils, de chapiteaux, de consoles, de corniches dont on a tellement farci la cervelle de nos architectes, qu'ils naissent pour ainsi dire d'eux-mêmes sous leur crayon, tout naturellement, comme les épithètes banaux sous la plume d'un chroniqueur mondain où les fleurs de rhétorique sous celle d'un latiniste d'antan. L'auteur ici a mis de côté ses cahiers d'expressions et a voulu parler une langue originale. Toute la décoration exécutée sous sa direction a été avec une volonté, une ténacité persistante empruntée à des motifs végétaux et animaux jusqu'au plus petit détail; et il est singulier de penser quel effort il a fallu, quelle surveillance sur soi-même et sur les autres pour retrouver ainsi le simple et le naturel et pour revenir tout bonnement à ce qui avait été la tradition de nos ancêtres et le principe de la décoration gothique. Tellement nous sommes imprégnés, tous tant que nous sommes, artistes et public depuis plus de trois siècles que la Renaissance a fait sortir notre art de ses voies naturelles d'un art artificiel et imposé au dehors, qui nous a refait comme une seconde nature. Tellement tout ce bric à brac décoratif, illogiquement imposé par la Renaissance du XVIème siècle, nous paraît encore aujourd'hui une chose obligatoire et inévitable surtout dans ce qu'on est convenu d'appeler le grand Art" (45).

Vitry transforme la décoration un peu trop généreusement allégorique de Dutert en un véritable brûlot anti-classique. L'édifice acquiert des vertus polémiques qui n'étaient peut-être pas voulues par son projet. Vitry oppose sa faune et sa flore aux triglyphes de la Nouvelle Sorbonne et aux palmettes néo-grecques de l'Ecole de Médecine. Son commentaire insiste sur la stylisation et l'unité du décor avec les éléments architecturaux. Il décrit le Gypaète enlevant un agneau, de Gardet, ainsi : "le grand oiseau dont les larges ailes déployées s'appliquent sous la corniche procède d'une idée excellente, il s'adapte très ingénieusement au membre d'architecture qu'il est chargé d'embellir, en épouse la forme et le décore sans le surcharger ni le faire disparaître" (46). D'autres oiseaux de proies, condors, aigles, vautours, une frise de coquillages, des crabes accrochés à des chapiteaux

qui sans eux ressembleraient à du toscan, des crustacés, et des sauriens formant des consoles, des carapaces de homards appliquées aux parois et, dans des niches carrées, des félins décorent les façades extérieures. Les plantes sont présentes dans les peintures ornementales et les ferronneries. La rampe est ornée de lauriers et de chrysanthèmes fleuris, un balcon d'iris. De ces divers motifs, Vitry dit : "presque toujours, ils ont été choisis et interprétés de façon à présenter la stylisation ornementale nécessaire" (47).

Vitry ne peut terminer son article sans disserter sur la notion de maître d'oeuvre, "le beau mot d'autrefois". Il montre comment l'architecte a su diriger les travaux des artistes pour les faire participer à l'oeuvre commune mais en les laissant libres de donner leurs interprétations personnelles des différents thèmes décoratifs. "C'est ainsi qu'il devait en être aux beaux temps de l'architecture française (c'est à l'époque dite gothique, que je veux dire); ..." (48) suggère-t-il.

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

Joseph Gauthier et Louis Capelle, tous deux enseignants à l'Ecole des Beaux-Arts de Nantes, le second architecte, partagent ce point de vue pro-médiéviste. Ils écrivent dans le Traité de composition décorative qu'ils publient vers 1910 : "le moyen-âge français est la véritable école des artistes qui veulent apprendre la sculpture ornementale" (49). Ils ont aussi lu Grasset, dont ils reprennent le concept de stylisation et ses trois principes.

Ils mettent en garde leurs lecteurs contre la recherche de la bizarrerie qui rend la flore méconnaissable mais ils insistent cependant sur la géométrie. Ils accolent même au concept de Grasset le qualificatif géométrique dans un chapitre consacré à la flore, rédigé par Gauthier. "La stylisation géométrique peut porter sur l'ensemble de la plante (c'est-à-dire que la silhouette générale peut être inscrite dans des figures primaires: carrés, rectangles, cercles, etc, etc ...), ensuite on doit dégager les grands mouvements et les particularités propres à chaque espèce, car on ne doit pas oublier que ces particularités mises en évidence contribuent à donner le style ornemental". Ils ajoutent encore que la stylisation peut aussi porter sur des détails, la feuille, la fleur et concluent "l'on peut ainsi réduire tous

les organes de la plante à des formes géométriques" (50). Ces conseils vont être suivis à la lettre, peut-être, au-delà des espérances des deux professeurs nantais. Ne va-t-on pas imaginer une rose strictement inscrite dans un cercle dont les pétales sont dessinés par des portions de cercle encastrées les unes dans les autres. Ces roses seront si caractéristiques qu'un critique verra dans les meubles, les papiers peints, les édifices qui les portent sculptées dans le bois ou la pierre, marquetées, imprimées, la naissance d'un nouveau style qu'il baptisera le style de la rose, en 1912.

LE SALON DES MUNICHOIS

Au Salon d'Automne 1910, Frantz Jourdain accueille une exposition d'art décoratif munichoise. Robert Rey (1888-1964) dans un ouvrage publié seize ans après, écrit, en parlant de cette manifestation : "Elle va déclencher un intense mouvement de surprise. Beaucoup d'artistes et surtout de visiteurs s'aperçoivent du chemin parcouru à l'étranger où des formes décoratives toutes nouvelles sont déjà répandues jusque sur les objets manufacturés, tandis que nous nous contentons de formules monotones et répétées, inattentifs d'ailleurs aux créations originales de nos propres artistes et refusant à les utiliser. Installée avec un grand luxe et une grande originalité dans les salles du rez-de-chaussée, présentée par un catalogue remarquablement clair, l'exposition munichoise indigna les uns, enchanta les autres, surprit tout le monde. Il est incontestable qu'elle suggéra à plusieurs de nos décorateurs des libertés dans l'utilisation des aplats, des ornements linéaires ou géométriques, qu'ils n'auraient peut-être pas songé à prendre sans ce coup de fouet" (51).

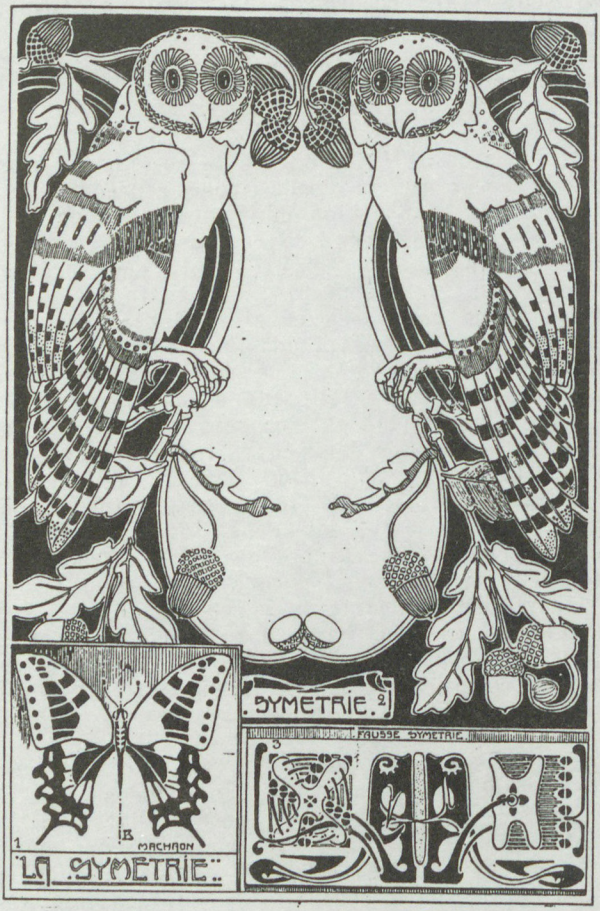
Seize ans après, il semble que la force de cet évènement ne se soit pas atténuée. La concurrence entre les deux pays sur le marché de l'Art décoratif ne s'est sans doute pas ralentie, bien que le complexe français quant au retard de la production nationale sur celle d'outre-Rhin soit sans doute moins fort en cette année qui suit l'exposition des arts décoratifs que dans les années dix sur lesquelles pesaientla défaite et l'annexion de l'Alsace et de la Lorraine. La pression de cette concurrence devait être alors très vivement ressentie. Emile Goutière-Vernolle (1855-1927) rapporte, dès la déclaration d'intention qui ouvre la collection d'Art et Industrie en 1909 "l'apostrophe terrible" lancée par Rupert Carabin à son retour de l'Exposition de Munich de 1908 : "Le Sedan commercial est accompli !" (52).

