



HAL
open science

Modernité architecturale et urbaine, 1920-1939. Saint-Etienne - Paris. Les immeubles d'appartements modernes

Mario Bonilla, Daniel Vallat

► **To cite this version:**

Mario Bonilla, Daniel Vallat. Modernité architecturale et urbaine, 1920-1939. Saint-Etienne - Paris. Les immeubles d'appartements modernes. [Rapport de recherche] 403/86, Ministère de l'équipement, du logement, de l'aménagement du territoire et des transports / Bureau de la recherche architecturale (BRA); Ministère de la recherche et de la technologie; Ecole nationale supérieure d'architecture de Saint-Etienne. 1986. ⟨hal-01901203⟩

HAL Id: hal-01901203

<https://hal.science/hal-01901203v1>

Submitted on 22 Oct 2018

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

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



HAL Authorization

403

MODERNITE

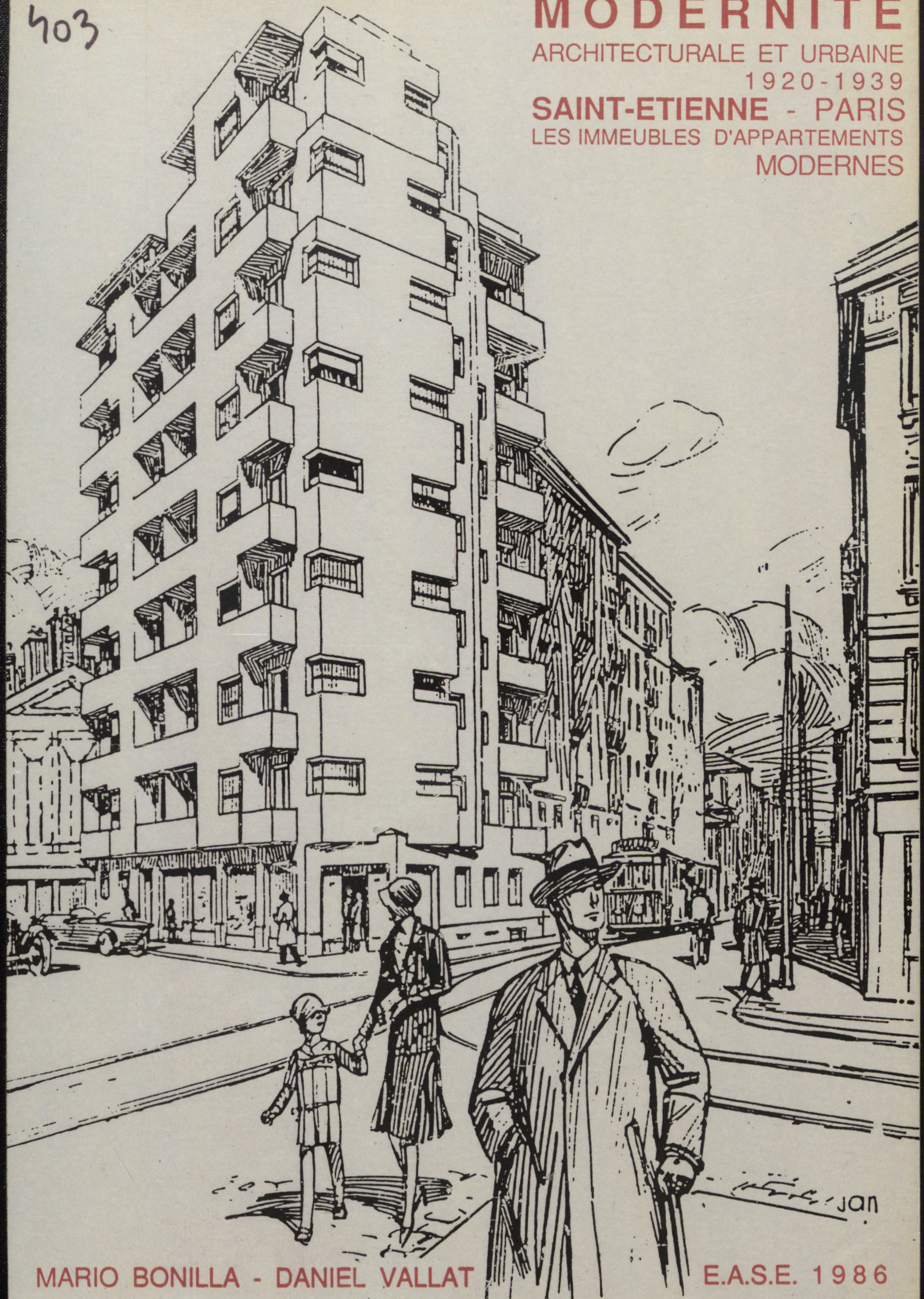
ARCHITECTURALE ET URBAINE

1920-1939

SAINT-ETIENNE - PARIS

LES IMMEUBLES D'APPARTEMENTS

MODERNES



MARIO BONILLA - DANIEL VALLAT

E.A.S.E. 1986

MINISTÈRE DE L'ÉQUIPEMENT, DU LOGEMENT, DE
L'AMÉNAGEMENT DU TERRITOIRE ET DES TRANSPORTS

BUREAU DE LA RECHERCHE ARCHITECTURALE.

"Le présent document constitue le rapport final d'une recherche remise au Bureau de la Recherche Architecturale en exécution du programme général de recherche mené par le Ministère de l'Équipement, du Logement, de l'Aménagement du Territoire et des Transports avec le Ministère de la Recherche et de la Technologie. Les jugements et opinions émis par les responsables de la recherche n'engagent que leurs auteurs".

MINISTERE DE L'EQUIPEMENT, DU LOGEMENT,
DE L'AMENAGEMENT DU TERRITOIRE ET DES TRANSPORTS.

BUREAU DE LA RECHERCHE ARCHITECTURALE.

**MODERNITE ARCHITECTURALE
ET URBAINE (1920 - 1939)**

**SAINT-ETIENNE / PARIS :
LES IMMEUBLES D'APPARTEMENTS
MODERNES**

MARIO BONILLA - DANIEL VALLAT

ECOLE D'ARCHITECTURE DE SAINT-ETIENNE, 1985 - 1986.

REMERCIEMENTS

Ce travail, sur des sujets concernant Saint-Etienne et Lyon, a été rendu possible grâce aux contributions d'étudiants de l'Ecole d'Architecture de Saint-Etienne, devenus depuis architectes. Nous tenons ainsi à remercier : Marie-Odile Espesson, Nicole Dufieu, André Perret, Georges Gagnal, Richard Goulois, François Lamarre, Georges Alixe, Franck Devigne et Jean-Michel Dutreuil. Nous remercions également Nicole Jacquet et Luc Trouillet, étudiants, pour leur approche de l'œuvre d'Henri Gouyon et Paule Soubeyrand pour son étude sur Villeurbanne .

Nous sommes reconnaissants de la collaboration efficace des étudiants de troisième année ayant participé à la conception et à la réalisation de l'exposition "Saint-Etienne, Ville, Architecture, Histoire" qui a marqué une étape importante dans l'élaboration de cette recherche.

Pour leurs conseils judicieux et le prêt d'ouvrages personnels, nous remercions tout particulièrement Monsieur de Cointet, Directeur de l'E.A.S.E. et architecte, Henri Bresler, architecte et François Tomas, géographe, tous deux enseignants à l'Ecole, ainsi que nos collègues du C.E.A.A. "Les métiers de l'histoire", Bruno Queysanne, Pierre Saddy et Françoise Véry de l'Ecole d'Architecture de Grenoble.

SOMMAIRE

	INTRODUCTION	9
1-	AUTOUR DE LA MODERNITE	15
1- 1	QUELQUES TEXTES LIMINAIRES	18
1- 2	HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE MODERNE ET MODERNITE	20
1- 3	LES ANNEES 20 ET LES AVANT-GARDES	24
1- 4	LES ANNEES 30, UNE MODERNITE APPRIVOISEE	26
2-	APPROCHES, METHODES, APPLICATIONS	29
2- 1	L'ARCHITECTURE DE L'ENTRE-DEUX GUERRES EN FRANCE : TROIS PLANS D'APPROCHE	31
2- 1.1	Le groupe social	31
2- 1.2	Imaginaire, symbolique, idéologies	33
2- 1.3	Matérialité	37
2- 2	DE LA VILLE A L'IMMEUBLE MODERNE	38
2- 2.1	De l'ilot à la parcelle	39
2- 2.2	De la parcelle à l'immeuble	40
2- 2.3	De l'immeuble à l'appartement	41
3-	TRADITION ET MODERNITE ARCHITECTURALE A SAINT-ETIENNE, DANS LES ANNEES 20	49
3- 1	L'ENTRE-DEUX GUERRES A SAINT-ETIENNE: TROIS PLANS D'APPROCHE ...	52
3- 1.1	Le groupe social	52
3- 1.2	Imaginaire, symbolique, idéologies	54
3- 1.3	Matérialité	56
3- 2	ARCHITECTURE STEPHANOISE: TYPES SAVANTS ET TRADITIONS VERNACULAIRES	57
3- 2.1	Architecture et vie quotidienne à Saint-Etienne entre les deux guerres	57
3- 2.2	De la ville à l'immeuble moderne : types savants et traditions vernaculaires	58
3- 3	1923: LA SOCIETE DES IMMEUBLES PAR ETAGES	71
3- 3.1	premières réalisations :	72
3- 3.1.1	1924-1926 : du premier au huitième immeuble.	73
3- 3.1.2	1926-1929 : du neuvième au seizième immeubles.	75
3- 4	1929: UN TOURNANT ET UN PREMIER BILAN	76

4 -	CELEBRATION DE LA MODERNITE STEPHANOISE	89
4 - 1	LA SOCIETE DES IMMEUBLES PAR ETAGES ET LA PUBLICITE	92
4 - 2	L'IMMEUBLE MODERNE Bossu, 1930-1932	99
4 - 3	L'"ARCHITECTURE MODERNE" conférence faite par Auguste Bossu, le 2 Mars 1932, à l'occasion de l'inauguration de l' <i>Immeuble moderne</i>	109
4 - 4	LA MAISON SANS ESCALIER. Bossu, 1933.	111
P	PARENTHESE : L'ENTRE-DEUX GUERRES	123
P - 1	A LYON	125
P - 2	A GRENOBLE	127
P - 3	A PARIS	135
P - 3.1	L'architecture des avant-gardes françaises	135
P - 3.2	Les termes du débat théorique et doctrinal	136
P - 3.3	Les immeubles parisiens d'appartements, modernes	139
5 -	LES ANNEES 30 STEPHANOISES	151
5 - 1	CULTURE ARCHITECTURALE ET PRODUCTION DES ARCHITECTES STEPHANOIS	153
5 - 2	AUGUSTE BOSSU (1931-1940)	154
5 - 3	ARMAND SUBIT ET HENRI GOUYON	165
5 - 3.1	Premières réalisations : de 1925 à 1930	165
5 - 3.2	Modernité : 1930-1934	167
5 - 3.3	Trois immeubles de Subit : 1933-1938	177
5 - 3.4	Quelques œuvres de Gouyon : 1936-1940	177
5 - 4	AUTRES AGENCES D'ARCHITECTURE STEPHANOISES	187
6 -	ELEMENTS POUR UNE CONCLUSION	195
6 - 1	PENDANT LA GUERRE ET APRES: QUELQUES INTERROGATIONS	197
6 - 2	SAINT-ETIENNE, PARIS	199
6 - 3	ACTUALITE DE L'IMMEUBLE D'APPARTEMENTS	200
	LOCALISATION DES IMMEUBLES MODERNES	205
	BIBLIOGRAPHIE	209

ILLUSTRATIONS

2 - 2	De la ville à l'immeuble moderne	PL.	I - II - III	45
3 - 2	Architecture stéphanoise : types savants et traditions vernaculaires.....	PL.	IV - V - VI - VII - VIII	65
3 - 3	1923 : La "Société des Immeubles par Etages" premières réalisations.....	PL.	IX - X - XI	81
3 - 4	1929 : un tournant et un premier bilan	PL.	XII - XIII - XIV	85
4 - 1	La "Société des Immeubles par Etages" et la publicité	PL.	XV - XVI - XVII	95
4 - 2	<i>L'Immeuble moderne</i>	PL.	XVIII - XIX - XX - XXI	103
4 - 3	<i>La Maison sans escalier</i>	PL.	XXII - XXIII - XXIV - XXV	117
P - 1	à Lyon	PL.	XXVI	129
P - 2	à Grenoble	PL.	XXVII - XXVIII - XXIX	
P - 3	à Paris	PL.	XXX - XXXI - XXXII - XXXIII - XXXIV	145
5 - 2	Auguste Bossu, réalisations 1931-1940	PL.	XXXV - XXXVI - XXXVII - XXXVIII	159
5 - 3	Armand Subit et Henri Gouyon	PL.	XXXIX - XL - XLI - XLII - XLIII	171
5 - 3.3	Armand Subit et Henri Gouyon	PL.	XLIV	181
5 - 3.4	Henri Gouyon, <i>Palais Anatole France</i>	PL.	XLV - XLVI - XLVII	
5 - 4	Autres agences d'architecture stéphanoises.....	PL.	XLVIII - XLIX	191
6 - 2	Conclusion	PL.	L	203
	Localisation des immeubles d'appartements modernes			205

INTRODUCTION

Si, dès le début des années 20, émerge une modernité parisienne à l'instar des modernités européennes, et si elle se manifeste dans d'autres villes françaises dans les années 30, nous pouvons également l'identifier à Saint-Etienne, à partir de 1929 - et jusqu'au milieu des années 50 - dans les programmes d'immeubles d'appartements que nous avons retenus comme représentatifs de ce mouvement.

Si, par contre, nous nous cantonnons dans une définition orthodoxe et restrictive de la modernité, limitant celle-ci aux discours et aux oeuvres-manifestes des avant-gardes produites en Europe depuis le début du XX^e siècle, la production provinciale, dont la stéphanoise, n'apparaîtra que comme un habillage et un décor de circonstances qui imite les modes stylistiques de l'époque.

Ainsi, entre la tentation de restreindre le champ d'application du *moderne*, et celle de faire de la modernité un lit de Procuste, il semble tout d'abord essentiel de chercher à définir ce mouvement, à en fixer le cadre, puis d'en interroger les différentes tendances, tout en tenant compte des particularités locales et régionales.

Il ne s'agit pas d'établir une échelle de valeurs selon laquelle une architecture serait *plus moderne* qu'une autre, mais plutôt d'analyser et de comparer des projets et des réalisations appartenant à des types semblables, à Saint-Etienne, à Paris, à Grenoble, à Lyon, que nous pensons pouvoir englober dans ce style déjà historique qu'est la modernité. Si sa localisation dans le temps et dans l'espace européen prête encore à discussion, un recul de plus d'un demi-siècle - depuis son apparition - et au moins vingt ans de réflexion critique - à propos de son héritage - nous permettent à présent de l'aborder en maintenant à distance l'ardeur polémique et idéologique qui était encore de rigueur il n'y a pas si longtemps.

Il est admis aujourd'hui que cette réévaluation critique a démarré vers le milieu des années 60, grâce notamment aux Italiens (Aymonino, Rossi, Tafuri...) et aux Américains (Venturi), au moment où, dans le sillage des C.I.A.M. et du Team X, certains architectes voulaient se prévaloir de l'héritage exclusif d'une modernité devenue un stéréotype, dont les signes de reconnaissance, universels et intemporels, auraient été fixés une fois pour toutes par les avant-gardes internationales des années 20 (voir Bruno Zevi : *Le langage moderne de l'architecture*).

Cette action critique a rendu possible l'historisation du mouvement moderne et son approche avec les outils forgés par la discipline historique. Ainsi, cette "longue durée" qui s'étend de la fin du XIX^e siècle au milieu du XX^e peut être analysée dorénavant en termes de continuités et non exclusivement du point de vue des ruptures, privilégiées à l'excès par l'historiographie classique du mouvement moderne (cf. Zevi, Pevsner, Giedion...).

A partir de cette notion de *continuités*, et tout en nous situant dans la mouvance de la modernité, le thème *immeuble d'appartements modernes*, présent dans toutes les villes françaises - des exemples parisiens sont publiés dans chaque parution de L'Architecture d'Aujourd'hui et le programme est critiqué par Pingusson (AA n°4, 1935)-, doit être inséré dans la filiation de la *maison à loyer* du XIX^e siècle. Par ailleurs, de par son implantation dans l'îlot, l'*immeuble d'appartements moderne* ; tout comme l'*immeuble haussmannien*, son prédécesseur, se place à l'articulation entre forme architecturale et forme urbaine. Si les différentes réponses architecturales au même type d'immeuble peuvent correspondre à autant de tendances (structurelle, cubiste, régionaliste...) qui impliquent une acceptation enthousiaste ou mitigée des "atours de la modernité", nous chercherons aussi à interroger la production banale et courante, celle qui a pu avoir les faveurs d'une plus vaste clientèle.

C'est aussi dans le giron du style moderne que nous tenterons d'identifier les façons particulières d'apparaître et d'exister de cette architecture, la manière propre à certains architectes, le poids des traditions esthétiques et constructives locales, et les rapprochements ou les écarts par rapport à des réalisations érigées en modèles, comme par exemple les immeubles de Michel Roux-Spitz.

Aborder cette production à travers sa *présence matérielle* (édifices, ensembles, fragments de ville... encore si présents dans le paysage urbain actuel) incite à questionner le *groupe social* et les conditions socio-économiques, techniques, juridiques et administratives qui ont rendu ces constructions possibles ; tout comme aussi bien, les *dimensions imaginaires et symboliques* de l'univers culturel des architectes et de leur clientèle : au croisement de ces trois plans d'approche, après les recoupements de multiples informations, nous espérons être à même de tirer certaines conclusions.

Il nous semble que la pertinence de ce type de questionnement n'est plus à démontrer, mais qu'il est tout de même nécessaire d'expliquer en quoi la production architecturale et urbaine de telle ville ou telle région peut être considérée comme significative d'une période précise.

Ainsi, sans vouloir généraliser abusivement à partir des échanges qui ont eu lieu dans la région Rhône-Alpes, nous pouvons au moins reconnaître des relations entre Lyon et Saint-Etienne sensibles depuis le XVIII^e siècle (conséquences, en particulier, du va-et-vient des architectes piémontais entre les deux villes).

Un certain nombre de recherches, mémoires et Travaux Personnels de Fin d'Etudes -pour la plupart inédits-, et d'ouvrages scientifiques ou de diffusion "tous publics", témoignent des apports originaux de la région à la modernité : on pense tout de suite à l'œuvre de Tony Garnier.

Or, à Grenoble, à Lyon, à Saint-Etienne, on décèle, dès le lendemain de la Première Guerre mondiale, une architecture moderne fortement tributaire des traditions locales, dont les architectes des années 30 tenteront de s'éloigner pour s'approcher davantage du vocabulaire international : c'est ce que nous voulons étudier dans le cas de Saint-Etienne.

Mais justement à Saint-Etienne, pendant ces deux décennies, la modernité semble aussi être victime et cet enclavement ancestral dont la ville a toujours souffert. Il faudra attendre l'explosion médiatique de l'Après-Guerre pour que cela change ; dès lors, de par la simultanéité et l'uniformisation de l'information, il en sera en matière de désenclavement, de l'architecture comme du reste. En effet, le nombre important de réalisations de Le Corbusier dans la région (Firminy Vert, le couvent de la Tourette à l'Arbresle) ; le renouvellement du vétuste parc immobilier, certaines interventions des cabinets locaux, lyonnais ou parisiens -dont l'heureuse "densification" d'une Z.U.P. mémorable, toujours inachevée- ; la création et le développement de lieux d'Enseignement supérieur et de Recherche, les autoroutes, le T.G.V..., les retombées des crises nationales et internationales..., les néo et post-modernités en version locale... finiront par avoir raison, ici comme partout ailleurs, de tout particularisme architectural et urbain.

Notre intention n'est pas de nous attarder sur ce processus réputé inéluctable, moins encore d'adopter une attitude nostalgique ou passéiste.

Comme cela a été le cas lors de la conception et la réalisation de notre dernière exposition *Saint-Etienne, Ville, Architecture, Histoire : 1840-1939*, présentée en octobre 1985, il s'agira plutôt de mettre en évidence l'existence d'un patrimoine qui fait partie de la mémoire architecturale et urbaine de la ville, dans le cas présent, la strate moderne de l'entre-deux guerres.

Pour ce faire, nous nous servons de nos recherches de documents, inventaires, relevés... des résultats d'activités pédagogiques que nous avons développées à l'École d'Architecture de Saint-Etienne au cours de ces dernières années (cours, séminaires, TPFE, CEAA...) ainsi que de certains travaux réalisés par nos étudiants.

A partir de ce matériel, nous chercherons à cerner et à mettre en valeur l'œuvre des architectes qui ont construit entre 1920 et 1939, et... jusqu'en 1953 ; nous l'analyserons et essayerons de comprendre les conditions qui l'ont rendue possible (programmes, montages financiers, moyens technologiques, partis spatiaux, esthétiques et urbains).

Comme nous postulons qu'un travail d'analyse architecturale ne peut se concevoir que sous une forme comparative, nous situerons cette production selon des repères d'espace et de temps, dans ses relations avec celle de la région (Grenoble, Lyon), et celle, contemporaine, de Paris et d'autres capitales européennes.

Cette étude, conçue en étroite liaison avec notre travail pédagogique, privilégie volontairement la manière didactique d'aborder les différentes questions. Comme elle part de la volonté de faire

une synthèse et une mise au point de plusieurs thèmes, liés par un même type d'approche, cette façon de procéder génère, de proche en proche, de nouveaux sujets de recherche, ce dont nous sommes bien conscients.

Pour conclure, il faut rappeler que certains de ces édifices jouent encore un rôle déterminant dans les quartiers centraux de Saint-Étienne, tant du point de vue de leur implantation urbaine, que de la qualité ou de l'originalité de l'organisation spatiale des logements. Leur bon état de conservation témoigne d'une construction soignée et d'un bon entretien. Ils offrent en tous points une excellente leçon d'architecture.

PRESENTATION DES CHAPITRES

CHAPITRE 1

Une anthologie de textes significatifs et une revue succincte des histoires de l'architecture moderne nous aideront à baliser ce parcours rapide "autour de la modernité".

Quelques premières hypothèses serviront à caractériser les années 20 et les années 30, voire à différencier ces deux périodes.

CHAPITRE 2

La définition méthodologique des trois plans d'approche de la production architecturale que nous utiliserons, permettra de tisser la toile de fond sur laquelle nous comptons situer et comprendre cette modernité.

La mise en relation tissu urbain / parcelle / immeuble / aménagement intérieur sera testée une première fois dans une sélection d'exemples d'immeubles parisiens. Nous nous sommes volontairement tenus à l'écart des programmes de logement social - opérations HBM dans les quatre villes - : ils nécessiteraient, à eux seuls, une étude à part.

CHAPITRE 3

Il sera tout d'abord question des rapports que certaines catégories de la population stéphanoise semblent avoir entretenus avec leur logement pendant l'entre-deux guerres; et de l'analyse des types d'immeubles issus des traditions savantes et vernaculaires.

En 1923, le lancement et la mise en pratique à Saint-Etienne de la notion de copropriété permettra à Auguste Bossu de commencer sa série d'immeubles ; c'est celui de 1929 qui opère le tournant dans la modernité.

CHAPITRE 4

C'est celui de la célébration de la modernité stéphanoise : elle a lieu dès le début des années 30, avec les deux "chefs-d'œuvre" de Bossu : *L'Immeuble Moderne* et la *Maison sans escalier*.

PARENTHÈSE

Avant d'aborder l'ensemble de la production stéphanoise des années 30, nous proposons une parenthèse pour évoquer Tony Garnier, le Palais de Flore et l'apport de l'architecture lyonnaise, dans le temps où Grenoble, du garage Hélicoïdal au quartier Condorcet (1933-1957) prend une bonne place dans la modernité provinciale. Le débat théorique et doctrinal a bien lieu à Paris, d'où rayonnent de multiples modèles d'immeubles d'appartements modernes que nous passerons en revue, ainsi qu'une sélection d'exemples de la production courante.

CHAPITRE 5

Nous analyserons l'ensemble de la production des agences d'architecture stéphanoises jusqu'à la fin des années 30 dont, notamment, le Palais Anatole France (1937), ce monument opulent aux balcons courbes, véritable signal urbain de la ville moderne.

CHAPITRE 6

En guise de conclusion, nous avancerons l'idée que rien ne changera essentiellement dans la solution architecturale proposée pour ce type d'édifices jusqu'au moins le début des années 50, en attendant que l'omniprésence des tours et des barres, d'un côté, et les balcons filants à garde corps en aluminium et verre fumé, de l'autre, viennent appauvrir et irrémédiablement banaliser l'image de l'"immeuble d'appartements" qui, au demeurant, conserve à l'heure actuelle, toute sa pertinence et sa nécessité en tant que programme d'architecture.

- 1 - 1 QUELQUES TEXTES LIMINAIRES
- 1 - 2 HISTOIRES DE L'ARCHITECTURE MODERNE ET MODERNITE
- 1 - 3 LES ANNEES 20 ET LES AVANT-GARDES
- 1 - 4 LES ANNEES 30 : UNE MODERNITE APPRIVOISEE



1 - AUTOUR DE LA MODERNITE

"Il faut être de son temps" (Daumier).

"Tu ne pourras pas être mieux que ton temps, mais, au mieux, tu seras ton temps" (Hegel).

"Il faut être absolument moderne" (Rimbaud).

..."être moderne, n'est-ce pas connaître vraiment ce qu'on ne peut pas recommencer ? (Roland Barthes, Essais critiques IV, 1971).