Frantz Jourdain fit preuve en 1910 d'un grand courage, lui que déjà, l'on accusait d'être vendu à l'ennemi héréditaire. En 1926, il revendique encore avec force la paternité de cette expérience téméraire : "L'exposition munichoise c'est moi qui en ai eu l'idée, c'est moi qui l'ai proposée à mon comité, c'est moi qui l'ai organisée, c'est moi qui l'ai jugée opportune et utile. Je ne regrette rien, et je persiste à croire qu'elle a rendu de réels services aux artistes, aux artisans, aux industriels et au public" (53).

Les effets du salon de 1910 sont certainement des plus importants. Le "coup de fouet" qu'il donne, pour reprendre le mot de Rey, a contribué à la disparition de la ligne "coup de fouet". Mais la difficulté de comprendre, de regarder, de voir tout simplement les objets et les meubles exposés doit pour certains visiteurs être grande, quasi insurmontable. Une telle xénophobie anti-allemande règne alors en France qu'elle doit en aveugler plus d'un. En effet de nombreuses critiques fonctionnent sur un schéma qui tient des idées reçues plus que de l'analyse sereine. On sent derrière chaque jugement le poids d'une imagerie pseudo-psychologique. Tous les critiques français s'accordent pour louer la discipline et le sens de l'organisation des artistes et des artisans allemands, s'opposant bien entendu à l'individualisme et au libéralisme brouillon de leurs compatriotes; mais tous les critiques français ne voient dans les oeuvres allemandes que lourdeur des proportions, fautes de goût, absence de cette grâce, cette élégance que l'on croit encore typiquement française. Frantz Jourdain écrit que l'exposition a rendu confiance à l'art décoratif français et mis un frein aux dithyrambes pro-germaniques. Est-ce pour cela qu'il a choisi Munich plutot que Berlin - plus moderne selon Verneuil - ou que Vienne et les travaux raffinés des Wiener-Werkstätte et de la Secession ?

Avant de dire ce qu'il pense des munichois, Verneuil, envoyé d'Art et Décoration éprouve le besoin de se mettre à l'aise. Il fait un aveu, dès la première ligne : "Mais, malgré mon impartialité absolue, français, c'est au point de vue français que je dois juger ces artistes et leurs oeuvres. Et ce qui, au point de vue munichois, doit répondre aux besoins et à l'esthétique bavaroise, peut nous choquer, nous, à notre point de vue personnel et français. Je le dirai donc en toute sincérité" (54).

Si le critique ne peut apprécier les envois allemands, c'est donc uniquement dû à ses chromosomes d'origine gallo-romaine ou alors c'est la faute d'Hippolyte Taine et de sa théorie du



Joseph Gauthier, "La symétrie"

milieu. Mais il avoue une véritable admiration pour l'organisation, le modernisme et le "noble désir de créer un style national" trois objectifs qui sont aussi au coeur de la démarche française. Il se crée en effet de nombreuses associations au début du siècle. La Société des Artistes décorateurs fondée en 1901, le Salon d'Automne en 1903, le Nouveau Paris en 1903 dont le programme déclarait : "La fin de haines irraisonnées entre artistes et industriels a sonné" (55), la Société d'art populaire et d'hygiène de Jean Lahor en 1904, etc ... Les milieux artistiques français sont alors comme Verneuil plongés dans une étrange schizophrénie. Ils rejettent et admirent tout à la fois les efforts artistiques du voisin. La solution à cette situation quasi-pathologique existe : on rejette la production, et on admire l'organisation, pour laquelle les voisins sont doués, c'est connu ! Verneuil est d'une prudence précautionneuse. D'autres le seront moins qui sont moins pacifiques.

"La supériorité esthétique est la seule que les vainqueurs de 1870 nous reconnaissent; si on leur applique le mol et banal éloge qui devient d'usage, ils nous déclareront vaincus, une fois encore ils pousseront leur "hoch !" farouche" (56). Péladan, Josephin Péladan le fondateur du Salon de la Rose-Croix, écrit dans ces quelques lignes, noir sur blanc, ce que ses collègues pensent sans doute mais n'osent formuler. Evidemment, le grand mystique ne trouve rien de bien dans les salles munichoises mais il ne trouve rien de mieux dans les salles françaises. N'écrit-il pas : "Quant au Salon d'Automne proprement dit, un honnête homme peut-il y risquer un coup d'oeil ? J'ai dû passer vite : la nausée est telle" (57). En fait, il proclame qu'il n'existe plus de style, plus de décor, ni à Munich, ni nulle part, il écrit : "c'est théoriquement impossible de faire du décor sans style et le dernier style occidental fut celui du Directoire et de l'Empire" (58). Il ajoute en effet, ce qui précise sa pensée : "Le modern-style a disparu des catalogues des grands magasins, tellement sa hideur repousse" (59).

Verneuil, lui au contraire regarde et promène son lecteur comme il s'est lui-même promené de salle en salle. Mais la promenade commence mal. La porte de Bruno Paul lui apparaît triste et froide et le hall de Julius Diez d'une sécheresse rebutante, la pièce de réception de Théodor Veil froide, la salle à manger de Niemeyer triste, la chambre à coucher de Madame de Karl Betsch ne serait guère féminine alors que celle de Monsieur de Richard Riemerschmid ressemblerait à une chambre de jeune fille, ... le reste est à l'avenant. Mais il aurait dû s'attarder plus longuement sur

les couleurs du petit salon de Paul Wenz dont les meubles sombres presque noirs contrastent avec des murs blanc et vieil or; ces couleurs seront bientôt le dernier cri parisien.

Est-ce bien les origines folkloriques de Verneuil qui l'empêchent d'apprécier l'art allemand. Il ne goûte pas plus les ensembles présentés par Paul Huillard (1875- ?) et Louis Süe (1875-1968), un petit salon et une salle à manger : "Ce sont là des intérieurs pour snobs, et snobs dénués absolument de goût. Que dire de ce petit salon vert et groseille, avec ces meubles laids, lourds et digrâcieux; que dire de cette salle à manger aux murs d'un bleu absolu, à la cheminée de faïence outremer au divan rouge, au buffet prétentieux et à la table ridicule, aux sièges où toute recherche de proportion est exclue" (60). L'envoi de Baignières le laisse silencieux, il lui semble moitié allemand, moitié anglais. André Groult est traité avec plus de clémence. Jaulmes et Jallot se partagent compliments et critiques. Majorelle et Plumet sortent vainqueurs de l'examen.

Verneuil décèle dans l'exposition allemande un retour au style Louis-Philippe qu'il ne comprend pas, pas plus qu'il ne comprend ce choix : "Pourquoi le Louis-Philippe ? S'il est une époque mesquine, lourde sans grâce c'est bien celle-là ! Epoque de petit bourgeoisisme à idées étroites, sans aucun sens esthétique, et d'où l'art semble volontairement exclu" (61).

Il est amusant de constater que l'article que publie Art et Industrie sur le Salon d'Automne, un article signé René Prévot, favorable aux munichois, sans arrière-pensée, place son commentaire, dont l'objet est plutôt la problématique de l'art allemand que l'analyse des pièces exposées au Salon, dans une perspective post-Art nouveau. Et il met alors les tentatives françaises sur le même plan que les tentatives allemandes. Si Prévot se laisse aller à des considérations sur le génie de la race, il termine son article par une prédiction qui ne dut pas plaire à la presse parisienne : "Et peut-être - qu'en savons-nous ? - la Muse de Mozart reviendra-t-elle sourire un jour aux arts germaniques" (62).