"Avant-garde ou vieux bluff ? A genoux, voici la modernité ! (Le Nouvel Observateur, 3-1-86)

Et nous pourrions continuer ainsi, collectionnant anathèmes, exhortations, imprécations et affirmations péremptoires.

Convenons tout d'abord avec Baudrillard qu'il n'y a modernité que face à une tradition, et que dans ce face à face transhistorique, modernité est synonyme de nouveau, donc de progrès.

Rappelons aussi que dans cette étude nous aurons à évoquer souvent l'héritage des avant-gardes artistiques modernes des années 20, partagé -ou refusé- par les néo et post-modernité.

Il est admis que les fondements, la doctrine et la stratégie de cette modernité sont formulés entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, pressentant peut être un tournant de siècle porteur de changements -à Paris, à Berlin, à Vienne...- mais dont les origines et les motivations seraient à chercher dans les Lumières, et plus précisément dans les processus qui provoquent, accompagnent et sont le résultat de la Révolution Industrielle.

Pour mémoire, et en relation directe avec l'architecture, notons : la formation de la ville industrielle et bourgeoise, les grands travaux urbains, les nouveaux programmes concernant les activités de production, d'administration, d'habitation, de circulation..., et un nouveau partage des tâches entre les techniciens de la construction, dont l'architecte.

Il y aura aussi, inévitablement, révolution artistique : en peinture où la mise en cause radicale de l'espace perspectif rendra possible

l'abstraction ; en littérature, avec une prédominance marquée pour le regard intérieur et le rôle attribué à la mémoire. Si cela conduit à la mise en cause de l'objet, c'est aussi le sujet-artiste qui entre en crise : de Hegel à Marx, de Nietzsche à Freud, l'ère du soupçon s'installe pour durer ; de telle façon que, chaque aspect de la modernité se manifeste et prend forme à partir de certaines pratiques et / ou d'une armature discursive qui l'aide à se constituer puis l'accompagne, la conforte et, finalement, la légitime tout en la minant de l'intérieur par la mise en évidence critique de ses propres contradictions.

Ainsi, d'injonction en œuvre-manifeste, d'alliance tactique en exclusion polémique, nous pouvons suivre pas à pas la trajectoire de cette modernité qui n'est pas encore la nôtre, de ses prémices jusqu'à son apogée dans les années 20.

1-1 QUELQUES TEXTES LIMINAIRES

Dans un premier temps, nous avons compilé un recueil anthologique dans le cadre de nos séminaires de "Théories et Histoire de l'Architecture" à l'Ecole. Prenant la polémique qui alimentait la position post-moderne comme prétexte et comme point de départ, nous cherchions des recoupements et des contradictions dans les discours qui sous-tendaient les différentes positions.

Si, dans cette archéologie des discours, nous avons laissé provisoirement de côté les textes de l'entre-deux guerres, pour disposer d'un certain recul critique par rapport aux avant-gardes, nous avons par contre exhumé et mis côte à côte, des écrits de ces vingt dernières années souvent contemporaines des rôles d'une modernité qui agonisait entre les tours, les barres et les pyramides des Z.U.P. et des villes nouvelles, et dans *l'abstraction lyrique* du *support-surface* d'une rénovation urbaine.

Cette démarche nous semble fondamentale car un regard historique sur un objet ne se conçoit sans les autres regards qui se sont successivement portés sur lui -comment étudier l'architecture gothique sans la "voir" aussi à travers Viollet-le-Duc ?-, d'autant plus que ces regards successifs offrent autant de façons de s'interroger sur son propre temps : ainsi, par exemple, sur un autre registre, les chroniques de Jean-Paul Aron qui s'étalent de 1945 à 1984 (1).

Première réflexion critique devant l'étude incontournable de Jean-François Lyotard qui nous plonge dans une *condition post-moderne* qui est celle du savoir dans les sociétés les plus développées et qui se caractérise par l'incrédulité à l'égard des méta-récits. (2)

Mais si nous avons vite quitté les sables mouvants de la "modernité / post-modernité", déçus par la frivolité des contributions réunies dans "Babylone N°1" (3) et par le caractère fourre-tout du recueil de Portoghesi (4) ; nous

avons été tout de même sensibles aux "quinze années de doutes et de critiques", de Peter Blake (5), ce pourfendeur des mythes de la modernité qui élargit la voie ouverte une dizaine d'années plus tôt par son ancienne associée Jane Jacobs, peut-être l'une des premières à tirer à boulets rouges contre les évidences et les conformismes modernes. (6)

En fait, c'est le texte déjà classique de Baudrillard qui nous a servi de point de départ et nous a fourni les premiers arguments : la modernité nous est présentée comme "mode de civilisation caractéristique qui s'oppose au mode de la tradition", elle n'est "ni un concept sociologique, ni un concept politique, ni proprement un concept historique" (7) : nous constatons déjà qu'autant il est possible d'être affirmatif pour "mode de civilisation" et sur l'opposition avec la tradition, autant tous les "ni" sont nécessaires pour annoncer les exclusions de tout ce que l'on a voulu nous faire croire à propos de la modernité : le terrain devient idéologique...

Dans une tonalité semblable, Roger Pol -Droit voit la modernité, plus comme un préjugé que comme un concept, plus comme une opinion que comme une idée claire et distincte (8), elle vient ainsi recouvrir tout ce qui est porteur d'avenir.

Porteur d'avenir, c'est à dire facteur de changement, et celui-ci devient "la pierre de touche du projet créateur", car, à partir de ce pré-supposé, la modernité "s'érige en critère de jugement du goût" ajoute Jean Clair dans sa "critique de la modernité" (9) : ici est clairement dénoncée l'attitude terroriste et exclusive des avant-gardes, mais surtout celle de leurs affidés. Nous pouvons aller plus loin dans le sens de cette idée en affirmant avec Joseph Abram que "la modernité imprègne non seulement les pratiques artistiques mais aussi leur histoire" (10).

A quelle modernité a-t-on affaire ? s'interroge Jean Chesneaux à partir du moment où elle n'est plus synonyme de dissidence culturelle et devient une forme de "ralliement passif au

-
- | | |
|-----------------------------|--|
| (1) ARON Jean Paul : | <i>Les modernes</i> . 1984 |
| (2) LYOTARD Jean François : | <i>La condition post-moderne</i> . 1979 |
| (3) Babylone N°1 | Hiver 1982-83 |
| (4) PORTOGHESI Paolo : | <i>Au-delà de l'architecture moderne</i> . 1980 |
| (5) BLAKE Peter : | <i>L'architecture moderne est morte à St Louis ...</i> 1974 |
| (6) JACOBS Jane : | <i>The death and life of great american cities</i> . 1961 |
| (7) BAUDRILLARD Jean : | <i>Encyclopædia Universalis</i> volume 12 |
| (8) POL-DROIT Roger : | in <i>Insaisissable modernité</i> Le Monde 9.11.1984 |
| (9) CLAIR Jean : | <i>Considération sur l'état des Beaux-Arts. Critique de la modernité</i> .1983 |
| (10) ABRAM Joseph : | <i>Modernité et post-modernité: la question de l'héritage</i> . 1981 |

modèle dominant d'évolution" (11) : c'est la situation engendrée par une modernité devenue omniprésente, à moins que...

A moins que ce "nouveau", à force de revenir comme un hoquet dont on n'arrive plus à se débarrasser, finisse par instituer une véritable "tradition du nouveau" selon la formule d'Harold Rosenberg (12), et comme nouveau signifie ici non seulement changement mais aussi rupture, on peut parler ouvertement d'une "tradition de la rupture" : elle n'implique pas seulement la négation de la tradition mais aussi la négation de la rupture, c'est la double aporie signalée par Octavio Paz (13) qui conduit fatalement au fait paradoxal d'une modernité autosuffisante dans le sens qu'elle fonde sa propre tradition.

Serions-nous en fait, devant (ou plutôt dans) un fait de civilisation (occidentale seulement ?) qui semblerait se reproduire souvent dans l'histoire mais dont les méfaits seraient devenus très encombrants ces dernières décennies ?

En cherchant à préciser le "quand" et le "comment" des origines, Kostas Papaioannou signale que "la prise de conscience du présent défini historiquement" (14), est un préalable nécessaire, cela n'est rendu possible que grâce à une histoire devenue l'instance qui remplace le monde mythique et celui de la divinité : ce préalable différencie radicalement *notre* modernité de celles qui l'ont précédée; c'est notamment de la manière de la penser, inaugurée par Hegel, qu'elle est ainsi fortement tributaire.

A partir du moment où le présent est assumé en sa qualité essentielle de présent -Papaioannou emprunte la formule à Baudelaire, sur lequel nous reviendrons plus loin- ce présent doit être soumis à une sévère autocritique pour permettre la contestation de la tradition immédiate et rendre possible une nouvelle autodéfinition de la modernité -nous citons toujours Papaioannou- ; elle passe par cette altérité qui est la condition nécessaire de toute quête d'identité.

A l'extrémité de notre parcours en amont, un texte nous renvoyant à un autre, nous avons

(re)trouvé la classique "Introduction à la modernité" d'Henri Lefèbvre.

Ici, la modernité est bourgeoise, fille -héritière de la Révolution, ou plutôt de l'ombre de la révolution possible et manquée "dont elle ne deviendra que sa parodie" (15) : il s'agit de la révolution de 1848 autour de laquelle sont convoqués Marx et Baudelaire.

Pour le premier, la modernité renvoie au politique car elle propose une forme nouvelle d'état : elle échouera dans cette volonté révolutionnaire (à Paris mais aussi à Berlin, à Vienne et à Barcelone, autour des mêmes années) ; la voici ainsi *prise en charge* et sublimée par un art dorénavant révolutionnaire ; ainsi, Baudelaire, le "poète maudit", qui ne cessera de haïr ce monde bourgeois dont il tire par ailleurs la matière de son œuvre.

Depuis, l'art moderne ne cessera, lui non plus, de "cracher sur le bourgeois" -son mécène, son client- de Dada à Mai 68 ; l'art sera révolutionnaire jusqu'à sa mort ou ne sera pas et l'architecture prétendra le suivre dans cette voie.

Concluons avec Baudelaire, le premier à nous donner une définition de la modernité. Celle-ci passe inexorablement à travers des situations duales : "la dualité de l'art est une conséquence fatale de la dualité de l'homme", la modernité ne peut devenir qu'une moitié de l'art, "le transitoire, le fugitif, le contingent" dont "l'autre moitié est l'éternel et l'immuable" (16). A la fin, Habermas ajoute encore que "tandis que les simples modes sont démodés une fois qu'elles appartiennent au passé, la modernité conserve pour sa part des liens secrets avec le classicisme" (17) ; Baudrillard, lui, ironise sur le fait qu'aujourd'hui plus personne n'ose se déclarer moderne...

Pour compléter notre parcours autour de la modernité, il nous semble maintenant essentiel de la voir à travers les histoires de l'architecture moderne qui ont tant contribué à la définir et à en fixer les limites.

-
- (11) CHESNEAUX Jean : in *Insaisissable modernité* Le Monde 9.11.1984
(12) cité par PAZ Octavio : *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde.* 1976
(13) PAZ Octavio : op.cit.
(14) PAPAIOANNOU Kostas : *Modernité et histoire.* 1983
(15) LEFEBVRE Henri : *Introduction à la modernité.* 1962
(16) BAUDELAIRE Charles : *Le peintre de la vie moderne.*
(17) HABERMAS Jürgen : *La Modernité: un projet inachevé.* 1982

1 - 2 HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE MODERNE ET MODERNITE.

Il ne faudrait pas cesser de rappeler les mises en garde de Braudel, de Veyne et d'autres historiens : il n'y a pas d'histoire linéaire et conséquente ; l'histoire n'est qu'un récit (de faits divers) qui se prête mal à toute interprétation cyclique, moins encore aux règles de la causalité ou à un quelconque déterminisme dans l'analyse des faits historiques. Nous le rappelons parce que la plupart des historiens de l'architecture moderne se sont évertués à nous en présenter un parcours sans faute allant des *Arts & Crafts* à la *Charte d'Athènes* pour arriver à ces tragiques "années 30" du "retour à l'ordre", parcours pendant lequel, le Saint-Georges moderne n'en finit pas de terrasser le dragon académique qui sera néanmoins, définitivement emporté dans la tourmente de la Seconde Guerre mondiale.

Bien plus, dans ces histoires, l'action messianique des avant-gardes ne peut se penser que sous la forme d'une *rupture*, la plus brutale jamais opérée, pour qu'après, comme dans *Totem et tabou* les fils soient obligés de réactualiser périodiquement le meurtre rituel du père, instituant de ce fait la *tradition de la rupture* déjà évoquée.

Cohérence inébranlable de ces avant-gardes, obtenue grâce aux exclusions et à la condamnation de toute déviance, rendue parfois manifeste dans le silence d'un récit ou dans la petite phrase sybilline au détour d'une page de l'une de ces histoires : c'est ce qui arrive à certains architectes -Sitte, Unwin, Lutyens- à des aspects de la production de certains autres -Loos, Perret...-, c'est l'obstination de ne pas reconnaître les errances, les retours auto-critiques ou les entêtements des chefs de file à un moment de leur trajectoire -Le Corbusier, Wright...-, comme aussi bien à ignorer certains mouvements ou certaines productions particulières : celles de l'*Ecole d'Amsterdam*, les *Höffe* de Vienne-la-Rouge ou les *HBM* de la ceinture de Paris.

A présent, sans prétendre réécrire l'histoire du mouvement ni vouloir tomber dans l'excès inverse, la tâche critique indispensable consiste à "restituer à la période sa diversité" (18). Pour notre part, nous nous intéresserons

surtout au devenir de la modernité en France pendant les années 30.

Pour compléter les réflexions des pages précédentes et fixer quelques positions, nous comptons analyser sommairement les pré-supposés de certaines histoires du mouvement moderne (19) et les argumentations adoptées pour défendre la modernité.

Viollet-le-Duc, dans ses *Entretiens*, se sert déjà de la matière historique qu'il présente pour revendiquer la nécessité d'une architecture nouvelle au moment de l'apogée de l'éclectisme, mais un *style macaronique* ne peut être un style nouveau" (20) précise-t-il en même temps qu'il puise dans cette même matière historique les éléments stylistiques qu'il compte ériger comme référence ; c'est la procédure de la critique opératoire analysée par Tafuri dans *Théories et histoire de l'architecture*.

Mais c'est surtout pendant les années 20 que chaque texte corbuséen offrira un dosage savant entre le problème soulevé avec ses raisons historiques et la solution proposée avec un irréfutable caractère d'évidence : "sa critique du système périmé est juste... toujours sa solution est fautive" disent ses détracteurs (21) ; mais ce ne sont que des exemples des textes doctrinaires et de combat qui visent à asseoir et la légitimité et la nécessité d'une architecture moderne.

En fait, ce n'est qu'à partir du débat qui commence avec les années 30 que l'on peut dresser un premier bilan du mouvement moderne avec le recul critique de presque une décennie : différents concours internationaux, quatre rencontres du Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM), l'exposition new-yorkaise *The International Style ; Architecture since 1922*, montée par Henry Russell Hitchcock et Philip Johnson à New-York, une longue série de projets-manifestes et quelques réalisations dont ce fleuron que sont les *siedlungen* d'Ernst May à Francfort... permettent déjà de comptabiliser l'acquis des avant-gardes et d'historiser ses manifestations.

Ainsi Bruno Zevi dans son *Histoire de l'architecture moderne* (22) attribue une place primordiale aux premiers travaux de critique historique esquissés par Edouardo Persico et par Giuseppe Pagano, ce dernier notamment

(18) ABRAM Joseph : op.cit.

(19) Une analyse assez complète nous est proposée dans *Modern'sign* .1977 (sous la direction d'Hubert Damisch)

(20) VIOLLET-LE-DUC Eugène: *Entretiens sur l'Architecture*. 1863 (Dixième entretien)

(21) BARDET Gaston : *Le nouvel urbanisme*. 1948

(22) ZEVI Bruno : *Storia dell'architettura moderna*. 1950

dans la revue *Casabella* qu'il fonde en 1930.

En 1935, Persico est le premier à contester l'interprétation techniciste du mouvement moderne, et voulant présenter l'œuvre de Terragni, il ressent la nécessité de fonder une tradition qui remonte à Schinkel, à Cézanne, à Morris, qui passe par Horta et Berlage pour rejoindre Loos, Hoffmann, Garnier, le Bauhaus, Le Corbusier ... et déjà Frank Lloyd Wright.

Pagano, par contre, "l'anti-Persico et l'anti-Terragni" (23), le fasciste de la première heure, oppose son optimisme au pessimisme de Persico : dans *Casabella*, (jusqu'en 1943 quand elle sera interdite par les nazis), il assumera la défense d'un langage architectural moderne, conforme à celui souhaité par Mussolini : "Nous devons créer un art moderne, un art fasciste" (24).

Restant dans le registre des premières esquisses d'histoire du mouvement moderne, une contribution produite dans l'Allemagne nazie de 1933, où l'exil commence, celle d'Emil Kaufmann publiée peu avant son propre exil: *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und entwicklung der autonomen architektur* (25), matérialise un moment particulier de la trajectoire intellectuelle de l'auteur. Nous ne retiendrons ici que le sens de l'opportunité (intellectuelle mais aussi politique) et à la fois le courage (ou l'imprudence ?) d'une thèse qui invoque doublement et les origines et la place de la modernité architecturale, française de surcroît, à la veille de la mise en place d'un art nazi.

En réalité, la première histoire qui va répondre à nos préoccupations est celle de Nicholas Pevsner : *Pioneers of Modern Movement. From William Morris to Walter Gropius*, publiée à Londres en 1936 (26). Déjà son titre, avec cette connotation de Far-West, est une indication claire des intentions de Pevsner ; d'un côté, les pionniers, les précurseurs se sacrifiant au nom d'un idéal qui deviendra finalement tangible en 1914 avec le pavillon de l'exposition du *Werkbund* à Cologne, de Walter Gropius, de l'autre côté,

après la guerre, un mouvement moderne qui ne peut que réussir car tout le chemin a été déblayé grâce à la contribution de ces pionniers. Plus que comme un style, ce moderne-là nous apparaîtra comme une façon rationnelle de construire en réponse aux besoins d'une société ; c'est le caractère incantatoire du *Zeitgeist*, cet esprit du temps qui est à la fois cause et conséquence d'une époque, et en fonction duquel l'architecte doit concevoir l'architecture nouvelle (27).

Mais le travail de Pevsner demeure un apport fondamental pour ce qui est de l'analyse des échanges et des renvois entre l'architecture des divers pays européens et l'architecture américaine au tournant du siècle. En 1943, il englobera sa vision de cette période dans son vaste *The outline of European architecture* (28), avec le Parthénon comme point de départ. Dans les éditions successives il nous conduira jusqu'à Ronchamp et Roehampton Housing Estate de Sir Leslie Martin : la boucle est inexorablement bouclée, "c'est l'accomplissement de l'internationalisation, car dès ses débuts, le nouveau style était international, comme tout style plein de santé" (29).

Le deuxième apport significatif est celui de Siegfried Giedion : *Space, time, architecture. The growth of a new tradition*, publié aux U.S.A. en 1947 (30). Il présente pour nous deux innovations de taille: tout d'abord le fait que le même regard, celui de l'espace-temps ou 4^o dimension, est posé sur l'architecture et sur la ville ; ensuite l'ampleur, la nouveauté et la cohérence interne de la découpe chronologique qui s'étend des tracés de Rome de Sixte V (1575) au Rockefeller Center (1933) et aux *parkways* américains.

Dans ce parcours, Giedion esquisse quelques échappées anecdotiques vers la peinture - Turner, Degas... - mais surtout, "américanisant" à outrance son approche -pays d'accueil oblige ?- il rend prépondérant le rôle et la tradition technique des U.S.A., toujours au regard du mouvement moderne qui devient ainsi de moins en moins européen; attitude remarquable pour un secrétaire perpétuel des

-
- (23) ZEVI Bruno : op.cit.
(24) cité par Pierre Vago dans l'éditorial de *L'Architecture d'Aujourd'hui*. n°9, sept. 1935
(25) KAUFMANN Emil : *De Ledoux à Le Corbusier. Origines et développement de l'architecture autonome*. 1981
(26) en français: *Les sources de l'architecture moderne et du design*. 1970
(27) WATKIN David : *Morale et architecture aux XIX^e et XX^e siècles*. 1979
(28) PEVSNER Nikolaus : *Génie de l'architecture européenne*. Edition française en 1970
(29) PEVSNER Nikolaus : op. cit.
(30) GIEDION Siegfried : *Espace, temps, architecture*. Edition française en 1968

C.I.A.M., dont on aurait pu craindre le dogmatisme et à qui il faudrait pardonner quelques exclusions flagrantes, dont celle de Mendelsohn.

La troisième histoire qui nous intéresse nous semble encore indépassable et incontournable : c'est la *Storia dell'architettura moderna* de Bruno Zevi publiée en 1950 (31).

Accomplissant le rêve des intellectuels italiens de s'ouvrir à la culture américaine - voir Pavese, Pasolini...-, Zevi part, pendant la guerre, étudier l'architecture à Harvard University sous la direction de Walter Gropius.

En 1945, à son retour, il trouvera une Italie encore sous le choc mais déjà prête à déclencher l'important mouvement artistique des années 50 et 60, de la littérature au cinéma néo-réaliste, de la peinture à la critique architecturale.

Mais Zevi, sans attendre, sortira les uns après les autres : *Verso un'architettura organica* (1945), des monographies sur Sullivan et sur Wright (1947), sur Asplund (1949) et son inoubliable *Saper vedere l'architettura* (1948) (32) qui est une esquisse d'histoire des conceptions spatiales à partir d'un à-priori (depuis, tant critiqué !) selon lequel l'essence de l'architecture est son espace interne.

Mais en 1950, quand Zevi écrit son *Histoire de l'architecture moderne*, cette dernière a triomphé dans la direction voulue par les avant-gardes. A travers ses réalisations et ses idées tout d'abord, exprimées et rendues opérationnelles dans des documents comme la *Charte d'Athènes* ; politiquement ensuite, malgré l'apolitisme manifesté par les principaux chefs de file de ces avant-gardes -et manifeste dans ce même document- car toute velléité régionaliste, académique ou monumentaliste aura été définitivement compromise à cause de ses liens avec les régimes autoritaires responsables de la guerre.

De telle sorte que Zevi, à la différence de Pevsner en 1936, n'a à justifier ni le mouvement moderne, ni son historicité, mais bel et bien son devenir, ce fameux "deuxième souffle" que cherchaient déjà, en 1930, des avant-gardes "essoufflées".

Ce deuxième souffle, Zevi nous le sort dans un magnifique mouvement de passe-passe : c'est l'*architecture organique* dont témoigne l'œuvre de Frank Lloyd Wright et celle de ses disciples californiens -un des meilleurs chapitres de son ouvrage le plus documenté-, c'est le *nouvel empirisme* anglais et aussi scandinave, avec Alvar Aalto en tête... (et pardonnons l'opportunisme de Zevi qui, dans son emportement démonstratif, glissera parmi ces exemples le projet d'une petite *palazzina* romaine dont il est lui-même l'auteur !).

Adoptant l'idée de Pevsner, Zevi considère qu'en 1918 non seulement l'architecture moderne est déjà prête, mais que les futurs "cinq maîtres de la période rationaliste" (Le Corbusier, Gropius, Mies, Oud et Mendelsohn) ont déjà pu s'exprimer d'une façon ou d'une autre.

Leur contribution semble occuper à elle seule toute la production des années 20 et si le mouvement rationaliste international est invoqué, les illustrations qu'il nous présente sont toutes datées des années 30, voire des années 40 ; c'est que Zevi semble avoir hâte de nous placer devant la crise du mouvement : ainsi est présentée "la parabole de l'architecture soviétique" et, entre "le délit nazi" et "la corruption fasciste", nous avons la "décadence française" dont le symptôme le plus évident est un Le Corbusier sans commandes. Et comme il est intronisé par notre historien "Chef sans conteste des avant-gardes, toute la culture s'arrête avec lui" (33).

A la fin de son ouvrage, un long chapitre est consacré à la rénovation des études historiques, complété par une bibliographie pléthorique. C'est sans doute grâce à la contribution de Zevi historien et professeur, comme aussi bien à celle de Giulio Carlo Argan, que les travaux historiques et critiques italiens se trouvent bien engagés et dotés d'un capital appréciable, dès les années 50,

C'est avec les thèses de Manfredo Tafuri, de la fin des années 60, qu'il nous semble opportun de clore cette histoire sélective des histoires, car dans le parcours de ce disciple de Zevi on peut trouver, vingt ans après, un

(31) ZEVI Bruno: *Storia dell'architettura moderna*. 1950, dont il est trop tard, hélas, pour espérer une traduction française. En espagnol: *Historia de la arquitectura moderna*; Emecé, Buenos Aires. 1954

(32) ZEVI Bruno: *Saper vedere l'architettura*. 1948, en français : *Apprendre à voir l'architecture*. Édition française 1958. Nous tenons ici à exprimer notre reconnaissance et à rendre hommage à la valeur propédeutique et didactique de cet ouvrage que nous avons si souvent lu et relu au début de nos études d'architecture, en 1960.

(33) ZEVI Bruno op.cit.

certain nombre de ressemblances, voire une complémentarité.

Car, si Zevi et Argan ont déclenché un processus, celui-ci s'est emballé d'une façon vertigineuse, surtout dans l'Italie des années 60.

De cet important travail théorique et critique, étayé bien souvent par des projets et des réalisations, émerge une culture architecturale d'une ampleur jamais atteinte au XX^e siècle.