En somme, René Prévot pense que Paris et Munich sont dans une même position incertaine après l'échec de l'Art nouveau et que la problématique allemande peut être alors d'un grand secours pour les arts français. Des résultats des recherches passées, qui auraient mis en oeuvre une méthode "japonaise", il donne un jugement sans appel : "Ce qu'on exhiba alors en fait d'architecture, de mobilier et de décoration d'intérieur, fut en dehors

de tout raisonnement et, la fascination de l'imprévu aidant, ces bizarreries déréglées, ces formes animales et végétales monstrueusement accumulées, qui semblaient ressusciter certains cauchemars de la Renaissance, et qui gagnèrent pour de courts instants les suffrages d'un snobisme prédisposé à toutes les extravagances". Il faut noter que Renaissance et snobs se trouvent ensemble dans le camp du modern-style. Mais Prévot pousse plus avant son analyse et avec une grande lucidité écrit : "C'est la fausse conception du rôle et de l'importance de l'ornement, lequel apparut d'abord comme le problème fondamental de toute réforme. Telle était encore la puissance suggestive des styles historiques qu'on ne crut pouvoir en triompher, à moins de leur opposer une richesse et une fantaisie ornementale pour le moins équivalente". Et après cette hypothèse frappée au coin du bon sens polémologique, il précise : "Et l'on espérait trouver, en parodiant l'oeuvre de la nature, les éléments nécessaires à cette renaissance". Dans cette crise du naturalisme, puisque c'est ainsi qu'il faut bien nommer la crise de l'Art nouveau, la perspective allemande apparaît être d'une certaine justesse. Après cette débauche ornementale les temps réclament , selon Prévot, un art de la "sincérité simple et honnête", le seul "qui puisse nous reposer des énervements d'une vie mécanique et enfiévrée". Cette dialectique où, à la vie moderne agitée, s'oppose l'art moderne régulier, calme et simple réapparaîtra sous la plume de plus d'un auteur, d'André Véra à Le Corbusier.

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

Estimant que la simplicité procède d'une conception de la vie plus solidaire, il prévoit que la nouvelle recherche esthétique

devra consacrer de plus en plus ses efforts au meuble pratique et solide et à son exécution mécanique, à la production courante. Le luxe ne sera pourtant point banni, mais il ne reposera plus sur les anciennes habitudes : "Il peut y avoir, entre le meuble courant et le meuble de choix, des différences autres que celle d'un décor plus fourni et plus coûteux. Il y a surtout la qualité et la valeur du bois. Ensuite, la marquetterie - dont il ne faut pas abuser - puis les savantes combinaisons de matières différentes, les applications de métal, etc ...". Toutes choses dont l'Art déco abusera ! Le nouveau style devrait donc être très simple, presque sans ornementation, sans ornementation sculptée dévorante, "le principe architectural apparaît partout rigoureusement accusé", les matériaux pourront être luxueux, et tout cela sera le signe des nouvelles solidarités. Prédictions audacieuses ! L'article est signé de Munich.

LA THEORIE DU NOUVEAU STYLE

Au début de l'année 1912, André Véra, alors âgé de trente et un ans, publie dans L'Art décoratif un article dont la première phrase affirme avec une belle assurance : "On se demandait s'il existait un style moderne lorsque simultanément cette année le Salon du Mobilier et le Salon d'Automne nous en ont montré deux : l'un périmé, l'autre naissant" (63).

Le titre de cet article "Le nouveau style" est imprimé sous une corbeille schématique : un trapèze isocèle partagé en quatre parties par trois traits, portant un bouquet horizontal de six fleurs, six ronds pochés à l'encre noire, avec en leur centre le cercle approximatif d'une mince ligne blanche, à leur périphérie cinq croissants pour figurer des pétales et, à raison de deux par fleur, des flammèches pochées de noir pour les feuilles. Ces fleurs pourraient bien être des roses. L'article est illustré de photographies et de dessins de meubles, de tapis, d'étoffes, de broderies d'André Mare (1887-1932), d'André Groult (1884-1967), de Gustave Jaulmes (1873-1959) de Gampert et de Louis Süe.

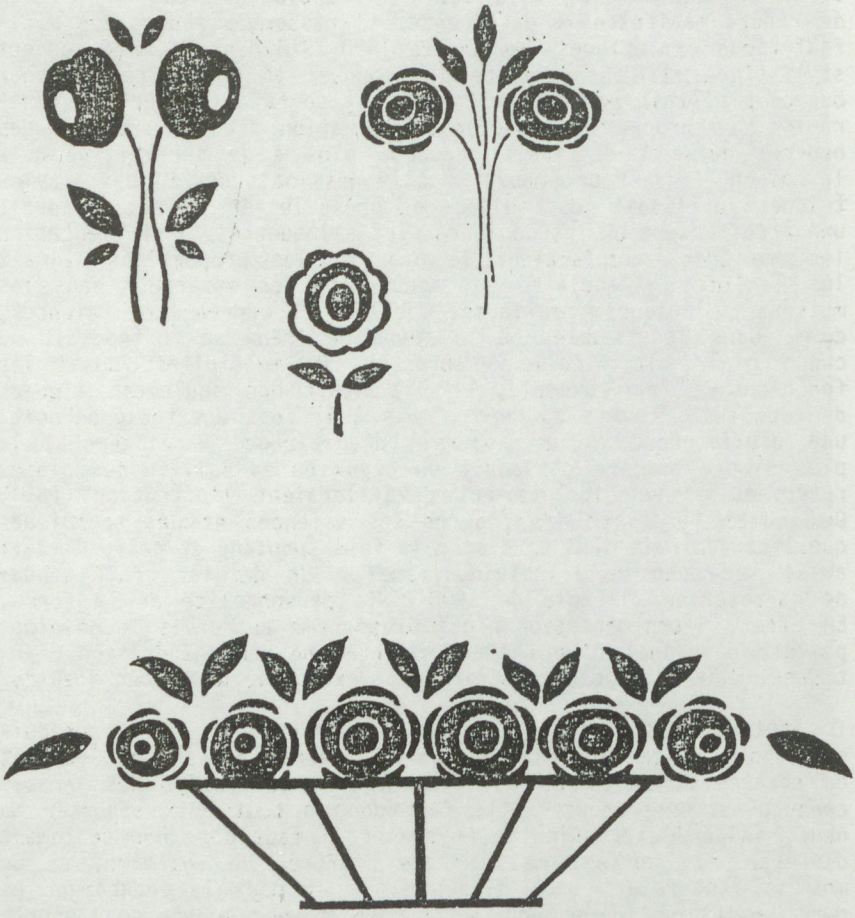
Les premières lignes de l'article sont une véritable déclaration de guerre. André Véra renvoie sans ménagement l'Art nouveau, le modern-style, aux poubelles de l'histoire. Il décide que 1912 sera la date de péremption du style 1900. Suit une critique de ce cadavre, qui ne serait donc pas tout à fait mort. Les thèses et les thèmes du nouveau style s'en déduisent quasi mécaniquement,

dans une opposition systématique, c'est le refus de l'irrationalité, du hasard, de l'irrégularité, du pittoresque, de l'accumulation, de la diversité. Pour créer la théorie du nouveau style, Véra, paradoxalement, doit définir l'ancien nouveau style afin de rendre manifeste la différence. Il rassemble toutes les manifestations artistiques des années 1890-1910 dans un même concept stylistique. Il a conscience de proposer là une unité qui pour beaucoup n'était pas apparente. Il a recours au concept de génération. Le propre de l'ancienne génération "fut de produire des oeuvres dues et destinées beaucoup plus à la sensibilité qu'à la raison" (64). Pour émouvoir, elle dessinait des bijoux assymétriques, utilisait les coulures de grès, le vers libre, concevait une architecture où les couleurs, les silhouettes, l'ornementation les matières remplaçaient le plan et les proportions, aimait les jardins à l'anglaise accumulait les matériaux dans les maisons : "briques, meulières, moellons et carreaux de faïence", comme dans les meubles où la loupe de frêne se juxtaposait au chêne clair, la ficelle au brocart. On multipliait aussi les fonctions : "par exemple, un lit était non seulement l'objet de tout temps commis au repos, mais à la fois une table de nuit, une bibliothèque et un appareil d'éclairage. Pareillement, la plus simple armoire possédait en creux ou en saillie des places réservées à des bibelots qui réveilleraient l'attention" (65). On voulait profiter des progrès des sciences et des techniques que l'on admirait dans un élan à la fois spontané et naïf. C'était aussi le règne de l'individualisme : "Un dernier trait achève de caractériser l'école de 1900 : la personnalité de la forme. En effet, l'ornementation n'est plus comme autrefois le développement individuel d'un thème commun à une même génération d'artistes. Elle est l'oeuvre strictement exclusive de chacun d'eux".