Et c'est parmi les Aynomino, Rossi, Grassi, Portoghesi... que Tafuri fera le choix d'aller chercher ailleurs -en France par exemple- et dans d'autres disciplines -l'histoire, la sémiologie, la philosophie, le structuralisme, la sociologie...- les outils nécessaires et dorénavant indispensables pour le maniement d'une matière historique architecturale et urbaine, non plus considérée comme un capital passif à recenser et à explorer dans un but précis -la victoire finale de telle ou telle avant-garde-, mais comme le lieu où se trouvent enfouies des "histoires" dont il faut patiemment construire le récit. Il en va ainsi, des contributions des avant-gardes allemandes -tout n'était pas au Bauhaus- ; de l'épopée des Höffe de Vienne-la-Rouge, etc.

Mais il y a aussi des importants retournements critiques à opérer : c'est chose faite avec *Teoria e storia* en 1968 (34) puis avec *Progetto e utopia* en 1973 (35) : dans le premier, la rupture des avant-gardes des années 20 est replacée dans l'histoire des ruptures -d'une modernité à l'autre, chez Alberti, au XV^e siècle- perdant du coup son aura et son caractère exclusif ; dans le deuxième ouvrage, Tafuri élargit ses interrogations à la question urbaine et au rôle idéologique de l'architecture.

Dans *Architettura contemporanea*, de 1976 (36), le thème et l'approche de Zevi sont intégrés dans un espace dialectique qui contient des histoires multiples.

Nous sommes partis de la modernité *en général*, présentée comme un phénomène de civilisation, pour obliquer vers la modernité architecturale.

Il y a quatre ans, deux expositions (contradictoires ou complémentaires ?) se présentaient sous son étiquette (37), nous nous contentons de les rappeler pour mémoire car ce

n'est pas sur ces aspects de la modernité contemporaine que nous comptons nous attarder.

Avec tous les auteurs que nous avons cités, nous pouvons maintenant convenir qu'il y a eu une modernité architecturale dans l'entre-deux guerres, qu'elle est devenue style international tout aussi bien que le classicisme des XVII^e et XVIII^e siècles ; en cela, elle est aussi classique.

Mais si elle a été fortement marquée par les acquis des avant-gardes plastiques du début du XX^e siècle -et ce va-et-vient peinture-architecture peut être encore identifié dans les années 60-, il faut tout de même rappeler que la peinture et l'architecture entretiennent des relations différentes avec le réel, et que, si bon nombre d'architectes ont aussi été peintres, cela ne change rien à la question car ils ont su préserver la spécificité propre à chacune de ces pratiques.

Nous voulons dire que l'architecture, placée au point de croisement entre le socio-politique, l'économique, le technique et l'esthétique, se trouve, face à la culture, dans un rapport différent de celui de l'ensemble des pratiques artistiques. Directement tributaire des secousses qui agitent le corps social et qui ont une incidence directe sur la commande et sur le déroulement normal des chantiers, l'architecture devient en quelque sorte l'otage de ce corps social et de ses conflits : la crise des années 30, mais surtout les deux guerres mondiales, l'ont assez bien prouvé.

Dans ces conditions, quelles sont les possibilités de réussite d'une modernité *pure et dure* en dehors des positions théoriques et doctrinaires, des projets et de quelques réalisations-manifestes, c'est à dire quasiment en-dehors de l'utopie architecturale ?

Nous pensons que par définition, il n'existe pas d'autre alternative que celle que nous venons d'énoncer ; mais pour cela, nous interrogerons un peu plus en détail les deux décennies en question.

(34) TAFURI Manfredo : *Théorie et histoire de l'architecture* Edition française 1976

(35) TAFURI Manfredo : *Projet et utopie*. Edition française 1979

(36) TAFURI Manfredo - DAL CO Francesco : *Architecture contemporaine*. Edition française 1982

(37) *La modernité, projet inachevé*. 1982

La modernité ou l'esprit du temps. 1982

1 - 3 LES ANNEES 20 ET LES AVANT-GARDES.

Pour Summerson, "le mouvement moderne constitue la révolution contemporaine la plus radicale, la plus universelle de l'histoire de l'architecture" (38) ; pour Blake, "aucun autre mouvement n'a été aussi créateur ni aussi destructeur" (39).

L'essentiel de leur action se passe sur le continent européen et la Grande Bretagne en est exclue, malgré les arguments de Pevsner.

Les positions artistiques les plus radicales avaient été prises dès 1910 et pendant la Première Guerre mondiale : du Futurisme au Constructivisme, du Néoplasticisme à Dada.

Si les mots d'ordre "bannir, détruire, enterrer" n'étaient que des injonctions doctrinaires, la guerre, les révolutions réussies ou manquées puis les guerres civiles, les feront devenir réalité.

Vain jeu de mots, peut-être, mais c'est en 1920, à Berlin, à Moscou, à Vienne... que l'Europe du XIX^e siècle a définitivement basculé et les querelles architecturales et artistiques peuvent apparaître comme les dernières des préoccupations devant l'ampleur du changement. A Paris, par contre, où Le Corbusier se fixe définitivement, s'ouvre une période faste dont 1925 marquera le début.

Dans ces capitales, dès la fin du XIX^e siècle, des architectures qui se démarquent des traditions du XIX^e ont commencé à voir le jour.

A l'exception du mouvement européen que l'on appellera *Art nouveau*, *Modern style*, *Modernisme*, *Jugendstil* -à Paris, à Nancy, à Bruxelles, à Barcelone, à Munich, à Vienne...- les autres architectures ne bénéficieront jamais d'une appellation précise de la part des historiens car, tantôt déjà modernes, tantôt encore empreintes du vocabulaire stylistique du XIX^e siècle : c'est le territoire des pionniers de Pevsner.

Horta, Berlage, Behrens, Hoffmann, Wagner, Mackintosh, Perret, Sauvage, Garnier : c'est auprès d'eux que se formeront les futurs "maîtres" -et aussi les autres- c'est déjà un héritage à revendiquer ou à renier.

Or, tant qu'on persistera à ranger ces architectes dans la catégorie des précurseurs -

-c'est encore un effet d'éblouissement des années 20- non seulement il sera difficile d'évaluer leur contribution réelle à la modernité de leur temps, mais, pire encore, on continuera à méconnaître leur trajectoire personnelle, qui bien souvent se prolongera en marge des polémiques à travers tout l'entre-deux guerres.

Réévaluer leur production, "plus qu'une question de justice, ce serait une question de justesse" (40).

Dans un chapitre ultérieur, nous aurons l'occasion de revenir sur certains de ces architectes français ; fixons, pour le moment, quelques jalons européens.

LIEUX ET OCCASIONS :

- Décidément, les occasions pour une mise à l'épreuve de la modernité ne manquent pas dans la République de Weimar, tant du point de vue quantitatif que qualitatif: le *Bauhaus*, à Weimar puis à Dessau dès 1926 ; le *Weissenhof Siedlung* à Stuttgart -avec participation de bon nombre d'architectes européens- les *Siedlungen* de Francfort à partir de 1925, les différentes cités modernes à Berlin, Hambourg, Hanovre ; l'action du *Werkbund* jusqu'à 1933, les agences de Mies van der Rohe, de Mendelsohn...

- A Moscou, la nouvelle capitale de l'URSS, l'action des architectes et des artistes se diffuse à partir des différentes associations. Les concours pour le Théâtre de Karkov (1930) et pour le Palais des Soviets (1931) fourniront les occasions pour des rendez-vous des avant-gardes européennes ; Le Corbusier construira le Centre Soyuz en 1930 ;

- à Milan, depuis 1926, avec la constitution du *Gruppo 7* autour de Terragni, puis du *M.I.A.R.* (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale) : on renoue avec le mouvement futuriste;

- à Barcelone, la création du *G.A.T. C.P.A.C.* en 1930, autour de Josep Lluís Sert ; ce groupe qui invite Le Corbusier à faire une conférence en 1928, est à l'origine du *Plan Macià* (1932) qui cherche à adapter l'*Ensanche* de Cerda aux conditions urbaines modernes de Barcelone ;

- à Rotterdam, avec Van Doesburg et les cités construites par J.P.Oud ;

- à Paris, enfin, avec Le Corbusier et Ozenfant qui éditent *L'Esprit Nouveau* de

(38) SUMMERSON John:

Le langage de l'architecture classique. 1981

(39) BLAKE Peter:

op. cit.

(40) ABRAM Joseph:

Perret et l'école du classicisme structurel (1910-1960). 1985

Des études récentes sur l'œuvre de Loos, de Wagner, de Mackintosh, de Behrens... cherchent à combler ces lacunes historiques

1920 à 1925 ; projets et réalisations de la série des villas de Le Corbusier et de celles de Mallet-Stevens ; l'Exposition des Arts Décoratifs de 1925.

- 1927 : concours pour le Palais de la Société des Nations à Genève, encore un rendez-vous international.

- 1928 : Première réunion du Congrès *International de l'Architecture Moderne* (CIAM) ; ensuite, rencontre en 1929 à Francfort, en 1930 à Bruxelles et en 1933, dans le bateau *Patris II*, de Marseille au Pirée où sera rédigée la Charte présentée à la réunion d'Athènes.

Cette liste ne tient compte que des lieux et des événements réputés essentiels pour les manifestations des avant-gardes ; ce sont les épisodes historiques retenus par Zevi, Pevsner et Benevolo.

PRODUCTION DES AVANT-GARDES

Du point de vue quantitatif la production construite est peu importante, pour ne pas dire dérisoire. Mais le travail de recherche du projet lui-même est parfois surabondant : les archives de Le Corbusier sont là pour en témoigner.

Ces études semblent s'inscrire dans des séries où la valeur démonstrative des principes mis en jeu l'emporterait par rapport au travail de l'objet lui-même ; c'est que ces recherches constituent souvent de véritables laboratoires d'innovation architecturale, que ce soit à propos de l'approfondissement d'aspects techniques (les maisons en brique ou en béton de Mies), esthétiques (les cubes évidés de Le Corbusier, les encastremements de plans de Van Doesburg) ou à la recherche d'un standard répétitif (les immeubles-villas de Le Corbusier, les maisons de Pessac).

Mais ceci n'est qu'un aspect particulier de cette production, testons plutôt une grille de classification qui nous permettra d'avoir une vue globale sur la nouvelle architecture.

Retenons trois domaines : socio-économique (programmes), technique et esthétique ; c'est à dire, dans la terminologie albertienne, *commoditas, firmitas, venustas*.

NOUVEAUX PROGRAMMES :

La voie avait déjà été ouverte par les pionniers ; la question du logement apparaît comme prépondérante pour ce qui concerne le logement économique, l'hygiène, le confort, la rationalisation des surfaces et des plans, la standardisation ; il en va de même des relations entre les bâtiments et avec l'espace extérieur : air, soleil, verdure.

Mais si les programmes ne sont pas nouveaux (ils datent de la Révolution Industrielle) la façon de les aborder se veut différente : lieux de travail, de loisir, édifices publics, espaces de circulation, ville tout entière (cf Le Corbusier, Hilberseimer...)

A une échelle beaucoup plus réduite, demeure posée la question des *arts décoratifs* et de l'aménagement intérieur : l'équipement des logements de Francfort offre une tentative de solution réaliste à propos de laquelle le *Bauhaus* et le *Vhouthemas* proposent les moyens pédagogiques appropriés pour former de nouveaux concepteurs.

Néanmoins, la meilleure expression de cette *Gesamtkunstwerk* demeure les œuvres-manifestes absolument uniques : le *Palais Stoclet* d'Hoffmann, le *Pavillon de Barcelone* de Mies van der Rohe, la *Villa du Comte de Noailles* de Mallet-Stevens.

NOUVELLES TECHNOLOGIES :

Dès la fin du XIX^e siècle, les structures en métal et en béton armé rendent possible le plan libre, la façade porteuse, le toit-terrasse et le rez-de-chaussée transparent. Libéré de la tyrannie du mur de refend porteur et de la charpente, le bâtiment devient plus léger et peut adopter des formes plus variées.

Vaste gamme de matériaux isolants, d'enduits, de revêtements, d'étanchéités ; menuiseries métalliques, canalisations, ventilations, systèmes de fluides centralisés, ascenseurs, appareils ménagers incorporés : l'édifice devient une véritable machine et la logique de sa conception peut s'inspirer de celle des produits industriels.

NOUVELLE ESTHÉTIQUE :

Cela constitue sans doute, la pierre d'achoppement car c'est la partie visible de l'iceberg, et l'on juge par ce que l'on voit. Ce que l'on voit, c'est l'abandon de la composition classique et de la symétrie, le bannissement du décor avec, à sa place, la nudité - qui prive de travail tant de corps de métiers du bâtiment - ; on suppose cette nouvelle esthétique issue de la peinture cubiste ou inspirée des machines et des paquebots.

C'est bien l'abstraction géométrique qui domine, avec la fenêtre allongée, l'*absence de toit*, la blancheur, le lisse et la brillance.

En réponse à la querelle des styles propres à l'éclectisme du XIX^e siècle, le mouvement moderne propose le *dépassement du style*.