Il faut que les artistes soient des découvreurs, qu'ils produisent sans cesse le nouveau, remarque Véra, passant brusquement de phrases dont les verbes se conjuguent au passé à des phrases conjuguées au présent : "Il faut donc à tout prix apporter du neuf, selon l'expression de Huysmans. Il faut donc non seulement différer des autres, mais encore différer de soi-même, en un mot se renouveler. Une telle passion et pour le changement et pour la distinction est due à la prédominance subite de l'esprit scientifique sur le sentiment religieux" (66).

Cette dernière remarque prendra une importance particulière lorsqu'elle sera complétée par des déclarations politiques claires.

Après 1900 constate Véra, le mouvement des courbes s'assagit



André Mare, quatre motifs ornementaux

sur les façades, les meubles. On se coupe la barbe, la moustache, les cheveux : "Pourquoi donc chacun de nous semble-t-il être avide d'une discipline et quelle pourrait être cette discipline" (67) questionne-t-il.

Ce pourrait être la conséquence de ce mouvement de bascule qui oppose les générations les unes aux autres. L'humanité courrait ainsi d'un pôle à l'autre du possible, de la sensibilité à la raison. A côté de cette cause structurelle, il discerne aussi des causes plus conjoncturelles. Le "nous" qu'emploie Véra peut désigner la génération, la tendance artistique ou même une sensibilité politique. Il devient militant, réclame l'adhésion du lecteur. La nouvelle génération serait moins curieuse de la nature et de la science que l'ancienne. Les fils auraient été "rendus indifférents à la fois par l'accoutumance aux progrès scientifiques et par l'instruction scientifique". Et ajoute Véra : "C'est pourquoi d'abord nous n'avons plus ni d'étonnement, ni d'engouements; c'est aussi pourquoi nous prenons de la science une idée plus sérieuse" (68).

Fatiguée par le scientisme et le naturalisme, la nouvelle génération serait aussi fatiguée de la démocratie. Un régime qui "se fonde non seulement sur les moins intelligents des hommes, parce qu'ils sont les plus nombreux, mais encore sur ce qu'il y a de moins intelligent dans l'homme, sur la haine, l'envie et la jalousie" affirme Véra, tout comme il affiche un nationalisme animé par "un prompt sentiment de fierté nationale". En 1925, dans un petit roman qui met en scène un jeune ingénieur moderne en week-end, Véra avouera dans un appel vibrant toute l'estime dont il gratifie Charles Maurras : "Avec Maurras, duc de la jeunesse, nous voulons que l'ordre renaisse" (69). La génération de Véra érpouverait devant le gouvernement de la foule, le besoin de s'isoler dans un élitisme intelligent et, sans doute doré, de redécouvrir la méditation solitaire, les richesses intérieures: "elle se retire en elle-même, seul lieu où, de notre temps, le vulgaire n'ait pas accès; puis par dégoût des hommes, elle se complait dans les idées" (70). Le snobisme n'est plus alors très loin des engagements politiques et intellectuels. Ce composé politico-philosophique va être combiné à une esthétique que l'on peut qualifier de classique. Véra écrit : "Cette revanche de l'intelligence favorisera donc un art d'ordonnancement éminemment architectural. C'est dire que les meubles comme les maisons ne seront plus à décrochements multiples, qu'ils ne seront plus composés de matériaux divers, qu'ils ne seront plus asymétriques. Ils seront, au contraire, d'une simplicité volontaire, d'une matière unique, d'une symétrie manifeste. L'effort principal

aura consisté à faire résider l'intérêt de l'oeuvre dans la beauté de la matière et dans la justesse des proportions" (71).

Une révision de la hiérarchie s'impose dans le corpus monumental. Le gothique ne peut plus tenir la première place. Véra crée un corpus à deux niveaux : au niveau le plus élevé, l'art du XVIIème siècle, le modèle, au niveau inférieur le Louis-Philippe, des références immédiatement utilisables, un point de départ pour l'invention : "nous recherchons des qualités de clarté, d'ordre et d'harmonie que nous trouvons complètes au XVIIème siècle, et d'autre part, nous voulons renouer avec la tradition que nous voyons arrêtée vers 1848" (72) écrit-il. La génération de 1910 peut choisir les années trente et quarante du XIXème siècle pour origine de ses nouvelles recherches sans craindre l'anachronisme, car c'était un temps où déjà la contradiction régnait, un temps de maisons rigoureusement symétriques habitées par des romantiques échevelés.

C'est sans aucune nostalgie que Véra envisage ce retour à l'art du XIXème siècle. C'est une marche à reculons qui ressemble à celle de l'athlète qui, devant l'aire de saut, compte les pas qui l'amèneront au point précis d'où il pourra s'élancer avec le plus de chance de franchir l'obstacle. Véra dans un traité, sur le nouveau jardin publié cette même année 1912, traité qui est un manifeste pour le jardin régulier, géométrique et symétrique, entend démontrer que dans les raisons qui militent pour un retour à la tradition classique, il faut compter le mode de vie moderne : "En effet, notre hâte fiévreuse des affaires et notre curiosité insatiable pour toutes les choses qu'offre maintenant la vie avec une abondance incomparable, nous obligent à tout voir comme en courant. Aussi, devient-il indispensable non seulement d'attirer et de retenir l'attention du passant, mais de lui présenter tout en bloc et en raccourci. La composition d'une oeuvre décorative moderne doit donc être, non plus analytique comme elle était aux siècles de loisir, mais incontestablement synthétique" (73).

A la fin de l'année 1912, Véra complète le triptyque commencé avec le nouveau style et le nouveau jardin par un article dont le titre arbore le même adjectif, au féminin, "La nouvelle architecture". Celui-ci paraît d'abord dans La Grande Revue puis dans la revue patronnée par la S.A.D.G. L'Architecte. Le nationalisme de l'esthète s'exprime dans un choix inattendu. Il demande que soient abandonnés stores et jalousies d'origine étrangère et que de nouveau le volet, la persienne, le contrevent de bois ouvrent et ferment les maisons françaises (74). Il met cependant

une sourdine à ses opinions politiques. C'est à peine si on entend son élitisme qui vient soutenir une critique du régionalisme architectonique. C'est l'aristocrate qui refuse de construire une chaumière pour maison de campagne et avoue sa préférence pour le manoir qui différait tout autant des maisons urbaines que des chaumières des paysans. La maison des champs devra être "analogue" à la maison des villes, elle sera simplement moins délicate mais elle refusera le vocabulaire rustique qui ne la pare que des grâces mièvres des paysans et moutons de pastorale. Ce refus du régionalisme s'inscrit dans un rejet du pittoresque. Véra dresse la liste des motifs, des trucs pourrait-on dire tant le ton est sarcastique, de ce pittoresque, dont il conteste la rationalité et le fonctionnalisme pour le réduire à une entreprise de séduction. Dans cet inventaire qui ressemble à un réquisitoire, on peut relever : l'adoucissement des intersections, l'ondulation des surfaces, la sinuosité des lignes, les décrochements, les tourelles, l'agitation des toitures, les lucarnes, les pans de bois, l'accumulation des matériaux de couleurs diverses, les caisses de géraniums devant les fenêtres, le porche d'entrée, l'exagération théâtrale du vestibule : le fameux hall, ... "En somme, tout semblait inventé pour plaire à des amis lors d'une première visite" (75) finit-il par conclure.

Cet abandon du vocabulaire pittoresque ne provoque pas un retour à la stylistique des ordres, aux planches du Vignole. Il écrit : "notre désir n'est pas de réussir des pastiches, mais de bâtir des demeures qui soient en quelque sorte les petites filles incontestées de celles que l'on a construites pendant la première moitié du XIXème siècle, à une époque où l'on n'était pas encore possédé de l'ambition de faire du nouveau et d'attirer l'attention" (76). Il est significatif de constater que Véra se sent obligé de justifier la décision de garder les arcs dans le vocabulaire de la nouvelle architecture par des considérations sur leur simplicité géométrique et constructive. Leur réalisation ne fait appel qu'aux compétences ordinaires du maçon.

La nouvelle génération d'artistes tient pour indispensable l'ordre, la clarté, la mesure, énonce Véra, "c'est-à-dire les qualités particulières non plus à la présentation mais à la composition". En faisant usage du vocabulaire employé par le premier chapitre, de ces notes, cela pourrait se dire ainsi : Véra choisit d'abandonner le champ de la signification pour le travail du signifiant. Une assertion qui n'est pas tout à fait juste. Il laisse en effet entendre que l'ordre architectural qu'il reconstruit procède d'une problématique de l'ordre dont le sens est aussi culturel, moral et politique. Mais les raisons du métier sont sans cesse

mises en avant. L'architecte devrait redevenir naïvement architecte, c'est-à-dire, abandonner la sculpture, celle qui transforme en gigantesques groupes statuaires les façades des immeubles urbains et la peinture, qui fait jouer les coloris, les nuances sur celles des maisons de campagne. Il se résoudrait à ne plus employer que des surfaces planes pour respecter la géométrie des matériaux, blocs de pierre ou briques.

Redevenu uniquement architecte, il intéresserait - Véra n'emploie pas le verbe séduire - comme par le passé; "... principalement par le rapport des surfaces entre elles et des volumes entre eux, puis par le balancement et par le contraste des vides avec les pleins et des saillies avec les retraits" (77).

L'ornement n'est pas rejeté mais la place que la théorie lui définit est un point. Ce ne sera plus une plante sarmenteuse. On pourra trouver un relief sculpté dans la "voussure d'une corniche" ou sur un trumeau pour l'opposition de l'ouvrage au nu. Ce sera un bas-relief. L'ornementation sera "méplate et confinée" pour laisser la prépondérance à l'oeuvre architecturale.

Rejetant le fonctionnalisme, Véra rejette aussi le concept de transparence : "nous sommes décidés à ne pas nous contenter de plans qui soient dictés par la seule nécessité, ni de façades qui soient l'élévation d'un géométral humblement consenti. Nous voulons désormais voir dans une architecture le résultat d'une volonté. Bref, nous aspirons à un art de domination" (78).

Véra précise alors la problématique de la composition telle qu'il l'entend en établissant une version architectonique de la règle des trois unités : unité de plan, unité de forme, unité de coloration.

Quelles que soient les divisions fonctionnelles, "il ne doit y avoir qu'un seul plan complet", autant pour le confort des habitants que pour créer une image sans ambiguité. Non seulement ce plan sera un, mais il sera aussi régulier : "En outre, si l'architecte parvient à compresser en une forme régulière ce plan rigoureusement harmonieux, il nous impressionnera davantage que s'il nous montre une silhouette anguleuse. L'effet pénétrant d'une balle sphérique n'est-il pas supérieur à celui d'un caillou irrégulier ?" (79).

L'idéal de l'édifice, c'est le cube. Pour des raisons économiques, n'est-ce pas le volume le plus spacieux que l'on puisse construire avec une égale quantité de maçonnerie. C'est aussi la preuve

d'un parfait achèvement de l'oeuvre, de sa complète maîtrise. Une conception du travail architectural apparaît dans ces pages qui l'assimilent à un défi. Le projet relève le défi de ses conditions. La composition relève le défi de la fonction. L'architecte n'est plus l'interprête des besoins de son client. Il répond à ses besoins en les surmontant pour réaliser l'oeuvre unitaire que réclame la théorie. Véra demande encore que la maison soit grise, du gris de la pierre, ou si les matériaux sont colorés, de celui du crépi. Il écrit une petite phrase que l'on ne peut s'empêcher de voir traverser la décennie et tomber sous les yeux d'un architecte puriste : "de même estimons-nous qu'un enduit empêchera la généralité d'un mode architectural d'être amoindrie par une matière locale ou par une considération économique" (80). Cette unité de coloration, c'est une épreuve nouvelle imposée à l'architecte, il ne peut plus recourir à la diversité, il doit se contraindre à l'uniformité pour susciter l'intérêt. Puis, enfin, il énonce une règle que tout son discours suppose, la règle de la symétrie, mais il en fait, une fois encore, un défi et le signe de la victoire : "Nous ne limitons pas là nos exigences : nous demandons une rigoureuse unité, mais par goût pour la force nous volons un redoublement d'unité. La symétrie l'assurera pleinement. En effet, si vraiment une construction, quand elle est cubique, garde une empreinte volontaire par suite de sa régularité, combien plus rendra-t-elle une impression d'achèvement et de perfection, en somme de victoire, quand elle sera symétrique; car ses pleins et ses vides par leur répartition, aussi bien que ses corps de logis par leur balancement, montreront qu'aucun des arrangements n'est le résultat du hasard" (81).

Et paradoxalement, la symétrie est le gage de la sérénité. Mais elle ne doit pas donner l'impression d'être une prouesse, aussi elle ne sera pas totale. Les parties secondaires, cuisine et dépendances par exemple, pourront être percées sans symétrie.

Avec ces deux textes Véra malgré son idéologie construit une problématique où l'architectonique conquiert l'autonomie, non seulement sur la signification - la symétrie par exemple ne relève plus de la métaphysique humaniste mais de la maîtrise du projet - mais aussi sur l'usage, qui se résoud dans l'oeuvre mais ne la détermine pas, sur la matière et sur le vocabulaire ornemental. Cette dernière victoire est provisoire. La rigueur polémique qui ouvre aux articles d'André Véra le chemin d'une révision théorique d'une lucidité surprenante en plein essor des thèses fonctionnalistes va devoir compter avec les succès mondains du nouveau vocabulaire ornemental. Déjà en 1912, un critique donne

au mouvement dont ils essayent de théoriser la problématique, un nom qui valorise cette dimension ornementale : le style de la rose. Une fleur dont le parfum fera oublier les défis de "la nouvelle architecture".

LE STYLE DE LA ROSE

En juin 1912, L'Art et les Artistes publie un article de Léandre Vaillat (1876-1952) dont le titre est : "Le style de la rose". C'est un reportage dans les salons parisiens. A l'hôtel Seligmann à l'ancien hôtel de Morny, au "Palais des Modes", Madame Greffulhe organise une exposition. A l'hôtel de Morny le jour de l'inauguration des tziganes jouent des valses, au Palais, les galeries Manzi accrochent des impressionnistes devant des tapisseries anciennes qui ne s'en froissent pas pour autant. Et à l'hôtel Seligmann, une nouvelle construction, un groupe d'artistes meuble et décore les salons tout neufs de meubles, de sculptures, de tapisseries, d'objets qui ont un même air de famille aux dires de Vaillat. Leurs noms : René Piot, Albert Marque, Methey, Sue et Huillard, Jaulmes, Dréza, Renaudot, Gampert, De La Fresnaye, André Mare, Maillol, Piere Laprade, d'Espagnat, Maurice Denis, André Groult, peintres, sculpteurs et ornemanistes mélangés dans la même école.