POSITIONS ET OPPOSITIONS :

Une avant-garde ne se conçoit qu'en position de porte-à-faux, et les attaques qu'on lui porte lui sont indispensables pour maintenir cette position.

Dans la quête des attitudes extrêmes et catégoriques, elle ne peut pas faire de concessions ni se prêter aux opportunités ; son milieu de prédilection est la situation révolutionnaire -en URSS, en 1921 ; dans la jeune république de Weimar en 1919- la révolution et les métaphores militaires sont constamment invoquées ; et son messianisme, tout comme dans la lutte des classes, ne peut se concevoir que dans un rayonnement international.

Si considérer l'Académisme comme le seul opposant des avant-gardes tient du manichéisme, cela permet par contre de renforcer la dimension héroïque et donquichottesque de cette confrontation inégale : c'est l'histoire enfiévrée et passionnelle du mouvement moderne que nous proposait Zevi en 1950.

Mais les retours critiques déjà évoqués, et les analyses plus fines de la diversité du mouvement nous permettent à présent non seulement de dédramatiser ces oppositions -qui étaient bien réelles pourtant- mais surtout de comprendre la complexité des différentes positions, pas forcément fidèles à un camp ou à un autre, et le charisme ou la personnalité de certains architectes qui n'étaient pas forcément des chefs de file : ce contraste se fera plus manifeste dans les années 30.

1- 4 LES ANNEES 30 : UNE MODERNITE APPRIVOISEE

"Dans les années 30, il ne s'est rien passé" : c'est le point de vue d'une histoire de l'art qui ne repère que les indices de nouveauté (41) ; Tafuri et Dal Co parlent de "processus de régression" à propos du panorama français (42), tandis que Zevi n'hésite pas à dénoncer "la décadence française" (43).

Si ces points de vue ne concernent directement que le contexte français - que nous analyserons en détail plus loin - on sait que la caractérisation générale des années 30 pose davantage de problèmes que celle des années 20.

Un fait est indiscutable : s'il n'y a pas plus d'avant-garde dans le sens où nous venons de la définir, la modernité est maintenant présente sur tous les fronts et, que l'on soit pour ou contre, bon nombre de ses acquis seront adoptés.

Nous disons *modernité apprivoisée* comme on le dirait d'un animal avec lequel on peut dorénavant vivre en compagnie, domestiqué car admis dans la maison quotidiennement.

C'est la crise de *l'âge de raison*, car la modernité devient raisonnable, on peut la sortir et la montrer dans la rue.

Le vrai débat peut ainsi s'engager car il n'est plus monopolisé par les positions extrêmes, et les dissidences internes peuvent se manifester en autant d'aspects de la modernité : structurels, classiques, régionalistes... Par ailleurs, même les maîtres seront tentés d'essayer d'autres formes et matériaux comme le montrent les projets de villas de Le Corbusier, mais aussi ceux que Gropius fera plus tard aux USA.

Et si la modernité devient internationale, elle devient aussi provinciale comme nous le verrons. Les œuvres et les publications de Le Corbusier, mais surtout ses voyages en Amérique Latine vers la fin des années 30, seront décisifs pour l'émergence des avant-gardes locales dans les pays les plus développés : Mexique, Vénézuéla, Brésil et Argentine.

Tandis qu'en Europe se constituent et se manifestent des avant-gardes *périphériques* en Tchécoslovaquie, Pologne, Hongrie, Espagne, Grèce... les aborder comme des mou-

(41) CEYSSON Bernard : *Peindre, sculpter dans les années 30, en France*. 1979
(42) TAFURI M. DAL CO F : *op.cit.*
(43) ZEVI Bruno : *Storia dell'architettura moderna*. 1950

vements ne devrait pas occulter le rôle souvent joué par la forte personnalité de certains de ces architectes.

Or la crise européenne et internationale est réelle -économique, sociale, politique, idéologique, militaire- et celle des avant-gardes jadis triomphalistes, n'en est sans doute que l'une des conséquences.

Si Benevolo aborde les années 30 avec "la compromission politique et les conflits avec les régimes autoritaires" (44), pour passer ensuite à d'autres plages plus calmes où le mouvement moderne s'installe "en douceur" - les Pays-Bas, l'Angleterre, la Scandinavie - c'est parce que dans l'Italie du raidissement fasciste, dans l'Allemagne nazie et dans l'Union Soviétique de Staline, le débat architectural, tout comme le débat culturel en général, est définitivement absorbé par le combat idéologique, de façon telle que, bannir l'abstraction picturale et l'architecture moderne pour les remplacer par un "art national" qui est censé plonger ses racines dans l'histoire, devient plus qu'une simple querelle de styles ou une opposition entre avant-gardes et académisme.

Sachant qu'au bout de la décennie il y aura la guerre, les camps de concentration, l'exil, les persécutions ou le silence -dont celui des architectes- il nous semble disproportionné, voire prétentieux, dans le cadre de cette étude, de vouloir expliquer cette situation du simple point de vue du débat architectural.

(44) BENEVOLO Leonardo: *Histoire de l'architecture moderne* tome III . 1979

2 - 1 L'ARCHITECTURE ENTRE LES DEUX GUERRES,
 EN FRANCE :
 TROIS PLANS D'APPROCHE.

2 - 1. 1 LE GROUPE SOCIAL.

2- 1. 2 IMAGINAIRE, SYMBOLIQUE, IDEOLOGIES.

2 - 1. 3 MATERIALITE.

2 - 2 DE LA VILLE A L'IMMEUBLE MODERNE.

2 - 2. 1 DE L'ILOT A LA PARCELLE.

2 - 2. 2 DE LA PARCELLE A L'IMMEUBLE.

2 - 2. 3 DE L'IMMEUBLE A L'APPARTEMENT.

2 - 1. L'ARCHITECTURE DE L'ENTRE-DEUX GUERRES EN FRANCE : TROIS PLANS D'APPROCHE .

Chercher à cerner, à analyser, à comprendre la production artistique et architecturale d'une époque donnée exige la mise en place d'un certain nombre d'outils conceptuels et méthodologiques.

Interroger la société concernée est indispensable, mais non suffisant, si ce questionnement se limite aux aspects formels de celle-ci et prétend en tirer des explications d'ordre causal.

Il y a déjà plus de trente ans, Pierre Francastel dénonçait l'erreur qui consiste à vouloir expliquer l'art par la société, car c'est bien "l'art qui explique en partie les ressorts de la société" (1).

Puisque nous voulons aborder maintenant une production architecturale et urbaine -tout d'abord à Paris, puis à Saint-Etienne- nous proposons de mettre en place et de tester trois plans d'approche méthodologique qui, lors de leurs entre croisements, seront susceptibles de nous fournir un maximum de renseignements sur cette production, étant admis que l'observation et l'analyse directe du bâti et de l'espace urbain demeurent pour nous la voie privilégiée (2).

- un premier plan sert à interroger le *groupe social*, ses relations, ses conflits internes, ses armatures socio-économique, politique, juridique, administrative...; la place faite à l'architecture et le rôle accordé à l'architecte nous intéressent aussi.

- un deuxième plan vise le domaine de *l'imaginaire, du symbolique et des idéologies* : c'est l'occasion pour déployer une vue synchronique des productions artistiques, intellectuelles et scientifiques dans leurs relations éventuelles avec la ville et avec l'architecture, surtout lorsqu'ils peuvent apporter des éléments à la dualité modernité / tradition ; discours et pensée architecturale sont aussi abordés dans ce plan.

- le troisième plan focalise *la matérialité*, c'est à dire l'architecture et la ville réellement construites, étant sous-entendu qu'aborder le projet d'architecture renvoie automatiquement au premier et au deuxième plans précités.

Nous avons dit "chercher à cerner" car nous sommes conscients de l'impossibilité de tout expliquer à travers ces trois plans qui peuvent être manipulés successivement ou simultanément dans n'importe quel ordre.

Si l'architecture et l'architecte se trouvent concernés par tous les trois, notre propos n'est pas de cantonner restrictivement le travail de celui-ci dans un réseau de déterminations socio-économiques, artistiques ou idéologiques. C'est que, en tant qu'artiste-technicien, en tant que créateur, l'architecte se montre souvent capable de tracer une voie personnelle : en cela réside l'originalité de l'apport des "maîtres" du mouvement moderne -Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe, Mendelsohn...- sans pour autant vouloir restreindre la production moderne à la seule contribution de ces derniers.

2 - 1. 1 LE GROUPE SOCIAL

Depuis les travaux urbains de la deuxième moitié du XIX^e siècle, la bourgeoisie, classe dominante, s'affirme comme le véritable moteur et bâtisseur de la ville, avec toutes les valeurs qu'elle véhicule ; le cas est manifeste à Paris, à Berlin, à Barcelone, à Vienne.

Les fractions les plus éclairées de cette bourgeoisie fournissent les hommes politiques, les banquiers, les industriels, les membres des professions libérales... qui constituent la riche clientèle des villas, hôtels particuliers et immeubles de rapport. Pour ces derniers, les maîtres d'ouvrage sont, tantôt des particuliers, tantôt des sociétés, des banques ou des compagnies d'assurances ; c'est que, au-delà des crises, on garde la saine habitude du placement-pierre.

Les artistes, mais surtout les architectes sont issus de ce milieu bourgeois ; non seulement ils partagent leurs valeurs, mais ils contribuent volontiers à les magnifier à travers l'architecture. Il en sera ainsi de Labrousse à Guadet, en passant par Daly, Charles Garnier, Blondel et Viollet-le-Duc ; tout autre type de logement, par exemple le logement social, sera totalement absent de leurs préoccupations. Par contre, dans les projets de Guimard, de Sauvage, de Tony Garnier ou de Perret, on perçoit dans ce domaine, une préfiguration de cette diversification qui caractérisera les préoccupations des années 20.

(1) FRANCASTEL Pierre : *Peinture et société*. (1950)

(2) PANERAI Philippe : avant-propos à *Formes urbaines : de l'îlot à la barre*. (1977)
CASTEX.J, DEPAULE. J.Ch, PANERAI.Ph.

C'est aussi pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle que la stratification de la bourgeoisie va se faire selon la forme d'une pyramide composée d'au moins cinq niveaux, avec, à la base, très large, une petite bourgeoisie proche du prolétariat (3).

Ce prolétariat justement, qui, dans sa prise de conscience en tant que classe, s'organise et revendique : c'est d'une façon générale le processus d'irruption des masses au tournant du siècle, nouveauté signalée dans les thèses de Weber et de Durkheim, comme dans celle de Schorske sur *Vienne fin de siècle*. Ce mouvement, propre aux sociétés à économie capitaliste, est dorénavant international comme le sont déjà les conflits militaires.

De telle façon que si, dans les années 20, une frange éclairée de la bourgeoisie se livre au jeu de la modernité artistique et architecturale souvent à la limite du mécénat - voir par exemple les clients de Le Corbusier, de Mallet-Stevens ou de Roux-Spitz - émergent aussi d'autres commanditaires qui retiennent des idées des architectes, les aspects socio-économiques de l'architecture moderne : Vaillant-Couturier, Edouard Herriot, Rothschild, Frugès, des offices d'HBM, des syndicats, des mutuelles et autres organismes de plus en plus concernés par le logement économique.

Mais c'est toujours la bourgeoisie que nous allons trouver à l'origine de notre immeuble de rapport moderne.

Dans les années 20, après l'effroi de la guerre, celle-ci doit supporter les emprunts et les dévaluations du Franc ; elle boursicote et se ruine à faire des placements dans des sociétés d'investissement éphémères qui font faillite. Mais de toute façon, la faute revient toujours aux "200 familles" - parmi lesquelles, les Vernes, les Mallet, les Rothschild, les Schneider...- et à une Troisième République aux cabinets ministériels impuissants car ce bourgeois ne croit plus à la démocratie. C'est alors la crainte du bolchévisme (les révolutions soviétique et allemande : l'une toute récente et l'autre toute proche), et la peur, lors du triomphe du Front populaire (4).

C'est ce bourgeois qu'Emmanuel Berl fustige avec son ironie mordante : "il s'identifie de moins en moins avec le progrès, sa marche

trop rapide laisse tomber trop de choses qu'il voudrait maintenir" (5). C'est sans compter que ce progrès s'inscrit déjà dans cette accélération foudroyante tant vaticinée par les futuristes, qui enchante nos architectes modernes : vitesse accrue des déplacements d'hommes et de marchandises - l'automobile, le camion, l'hélicoptère, l'autocar, l'aéroplane, l'hydravion, le paquebot, le canot à moteur, le tramway électrique, le train rapide- ; vitesse accrue, aussi, des images et de l'information - la presse à grand tirage, le téléphone, la T.S.F., l'enregistrement, le cinéma (et la télévision à la veille de 1939), la photographie, le tout-électrique à la maison (frigorifiques, aspirateurs, cuisinières...) -.