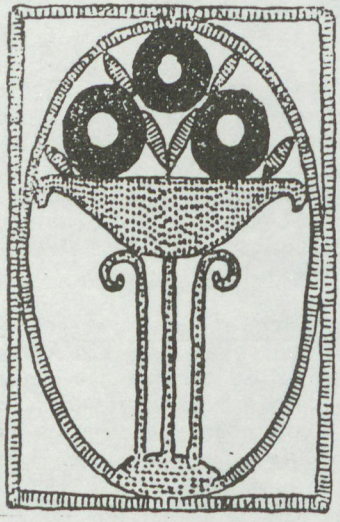
Sur les murs de la salle de thé de Süe et Huillard se détachent des pilastres blancs qui portent pour chapiteaux des jardinières viel or. Des piliers porteurs de jardinières s'élancent hors d'un tapis divisé en grands carreaux contrastés gris et bruns. Les murs sont quadrillés par un treillage bleu. "Les chapiteaux vieil or rappellent un peu le goût de Munich, mais on l'oublie volontiers pour ne retenir ici que l'affirmation de la simplicité dans les motifs ornementaux" (82) grommelle Vaillat piqué dans son sentiment national. Heureusement dans la salle à manger dont les coupables de ce germanisme sont également les auteurs, un buffet ventru à trois corps en noyer incrusté d'amaranthe le réjouit : "un des plus beaux meubles que le siècle ait produit". Il note encore que le bureau de Baignères lui rappelle une table à écrire du temps de Louis XVI. Mais la nouveauté est dans la manière, la matière et l'exécution. Des roses, il y en a sur les chaises de Süe que Jaulmes a mises dans son vestibule, sur les meubles de la salle à manger. Il y a des perles bleues sur le bois blanc de la chambre d'enfant de Miss Lloyd.

Un article consacré à André Mare montre un Vaillat qui a peut être lu Véra et qui abandonne par instant ce ton mi-docte, mi-sucré qu'il traîne de salon en salon à l'hôtel Seligmann. Il essaye d'abord de démontrer qu'il n'y a pas de rupture entre les styles Louis XVI et Empire et plus loin jusqu'au Louis-Philippe, puis il montre que Mare, cet artiste qui admirerait "la belle époque", le XVIIIème siècle, s'appuie cependant dans le dessin de ses meubles sur les styles EMpire, Restauration et Louis-Philippe. Ce goût pour la Restauration est rien moins que rétrograde. Les formes "simples, robustes, pleines, solides" de ce temps "ne conviennent-elles pas à la sobriété, à la concision, à la mathématique de notre temps, à l'économie de nos minutes bousculées" (83) questionne-t-il.

En 1912, alors qu'il joue les parrains - pour marraine il a choisi le fantôme de Joséphine de Beauharnais qui aimait tant les roses - penché sur le berceau où hurle Véra, il publie un premier article chantant les vertus du régionalisme (84). L'alliance devient donc étrange. A moins que, dans l'un et l'autre "style", Vaillat ne voie que le pittoresque, l'un se référant aux vieilles demeures paysannes et l'autre aux anciennes maisons bourgeoises d'avant 1870, une date dont les lendemains industriels et républicains ne lui inspirent jamais le dithyrambe.

En janvier 1914, L'Art et les Artistes publie un article long et documenté sur l'oeuvre et la vie d'Andrea Palladio. Un article signé Robert Hénard qui se termine par une adresse aux admirateurs de l'architecte vicentin, aux vrais disciples et non aux imitateurs : "Ils ont puisé dans ses leçons des forces qui les ont soutenus pendant toute leur carrière. Remontant avec le maître aux sources pures ils se sont appuyés sur sa logique, sa mesure, sa sagesse infaillible et profonde. Ils ont formé leur goût en le suivant par les chemins ardus qui mènent aux sommets de l'art, puis, nourris à leur tour de cette substance génératrice sans laquelle rien ne saurait être fait que de superficiel et de creux, ils ont laissé se développer leur personnalité, agir leur nature, parler leur sentiment, s'épandre leur âme. Ceux-là sont les vrais disciples de Palladio et, de ces disciples là, Palladio en aura toujours" (85).

Alors ! retour au classicisme ? à une problématique classique dégagée de l'imitation, ou bien à des variations stylistiques à partir de l'héritage du XIXème siècle. Les deux phénomènes en réalité se produisent en même temps, se superposent. Le jeu des alliances ne permet pas de démêler ceux qui affrontent les nouvelles questions dans une perspective théorique et polémique



de ceux qui, avec un rien d'opportunisme commercial, se lancent dans une nouvelle mode promise au succès mondain. La critique du "style de la rose" n'arrange rien, elle met les uns et les autres dans la même corbeille et s'effraie surtout de voir une si belle plante si maltraitée par la géométrie.

Maurice Testard pour L'Art décoratif, au terme d'une série de cinq études sur la flore ornementale, part en guerre contre le nouveau style. "Donc la rose ornementale est actuellement un paquet informe, seulement comparable aux décorations en papier des conscrits, des cotillonneurs ou des reposoirs de campagne" (86). Son naturalisme se révolte devant ces fleurs "choux à la crème, ou en oeufs sur le plat". L'architecture plate sans saillie ornée de paniers et de guirlandes "comme découpés à l'estampage", le plonge dans la nostalgie du grand siècle de la sculpture ornementale, le XIIIème siècle bien entendu. "Heureusement, le style de la rose n'est qu'une manifestation de snobisme importé de l'étranger" (87) écrit-il en pronostiquant sa disparition pour l'année suivante (ce en quoi il s'est trompé). A croire qu'il n'a pas lu les pages patriotiques de Véra ou qu'il n'y croit pas.

C'est aussi les sculpteurs du XIIIème siècle qu'Emmanuel de Thubert appelle à la rescousse dans un article qui nomme expressément Vaillat et Véra. Au XIIIème siècle, on sculptait pour la vierge, les sculpteurs étaient les prêtres de la pierre. Quant aux sculpteurs du XVIIIème siècle, ils sculptaient pour des femmes si humaines qu'on leur a coupé la tête. Les roses modernes ne sont taillées et peintes que pour imiter les allemands de Darmstadt et de Munich (88).

Son article sur le Salon d'Automne de l'année précédente était moins polémique. S'il n'appréciait guère les travaux de Groult, de Follot, il accordait ses louanges à Dufrène et à "notre grand Jallot". Süe, Huillard, Lucet et Jaulmes étaient plutôt bien traités. Mais déjà, il s'insurgeait contre le "style du bourreau", tout est rouge sang, et contre le style du croque-mort , tout est noir et or. Il montrait d'un doigt vindicatif et rationaliste les meubles, les maisons où les lignes de la structure recevaient un décor. Crime contre la construction ! (89). Il ne pouvait cependant refuser totalement son appui à un courant qui relançait la production de luxe, un objectif pour lequel il se bat.

En décembre 1912 François Carnot, député, président de l'Union Centrale des Arts Décoratifs et rapporteur de la commission

préparatoire de l'Exposition internationale des arts décoratifs modernes qui devrait se tenir en 1916, fait prendre à cette commission la décision de choisir les architectes des pavillons parmi ceux "dont l'effort s'est orienté d'une façon incontestable vers la création d'oeuvres originales et personnelles, rejetant délibérément toute copie et tout pastiche" (90). La bataille fut dure. Les premiers numéros de L'Art de France la relate, mais il semble alors que la modernité marque des points. Pascal Forthuny n'en est pas moins effrayé devant les nombreuses conversions, trop nombreuses conversions de dernière heure. Il ne croit pas à ces architectes, ces artistes "Candides et repentants (qui) récitent désormais en un lyrisme de néophytes convertis le Crédo de l'art moderne. Foin des festons, foin des guirlandes ..." (91).

Il devine, au contraire, des manoeuvres en sous-mains pour modifier le projet de règlement et il prévoit un coup fourré des commerçants qui vont inventer un faux style moderne pour provoquer l'échec de la modernisation : "Un moderne demi-soupe demi-sauce, quelque chose d'amorphe et d'indéterminé, assez dans le goût des jurys pour passer le seuil des stands et y séjourner 180 jours, trop peu dans le goût du public pour accrocher la sympathie. A la fermeture de l'exposition, ces exposants ambigus exulteront de joie (...) Et les styles ressortiront de leurs remises closes six mois ... et le tour sera joué" (92).

NOTES DU CHAPITRE V

1. MOLINIER Emile "Le Castel Béranger" in Art et Décoration de 1899, tome V pp 76-81 (p. 77)

2. Ibid. p. 79

3. Ibid. p. 78

4. Ibid. p. 81

5. SOULIER Gustave "Henri Sauvage" in Art et Décoration de 1899, tome V pp 65-75 (p. 74)

6. PRUDENT Henri "La Décoration et le Mobilier d'une Villa moderne" in Art et Décoration d'octobre 1910, tome XXVIII pp 121-128, (p. 122)

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

8. Ibid. p. 154 et 155

9. Idem note 46

10. Voir L'Art décoratif d'octobre 1898, tome 1 p. 1 et 2 (p. 2). La revue est d'abord dirigée par Meier-Graefe et est éditée en allemand à Munich sous le titre de Dekorative Kunst. Puis la direction sera assurée par Gustave Soulier et enfin, en janvier 1907, par Eugène Belville et Yvanhoé Rambosson (1872-1943).

11. GARDELLE Camille "Charles Plumet architecte" in L'Art décoratif de février 1899, tome I pp 202-203 (p. 203)

12. WEYL "Réflexions" in L'Art décoratif d'octobre 1899, tome III pp 1-4 (p. 4)

13. DE SOUZA Robert "Quelques maisons modernes" in L'Art décoratif de 1904, tome X pp 64-71 (p. 64)

14. Voir LAHOR Jean "La maison ouvrière au Grand Palais" in L'Art décoratif de 1905, tome XII pp 156-164

15. LAHOR Jean, Les habitations à bon marché et un art nouveau pour le peuple, op. cit. chapitre IV, note (p. 58)

16. SEDILLE Paul, L'Architecture moderne en Angleterre, Paris : Librairie des Bibliophiles, 1890.

17. Cette hypothèse n'est peut être pas si audacieuse. Le Corbusier publia ses études sur l'Allemagne dans L'Art de France de 1914. La réédition de 1913 n'était pas si loin.

18. JACQUES G.M. "Du compliqué au simple" in L'Art décoratif de novembre 1899, tome III pp 53-57 (p. 54)

19. Ibid.

20. Ibid. p. 55

21. LOOS Adolf, Histoire d'un pauvre riche in Paroles dans le vide. Malgré tout, Paris : Editions Champs Libre, 1979, pp 141-145

22. Idem note 18

23. JACQUES G.M. "Les limites du décor" in L'Art décoratif de janvier 1900, tome III pp 141-144 (p. 143)

24. Ibid. p. 141

25. VAN DE VELDE Henry, Formules de la beauté architectonique moderne, Bruxelles : Editions des Archives d'Architecture Moderne, d.l. 1978, 90 p. (p. 34) L'ouvrage est imprimé à Weimar en 1916 et 1917. Il contient et résume des essais parus de 1902 à 1912, prévient une note liminaire.

26. Idem note 23.

27. FORTHUNY Pascal "Les Hontes de l'Architecture. Architecture?.. Pourriture?", op. cit. chapitre I note 35 p. 4 et 6.

28. FORTHUNY Pascal "L'Architecture française depuis 1800" in Les Arts. Revue populaire d'avril 1913, 2ème année pp 97-106 (p. 102)

29. FORTHUNY Pascal "L'architecture sans la flore ni la faune" in Les Cahiers de l'Art moderne de 1913, n° 4 p. 7

30. Voir Art et Décoration de mai-juin 1919. Grasset est mort à Paris le 23 octobre 1917.

31. GRASSET Eugène "Stylisation. Etude dans les arts anciens" in Art et Décoration d'octobre 1906, tome XX pp 118-131 (p. 118)

32. Ibid. p. 122 et 123. Il parle plus loin "d'une écriture figurée sans aucune prétention à ce que nous nommons l'esthétique" (p. 124 et 125)

33. GRASSET Eugène "Stylisation. Etude sur les Arts Modernes" in Art et Décoration de juillet 1907, tome XXII pp 13-26 (p. 16)

34. Ibid. p. 17

35. Voir ibid. p. 18

36. Ibid. p. 19

37. Ibid. p. 23 et 24

38. Ibid. p. 24

39. VERNEUIL M.P. "Ce que doit être l'Etude de la Nature. Comment on doit l'interprêter in Art et Décoration de janvier 1911, tome XXIX pp 1-12. Un second article paraîtra en mars 1912, tome XXXI pp 69-80. Verneuil est l'auteur d'une Etude de la plante. Son application aux industries d'art, Paris : Librairie centrale des Beaux-Arts, 1903, de L'animal dans la décoration, Paris : E. Levy, 1898, préfacé par Grasset et d'un recueil de dessins, en collaboration avec Auriol et Mucha, consacré à des Combinaisons ornementales se multipliant à l'infini à l'aide du miroir

40. Ibid. p. 10

41. Ibid. p. 4

42. Ibid. p. 7

43. Ibid. p. 8

44. Voir le programme de ce cours dans L'Art décoratif de décembre 1903

45. VITRY Paul "La Sculpture Décorative aux Nouvelles Galeries du Museum" in Art et Décoration de décembre 1897, tome II pp 176-183 (p. 178)

46. Ibid. p. 179

47. Ibid. p. 180

65. Ibid. p. 23

66. Ibid. p. 26

67. Ibid. p. 28

68. Ibid. p. 29

69. VERA André, Modernité ou exaltation de la vie contemporaine, Paris : Librairie de France, 1925, 76 p. (p. 76)

70. Idem note 63 p. 30

71. Ibid.

72. Ibid. p. 32

73. VERA André, Le Nouveau Jardin, Paris : Emile Paul (1912), 267 p. (p. 9)

74. VERA André "La nouvelle architecture" in L'Architecte de septembre 1912 et d'octobre 1912, 7ème année pp 65-67 et pp 73-75 Voir p. 74

75. Ibid. p. 66

76. Ibid. p. 74 et 75

77. Ibid. p. 66

78. Ibid. p. 73

79. Ibid.

80. Ibid.

81. Ibid.

82. VAILLAT Léandre "L'art décoratif. Le Style de la Rose" in L'Art et les Artistes de juillet 1912, tome XV pp 178-182 (p. 180)

83. VAILLAT Léandre "André Mare" in L'Art et les Artistes de 1914, tome XIX pp 289-294 (p. 292)

48. Ibid. p. 183

49. GAUTHIER Joseph et CAPELLE Louis, Traité de composition décorative, Paris : Plon, s.d., 398 p. (p. 282). Un dessin de Capelle qui orne la première page du Livre I "Les sources décoratives" est daté de 1910. Le second livre est intitulé "Les lois de la composition décorative", le troisième "Les applications décoratives".

50. Ibid. p. 98

51. REY Robert, Notices in Le Salon d'Automne, Paris : Les Arts et le Livre, 1926, pp 49-93 (p. 69)

52. G.V. (GOUTIERE-VERNOLLE Emile) "A nos lecteurs" in Art et Industrie de juillet 1909, fascicules I et II

53. JOURDAIN Frantz, Le Salon d'Automne, op. cit. pp 1-47 (p. 36)

54. VERNEUIL M.P. "Le Salon d'Automne", op. cit. note 7 (p. 129)

55. Voir L'Art décoratif de juillet 1903

56. PELADAN "Salon d'Automne. L'Art allemand in La Revue hebdomadaire du 22 octobre 1910, 19ème année tome 10 pp 532-545 (p. 536)

57. Ibid. p. 544

58. Ibid. p. 534

59. Ibid. p. 539

60. Idem note 56 p. 156

61. Ibid. p. 133

62. PREVOT René "L'essor allemand. A propos de l'Exposition munichoise au Salon d'Automne" in Art et Industrie d'octobre 1910, fasc. 1, 2 et 3 (la revue n'est pas paginée)

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

64. Ibid.

84. Voir VAILLAT Léandre "La Maison en Savoie" in L'Art et les Artistes d'octobre 1912, tome XVI pp 37-41

85. HENARD Robert "A. Palladio" in L'Art et les Artistes de janvier 1914, tome pp 156-163 (p. 163)

86. TESTARD Maurice "Le gaspillage de la flore ornementale" in L'Art décoratif de février 1913, tome XXIX pp 103-110 (p. 104)