Les campagnes se dépeuplent à un rythme accéléré en faveur des villes -52,5% de population urbaine en 1936 (6)- où des vagues d'immigrants européens viennent apporter la main-d'œuvre nécessaire aux industries qui appliquent la consigne de la rationalisation, cette *taylorisation* venue des USA dont les usines Ford donnent le meilleur exemple. C'est justement dans l'industrie de pointe, celle de l'automobile, qu'elle fait ses preuves : Peugeot, Renault et la toute jeune Citroën. Mais la stagnation démographique et le vieillissement de la population demeurent un mal endémique dans la société française de l'entre-deux guerres.

Bourgeoisie / prolétariat : le clivage socio-économique demeure et s'accroît ; il est aussi d'ordre culturel : si le bourgeois se satisfait de "trois francs de culture" valorisante en lisant Anatole France, c'est pour prendre ses distances avec l'inculture du prolétariat qui "ne peut devenir cultivé que s'il cesse d'être prolétaire" : on dirait du Bourdieu, mais c'est toujours Emmanuel Berl qui l'affirme (7).

Ce prolétariat est dorénavant majoritaire dans les villes et, du syndicalisme au politique, devant l'intransigeance d'un patronat tout puissant, l'affrontement adoptera la rue comme scène pour ses cortèges et ses rassemblements.

Les intellectuels, cette frange privilégiée de la bourgeoisie où prédominent les normaliens, assument leur condition particulière lors de l'affaire Dreyfus. A la fin des années 20 s'opère leur prise de conscience politique, mais

-
- (3) DAUMARD Adeline : *Les bourgeois de Paris au XIX^e siècle*. (1970)
(4) PONTEIL Félix : *Les bourgeois et la démocratie sociale, 1914-1968*. (1971)
voir aussi: BERNARD Philippe : *La fin d'un monde, 1914-1929*. (1975)
(5) BERL Emmanuel : *Mort de la morale bourgeoise*. (1929)
(6) DUBIEUF Henri : *Le déclin de la Troisième République, 1929-1938*. (1976)
(7) BERL Emmanuel : *op.cit.*

les clivages et la polarisation des attitudes les conduiront aux extrêmes, de l'"Action Française" à l'"Association des écrivains et des artistes révolutionnaires".

Pour conclure, rappelons un certain nombre de dispositions juridiques qui auront une forte incidence sur l'architecture et sur la ville.

Trois lois, tout d'abord : la loi Siegfried (1894) favorise la mise en place d'offices d'Habitations à Bon Marché ; la loi Cornudet (1919) qui impose aux villes de plus de 10.000 habitants l'adoption d'un plan d'extension, d'aménagement et d'embellissement ; et la loi Loucheur (1928), dont l'élaboration a demandé sept ans, qui facilite la construction des logements à bon marché surtout dans la région parisienne et qui fera proliférer notamment les maisons individuelles.

Une quatrième forme juridique, que nous aborderons en détail un peu plus loin, est la copropriété dont la pratique se répandra largement en France entre les deux guerres.

Mais la disposition qui apparaît comme la plus juste du point de vue socio-économique, celle du blocage des loyers, décidée en 1914 et pratiquement maintenue jusqu'après 1945, s'avèrera comme la plus catastrophique du point de vue immobilier et aura comme conséquence la rapide taudification et la dégradation importante du patrimoine bâti urbain du fait du manque d'entretien des immeubles à loyer.

2 - 1. 2 IMAGINAIRE, SYMBOLIQUE, IDEOLOGIES

La Grande Guerre a surtout dévasté les campagnes et détruit des villes provinciales, épargnant les grandes capitales ; c'est la Seconde Guerre qui inaugurerait le carnage urbain des bombardements en tapis et qui instaurerait cette fâcheuse habitude belliqueuse qui consiste à ne pas faire de détail entre habitants et bâti (voir Beyrouth).

Ceci pour se faire à l'idée qu'en 14-18, même si les nouvelles du front sont inquiétantes, les grandes capitales de la "Belle Epoque" semblent ou font mine d'ignorer le

conflit dans leurs différentes activités de la vie quotidienne : il en va ainsi à Vienne en pleine agonie de l'Empire Austro-Hongrois, à Berlin où dans l'imminence de la défaite et de l'avènement de la république se prépare la révolution spartakiste, à Paris où Morand aura été l'un des premiers à annoncer, comme il le dira lui-même plus tard, "le De Profundis d'une Europe qui me semblait déjà ne pas pouvoir en réchapper"... (8).

Ce type de réflexion comparative, avec nos trois plans d'approche à l'appui, nous l'avons testé récemment dans nos séminaires à l'Ecole, analysant côte à côte Paris, Berlin, Barcelone et Vienne en 1840-1890, 1890-1914 et 1920-1939.

Plongeons à présent un regard synchrone sur le Paris de l'entre-deux guerres.

Comme pour le Berlin de la République de Weimar - cosmopolitisme oblige - Paris joue un rôle incantatoire de capitale mondiale, comme cela avait été le cas d'autres villes dans le passé (Jérusalem, Rome...)

Paris, à l'image de Berlin, se présente comme un vaste centre de production, de consommation et d'échanges ; centre de création artistique et intellectuelle, il est aussi lieu de plaisir, d'amusement et de jouissance, après les souffrances de la guerre ; et le tourisme, notamment américain, se développe massivement grâce, déjà, au change favorable du Dollar.

Mais les destinées des deux villes vont diverger à partir du début des années 30 et jusqu'à la guerre, à cause notamment du nazisme. C'est Paris qui gardera son image de ville de la liberté jusqu'à l'occupation allemande, comme le rappelle Uhlman à propos des artistes allemands qui s'y réfugieront à partir de 1933 (9).

Cette "ambiance parisienne" nous paraît révélatrice d'une question plus générale, celle de la manière dont une ville - la scène urbaine, les habitants et leurs activités - peut agir sur l'imaginaire, plus particulièrement sur celui des créateurs et, parmi eux, les architectes bien entendu.

Parmi les différents modes de création, la littérature nous semble, par essence, le plus illustratif. Nous ne retiendrons ici que l'aspect de la création littéraire qui convient le mieux à

(8) MORAND Paul : préface à l'édition de 1957 de *Ouvert la nuit. Fermé la nuit.* (1921-1922)
(9) UHLMAN Fred : *Il fait beau aujourd'hui à Paris.* (1960)

notre démonstration. Tous les cas de figure nous intéressent : que Paris soit le support de la chronique, de l'essai ou du récit, qu'il offre la toile de fond de l'espace romanesque ou, tout simplement, qu'il soit le lieu de travail évocateur où l'écrivain se sent à l'aise, "inspiré" pour travailler -Hemingway et Miller, par exemple, très productifs pendant leurs séjours parisiens, n'ont écrit sur Paris qu'une fois de retour aux USA -.

Bien plus, pour Walter Benjamin, Paris est "la ville du livre" avec cette "grande salle de lecture d'une bibliothèque que traverse la Seine" (10) ; et si la ville apparaît pour d'autres auteurs comme un livre (de pierre) qui raconte sa propre histoire, c'est aussi parce que beaucoup de lieux parisiens ont été "faits" par des livres, et ces livres, comme ces lieux eux-mêmes, sont autant de strates de la mémoire parisienne : en témoignent les romans de Balzac, de Maupassant, de Zola... (11).

Cette façon d'écrire (et de décrire) Paris, cette identification de certaines œuvres d'un écrivain à sa ville (12), ou à des lieux parisiens précis, sera manifeste chez les surréalistes, en particulier dans leur fascination pour les passages (13). Nous la retrouvons dans le "nouveau roman" des années 50 chez Michel Butor par exemple, omniprésente dans une bonne partie de l'œuvre de Julio Cortazar et de Patrick Modiano et, bien évidemment, d'*Essai sur l'espace*, et *La vie mode d'emploi* à la *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, chez Georges Perec.

A la limite, Paris est aussi omniprésent dans l'œuvre de ces trois éternels voyageurs modernes que sont Paul Morand, Henri de Montherlant et Blaise Cendrars, dans la façon qu'ils ont de s'en éloigner périodiquement tout en ironisant sur les habitudes casanières du parisien.

Dans le Paris des écrivains-promeneurs, de la flânerie plus précisément, le parcours se décalque sur le texte, avec ses lieux de passage obligé (rues, berges de la Seine...), ses

séquences et ses arrêts (cafés, cabarets, maisons closes...) et ses destinations (la Butte, les barrières...).

Ainsi, déjà au XIX^e siècle, dans les itinéraires rituels des personnages de *L'Education sentimentale* de Flaubert, ou avec les peintres dans *L'œuvre* de Zola, sans parler de cette modernité que Balzac voit dans le mouvement incessant des grands boulevards ; c'est aussi *L'homme des foules* de Baudelaire ou le plaisir de Zweig à accompagner Rilke dans ses promenades parisiennes (14). Le Paris de l'entre-deux guerres est le lieu des errances nocturnes de Léon Paul Fargue qui le conduisent, à un moment ou un autre de la nuit, à la chaleur d'*Au bœuf sur le toit* -dont au passage il nous raconte la longue histoire de ses déménagements- (15), tandis que l'autre promeneur nocturne, Pierre Mac Orlan, affectionne les franges incertaines de la ville, le long de la Seine (16) et que les normaliens "font le mur", rue d'Ulm, pour arpenter un Quartier Latin encore pittoresque (17).

Ces écrivains ne parlent explicitement d'architecture que très rarement, tout au moins de celle qui nous occupe ici : si Nino Frank nous gratifie d'une description détaillée de l'appartement bigarré du 10 rue d'Anjou, domicile de Jean Cocteau (18), nous soupçonnons que Paul Morand, par contre, fait habiter son *homme pressé* (19) dans un appartement moderne au toit terrasse (de Mallet-Stevens ?) tandis que le même Brasillach qui ironise sur la fausseté des "styles nationaux" des pavillons de la *Cité Universitaire* -à l'exception de celui des Pays-Bas, œuvre de Dudok- trouve un beau symbole dans les chambres du *Pavillon suisse* de Le Corbusier où "un mur tout entier est vitré et la nuit ou le jour entre familièrement dans la pièce" (20).

A l'époque, circule aussi le mythe tenace de "Paris, capitale artistique" à propos des arts plastiques.

Il n'est pas dans nos intentions de nous attarder ici dans l'évocation des mouvements et

-
- (10) BENJAMIN Walter : *Paris, la ville dans le miroir*. (1935). Paysages urbains in *Sens unique*. (1978)
 (11) CAUQUELIN Anne : *Essai de philosophie urbaine*. (1982)
 (12) Qui n'est pas, bien entendu, spécifique à Paris ; pour mémoire: Joyce et Dublin, Dos Passos et New-York, Döblin et Berlin etc...
 (13) ARAGON Louis : *Le paysan de Paris*. (1926) aussi: Walter BENJAMIN: op. cit.
 (14) ZWEIG Stefan : *Paris, la ville de l'éternelle jeunesse*. (1944)
 (15) FARGUE Léon-Paul : *Le piéton de Paris*. (1932)
 (16) MAC ORLAN Pierre : *Aux lumières de Paris*. (essai, 1923-1924)
 (17) BRASILLACH Robert : *Notre avant-guerre*. (1941)
 (18) FRANK Nino : *Mémoire brisée. Anecdotes 1*. (1967)
 (19) MORAND Paul : *L'homme pressé*. (1941)
 (20) BRASILLACH Robert : op. cit.

des artistes, mais de chercher une fois de plus les interactions entre le paysage parisien et la peinture, et de nous pencher sur les lieux où les artistes vont habiter, travailler et se rencontrer.

Si les peintres impressionnistes et les *fauves* nous ont laissé un nombre important d'images de Paris, -Monet, Pissaro, Marquet, Vlaminck, Derain, la vue à travers quelques fenêtres de Matisse...- ces images fragmentaires constituent pratiquement tout ce dont nous pouvons disposer, sans oublier la série des *Tour Eiffel* de Robert Delaunay. En effet, nous ne pouvons rien attendre de l'abstraction cubiste ni de l'asepsie puriste, moins encore du "Niet Mondrian" parisien, et nous ne saurions quoi faire des scènes nostalgiques de Montmartre de Maurice Utrillo.

A notre connaissance, il n'y a eu aucun équivalent parisien des scènes mordantes de la rue berlinoise de Geoges Grosz si ce n'est en littérature où nous chercherions du côté de Céline.

Il faut regarder plutôt du côté de la photographie et du cinéma, de la carte postale, outil d'une richesse inestimable, née au début du siècle, dans l'œuvre de Robert Doisneau, dans celle de Brassai ou dans les films de René Clair.

L'étude du quartier où se regroupent les peintres nous intéresse tout autrement car nous nous trouvons, une fois de plus, devant ce phénomène de marquage des lieux et des mémoires que nous avons déjà évoqué à propos de la littérature. D'autant que ces lieux demeurent encore de nos jours liés à leur propre mémoire et offrent un grand intérêt pour notre travail : nous aurons l'occasion d'y revenir.