87. Ibid. p. 110

88. Voir de THUBERT Emmanuel "Le mouvement décoratif. Les roses au Salon d'Automne" in L'Art de France de janvier 1914, deuxième série pp 50-55

89. Voir de THUBERT Emmanuel "Au Salon d'Automne" in L'Art de France du 15 décembre 1913, première série pp 473-482

90. Ministère du Commerce et de l'Industrie. Commission préparatoire de l'Exposition internationale des arts décoratifs modernes. Rapport de M. François CARNOT, député, chargé de l'étude du programme, Paris : Imprimerie Nationale, 1923 (p. 5)

91. FORTHUNY Pascal "L'Exposition de 1916. L'Age d'Or" in Les Cahiers de l'Art moderne de 1913, n° 5 pp 1-16 (p. 3)

92. Ibid. p. 8.

PERSPECTIVES

PERSPECTIVES

Les cinq chapitres de ces notes interrompues étudient cinq des aspects principaux du débat architectonique en France dans les quinze premières années du siècle : 1. La crise de la pensée architecturale devant la modernité, devant le développement des sciences et des techniques et devant les transformations des modes de vie. 2. Le premier chapitre aborde la question scolaire, le second est entièrement consacré à l'analyse du traité de Julien Guadet, une grande entreprise théorique qui fait entrer le fonctionnalisme à l'Ecole des Beaux-Arts dans une confusion qui assure aux quatre tomes de l'ouvrage un avenir à la fois tourmenté et fructueux. 3. Le troisième chapitre explore les thèses de l'école post-viollet-le-ducienne. On y voit se conforter les bases théoriques de l'ossaturisme et d'une conception rationaliste de l'ornement. Il faut en comprendre toutes les nuances car elles préparent le ralliement de certains élèves de l'Ecole à la problématique rationaliste. 4. La recherche d'une nouvelle architecture domestique s'adressant aussi bien à la petite et moyenne bourgeoisie qu'au prolétariat accélère la mise en forme et la diffusion d'une méthodologie du projet où l'addition des éléments et la transparence des extérieurs aux intérieurs conduisent à un éclatement, une dispersion du volume bâti. C'est l'espace moderne sans qualité, c'est le plan ouvert, c'est la problématique de l'inventaire, qui développent leurs concepts dans des projets qui semblent pourtant plus préoccupés des effets pittoresques. 5. La réaction classique est encore riche d'une double possibilité. La voie d'une révision théorique fondamentale où l'architectonique trouverait son autonomie s'offre encore à ceux que ne tentent pas les chemins de traverse d'un rajeunissement du vocabulaire ornemental de la première moitié du XIXème siècle.

Pour que ces notes puissent devenir la première étape d'une étude sur les vingt cinq premières années du siècle, il faudra évidemment les compléter par des recherches intéressant les lendemains de la guerre, la préparation de l'Exposition et la critique de l'architecture art-déco. L'abondante littérature architectonique qui accompagne l'évènement et qui renouvelle la critique de l'art nouveau et une théorie ornementale dérivée des ordres, au sens où l'entendent les théoriciens de la stylisation, a déjà été explorée par Le jeu des modèles. Il faudra reprendre son analyse, la compléter - le corpus a été augmenté depuis 1980 - et la réactualiser. Après l'étude des écrits de 1912, la problématique

de l'art-déco est aujourd'hui mieux comprise dans ses raisons et dans ses résultats contradictoires. L'analyse des discours anti-décoratifs dans les deux directions qu'ils ont suivies, l'une fonctionnaliste, l'autre puriste, devrait s'enrichir de tout ce qui a été découvert dans le discours architectonique des années dix. La relecture des écrits théoriques et critiques de Le Corbusier pourrait prendre une place qu'elle n'avait pas jusqu'alors. La connaissance des recherches de G.M. Jacques et d'André Véra y jouera sans doute un rôle.

Il faudra compléter les études sur l'avant-guerre dans trois directions :

1. l'analyse des critiques de l'architecture de l'Exposition en 1900,

2. le commentaire des traités d'architecture - les écrits de Louis Cloquet, de Léonce Reynaud n'ont pas encore fait l'objet d'une lecture sérêee,

3. l'exploration des essais esthétiques nombreux en ces années de crise théorique.

Ces études des textes devraient s'accompagner d'importantes recherches biographiques intéressant tous les protagonistes du débat, les hommes, les institutions, les médias. L'absence d'un dictionnaire historique qui ait la taille et les ambitions du dictionnaire du Mouvement ouvrier, par exemple, pèse sur la compréhension des stratégies des auteurs et des locuteurs du discours architectonique.

SOURCE DES ILLUSTRATIONS

P. 40, 46, 52, 56 : Les Principaux Palais de l'Exposition Universelle de Paris, recueillis par A. RAGUENET, architecte, Paris: Librairie de l'architecture et des arts industriels Eugène Bigot, s.d.

P. 68, 72, 74, 78 : GUADET Julien, Conférence sur le nouvel Hôtel des Postes. Extrait des mémoires de la Société des Ingénieurs civils. Bulletin de mai 1886, 4ème série vol. 12.

P. 88, 94 : GUADET Julien, Eléments et théorie de l'architecture. Cours professé à l'Ecole nationale et spéciale des Beaux-Arts, Paris : Librairie de la Construction Moderne, s.d.

P. 100 : GOUT Paul, Viollet-le-Duc. Sa vie, son oeuvre, sa doctrine, Paris : Edouard Champion, 1914.

P. 120, 124 : DE BAUDOT Anatole, L'architecture et le ciment armé, Paris : Office général d'édition artistique, 1905.

P. 116, 132 : DE BAUDOT Anatole, L'Architecture. Le passé. Le présent, Paris : Henri Laurens, 1916.

P. 138 : LEMERCIER Robert, François Le Coeur, architecte 1872-1934, Paris : VIncent, Fréal et Cie, 1938.

P. 148, 152, 156 : La Vie à la Campagne du 15 juin 1909.

P. 162, 166, 174 : MARION Henri, Villas et maisons de campagnes modernes, Paris : Mercier, 1913.

P. 194, 198, 204, 210 : GAUTHIER Joseph et CAPELLE Louis, Traité de composition décorative, Paris : Plon, s.d.

P. 216 : L'Art Décoratif de janvier 1912.

P. 224 : L'Art de France de janvier 1914.

TABLE DES MATIERES

	Page
PREMIERE PARTIE : PROBLEMATIQUE	5
1. Des notes ...	7
2. Verticalement : Les architectoniques	8
3. Insert méthodologique	12
4. Horizontalement : un demi-siècle moderne	15
Notes	27
SECONDE PARTIE : NOTES, THESES ET PERSPECTIVES	31
CHAPITRE I : L'ARCHITECTURE EST MORTE ! VIVE L'ARCHITECTURE	33
"Rien d'architectural"	35
La crise de la signification	37
Un débordement critique	42
Une crise salutaire si ...	47
La crise à l'Ecole	49
Notes	59
CHAPITRE II : LA TRADITION FRANCAISE DU FONCTIONNALISME	63
Guadet, un drôle de professeur	65
Un corpus presque classique	69
La libération des proportions	79
Composition, disposition, confusion	83
Un rationalisme tendre	90
La critique des "Eléments"	93
Notes	105
CHAPITRE III : LES CROISES DE L'OGIVE	111
A l'école de Viollet-le-Duc	113
Une architecture du ciment armé	119
Un ornement rationnel	128
Notes	141
CHAPITRE IV : LES RAISONS DE LA MAISON	145
La bonne et la mauvaise méthode	147
La fonction apparente	154
Maisons paysannes et exotiques	165
La maison pour tous	173
Notes	181

CHAPITRE V : UN NOUVEAU STYLE CLASSIQUE 189

Le goût de la simplicité 191
Le style par la stylisation 201
Le Salon des Munichois 208
La théorie du nouveau style 214
Le style de la rose 222
Notes 227

PERSPECTIVES 235

SOURCE DES ILLUSTRATIONS

TABLE DES MATIERES

Imprimé par
ECOLE D'ARCHITECTURE DE NANCY
Mars 1986

Dépot légal : Mars 1986

ISBN 2 906147 00 1