En effet, le grand déménagement de la Butte Montmartre (déjà envahie par les touristes étrangers) en direction de Montparnasse s'opère vers 1910, au moment où ce nouveau quartier du sud parisien devient enfin (!) accessible à la manière haussmannienne grâce à l'achèvement du boulevard Raspail (21). En 1927, avec l'inauguration de *La Coupole* (décorée en style moderne !) est complété le "triangle d'or" des cafés avec *La Rotonde* et *Le Dôme* (mais accompagnés d'une myriade d'autres établissements tels que le *Jockey*, *La Closerie des Lilas*...). En somme, si tous ces lieux de saoulerie artistique et de débats fiévreux confèrent une identité particulière à ce quartier parisien (à la veille de la guerre ce sera aussi le

tour de Saint Germain des Prés), c'est sans doute qu'au rayonnement quasi magique de ces lieux eux-mêmes, s'ajoute celui des personnalités qui s'y sont donné rendez-vous pendant presque un demi siècle, faisant de Montparnasse cette "République internationale des artistes" - dont parle le jeune journaliste cubain Alejo Carpentier (22) - un lieu mythique du "Paris capitale des arts".

Ce n'est pas l'exégèse de Montparnasse qui nous intéresse mais plutôt les conséquences de son rayonnement car les franges voisines des VI^e, XIV^e et XV^e arrondissements vont progressivement se peupler de cités et d'immeubles d'ateliers d'artistes -les peintres, à la différence des écrivains, choisiront de vivre à proximité les uns des autres- ainsi que d'immeubles d'appartements modernes, sur lesquels nous reviendrons plus tard.

Paris peut-il prétendre aussi au rôle de capitale intellectuelle et scientifique entre les deux guerres ? C'est pour le moins incertain : les regards sont trop souvent tournés vers l'Allemagne.

Les normaliens de *l'Action Française* (Brasillach, Maulnier, Radiguet) cherchent dans ce pays non seulement le modèle idéologique mais aussi la pensée et l'argumentation plus ou moins philosophique qui a préparé le terrain à celle-ci (ainsi d'Oswald Spengler et son best-seller *Le déclin d'Occident*). Mais des normaliens d'un tout autre bord -Sartre, Nizan, Merleau-Ponty-, s'intéressent plutôt aux philosophies de Jaspers et d'Husserl ; puis quand Alexandre Kojève inaugure ses cours sur Hegel à l'Ecole des Hautes Etudes en 1933, on pourra dénombrer parmi son public Bataille, Raymond Aron, Merleau-Ponty, André Breton et Jacques Lacan.

La pensée de Freud envahit aussi les esprits les plus éclairés grâce aux traductions de Marie Bonaparte, mais la psychanalyse sera surtout accueillie les bras ouverts par les surréalistes ; parmi les premiers clients prestigieux du divan : Michel Leiris et Raymond Queneau.

Le rôle de la mémoire et du souvenir - mis en exergue par la "recherche" proustienne et par la philosophie bergsonnienne - est élevé à une dimension sociale grâce aux travaux sur la mémoire collective de Maurice Halbwachs.

De la mémoire nous passons à une nouvelle façon de "faire de l'histoire qui démarre en

(21) CRESPELLE J.P. : *La vie quotidienne à Montparnasse à la Grande Époque. 1905-1930.* (1976)

(22) CARPENTIER Alejo : *Montparnasse, république internationale des artistes* : Chronique pour le journal "Carteles". (La Havane, Juin 1928). in *Chroniques* (1925-1980)

1929 avec la fondation par Marc Bloch et Lucien Fèvre, des *Annales de l'histoire économique et sociale*, tandis que les écrits de Gaston Bachelard sur *La formation de l'esprit scientifique*, fondent les bases d'une épistémologie moderne.

Pour achever ce parcours si laborieux, revenons maintenant plus près de l'architecture dans sa relation à l'imaginaire, au symbolique et à quelques mythes modernes.

Au-delà du débat entre les architectes, que nous analyserons dans d'autres chapitres, cherchons l'impact des nouveautés et de certains changements auprès du public.

1925 : l'Exposition des Arts Décoratifs "révéla la face jusqu'alors cachée de l'école que l'on nommait "cubiste". "Elle fut le triomphe du *modernisme* (autre mot ridicule) et du mauvais goût..." (23) Rappelons à ce propos que Jean Cocteau exérait, lui aussi, l'expression "esprit moderne" (24).

Mais enfin, il y a l'exposition elle-même, le pavillon de *l'Esprit Nouveau* de Le Corbusier, celui de l'Union Soviétique réalisé par Melnikov ; la rue Mallet-Stevens et le diorama sur *la ville de trois millions d'habitants* que Le Corbusier avait déjà présenté au Salon d'Automne de 1922, et qu'il reprend, maintenant appliqué à Paris sous la forme du *Plan Voisin* : on peut ainsi dire que l'architecture moderne est déjà dans la rue.

Néanmoins, l'idée de *moderne*, si elle peut être perçue dans ces exemples architecturaux très ponctuels, est davantage perçue par le profane dans ce fourre-tout qu'est l'américanisation avec, dans la foulée, le travail à la chaîne, le cinéma (dont le Chaplin des *Temps modernes*), l'automobile, le gratte-ciel (il faudra attendre 1930 pour en avoir, à Lyon, le premier exemple français) et bien évidemment, ce rythme trépidant introduit par les orchestres nègres, le Jazz : du *shimmy*, du *blues*, du *foxtrot*, du *charleston*... jusqu'au *boogie-woogie* des années 40, ancêtre direct du *rock'n roll*...

Bourgeois et prolétaires peuvent ainsi rêver d'une certaine image de luxe moderne : il peut être ascétique et dépouillé comme le bu-

reau de *l'homme pressé* de Paul Morand, voire hallucinant comme dans les décors de Mallet-Stevens pour le film *L'inhumaine* de Marcel L'Herbier, ou automatisé et mécanique comme dans l'habitation-clinique du Docteur Dalsace de Pierre Chareau (1931) ; mais ce luxe peut aussi incorporer un exotisme de circonstance, ainsi chez cette Daphné qui, à 20 ans, a déjà " la 40 HP sans soupapes avec radiateur en platine, les chats persans, les trains bleus,... les carrosseries en macassar et marroccain plein, les Van Dongen, les poissons chinois, le caviar frais venu par avion,... les orchidées,... les robes de Patou,... les mules en plumes de colibri, les commodes en galuchat, les mah-jongs en jade,... (25).

Il en va ainsi du confort moderne à la maison, vanté par un texte de 1931 commandé à Pierre Mac Orlan par la Société Générale de Fonderie (26) où il nous fait miroiter l'appartement que nous pourrions louer, avec salle de bain, chauffage central, appareil frigorifique, poste de TSF, phonographe et écran pour les projections de films.

Il en va de même des voyages, des vacances, - "le temps mort que Paris commence à connaître dès la fin du mois de Juin car l'exode en masse a commencé" (27), tandis que Sachs nous rappelle que les élites inventent la vogue du Midi pour la saison d'été en 1925 (28)- ; et le culte du corps, du plein air et du voyage sac-à-dos qui, pratiqué d'abord par la jeunesse européenne grâce au succès des scouts et des auberges de jeunesse, sera généralisé ensuite avec les "congrés payés", la bicyclette, la natation, le football et tant d'autres activités sportives nouvelles.

Le moderne est dans la rue, la publicité l'a tout de suite adopté ; c'est, une fois de plus, Alejo Carpentier qui nous le rappelle en remarquant que "les idées de Picasso, de Braque ou de Juan Gris servent aujourd'hui, après avoir provoqué scandales et insultes, à annoncer des marques de lessive ou des apéritifs" (29), cette publicité à laquelle Oscar Nitzchke rendra un hommage exalté avec son projet de 1935 pour une *Maison de la publicité* sur les Champs Elysées.

(23) SACHS Maurice : *La décennie de l'illusion*. (1950)

(24) CARPENTIER Alejo : *Jean Cocteau et l'esthétique du moment* : chronique pour le journal "Social" (La Havane, Juillet 1925). in op.cit.

(25) MORAND Paul : *Eloge de la Marquise de Beausemblant* in *L'Europe galante*. (1925)

(26) MAC ORLAN Pierre : *Confort*. (1931)

(27) CARPENTIER Alejo : chronique pour *Carteles*. (La Havane, Octobre 1928) in op.cit.

(28) SACHS Maurice : op.cit.

(29) CARPENTIER Alejo : chronique pour *Social*. (La Havane, Septembre 1928) in op.cit.

Mais Paris résistera tenacement à toutes les modernités architecturales et urbaines. Il n'y aura encore aucune démolition importante ni rénovation de quartier taudifié -tout se passera dans la "zone" et au-delà, dans la proche banlieue, déjà "rouge"-. Camille Mauclair pourra dormir tranquille car le "cheval de Troie du bolchévisme" n'arrivera que bien après la Deuxième Guerre mondiale.

2 - 1. 3 MATERIALITE

Si nous ne sommes pas toujours suffisamment renseignés sur les conditions particulières de la commande et du rôle du maître d'ouvrage, si nous ne connaissons pas les projets successifs et ignorons la façon dont le chantier s'est déroulé, nous avons tout de même devant nous un édifice qui est bâti sur un terrain précis et pour durer... (indéfiniment ?) Ce sont encore les caractéristiques propres à l'œuvre d'architecture qui le différencient de tout autre objet artistique.

Nous pouvons analyser cet édifice, le classer, l'inscrire dans des séries typologiques, le faire parler de tout ce que nous voulons savoir, - mais, à la limite, il ne nous parlerait que de lui-même -. Nous, nous voulons l'interroger en tant qu'objet achevé et avec lui la strate urbaine qui le contient. C'est le but de ce plan d'approche qui ne fait qu'introduire ce que nous aborderons dans le chapitre 2.2 à propos des immeubles d'appartements et de la ville.

Une fois les opérations haussmanniennes achevées, au début du XX^e siècle, Paris n'a plus de plan ni même de direction de croissance planifiée, - même si Hénard aurait bien voulu tout reprendre à partir de ses *Etudes sur les transformations de Paris*, développées de 1902 à 1908 -. De telle sorte que, si nous pouvons aborder les immeubles du Second Empire ou de 1900 dans leur relation intrinsèque avec le cadre qui leur était préparé, l'îlot ; nous sommes contraints de considérer l'immeuble moderne comme un objet qui se pose indifféremment à n'importe quel emplacement, car rien de spécifique n'a été mis en place pour le recevoir dans le tissu urbain .

Nous savons qu'à Paris comme en province, tout démarrage de chantier est arrêté de 1914 environ jusqu'à 1923 et qu'après, les

opérations se feront au gré des occasions et des montages financiers, alors que le système de la copropriété viendra pallier les défaillances des investisseurs privés.

Les opérations se trouvent souvent regroupées dans certains quartiers, dans les arrondissements en mutation ou en développement : aux alentours du Jardin du Luxembourg dans le VI^e, sur le pourtour du Parc de Montsouris et à Montparnasse dans le XIV^e -avec ici cette nette prédominance, qui n'est pourtant pas une exclusivité du quartier, d'immeubles d'ateliers d'artistes- ; dans le XV^e avec des programmes ponctuels, voire des fragments d'urbain (Rond-Point Mirabeau, square Lambert) ; et dans le XVI^e, à Auteuil, à Passy et le long de l'avenue de Versailles.

Du point de vue quantitatif, cette production d'immeubles de rapport modernes est dépassée par la vaste opération d'H.B.M. de la ceinture de Paris sans compter les maisons de ville et les villas.

Quant à l'ensemble du bâti, il se fera au gré des volontés politiques, des initiatives publiques ou privées, des financements et des besoins croissants ; Paris peut, par ailleurs, entamer son deuxième processus d'équipement et d'implantation de mobilier urbain après celui qui avait démarré sous Napoléon III.

Citons, pour mémoire, à Paris et dans sa proche banlieue : groupes scolaires et sportifs, bibliothèques, mairies, bureaux de poste, établissements de santé, annexes de lieux d'enseignement et de recherche, bureaux, immeubles administratifs, cinémas, théâtres, musées, grands magasins et premières extensions de ceux du XIX^e, boutiques, entrées de métro, mobilier urbain, voies nouvelles, aménagement de parcs et de jardins...etc.

Un certain nombre d'opérations importantes feront l'objet de concours et parfois, d'après débats : aéroport du Bourget, Musée d'Art Moderne, Palais de Chaillot.

Quelques uns de ces bâtiments, de par l'originalité des solutions adoptées et par leur qualité architecturale, définiront des typologies nouvelles : ce sera le cas par exemple des groupes scolaires, véritables laboratoires de la modernité

2 - 2. DE LA VILLE A L'IMMEUBLE MODERNE.

Dans cette matérialité construite à Paris que nous venons de présenter et, tout en restant dans le domaine de l'architecture domestique, nous chercherons, par la même approche, à saisir la modernité architecturale de l'immeuble dans sa dimension urbaine.

Cette interaction est explicite dans certains projets théoriques des années 20 : Tony Garnier, dans sa *Ville industrielle* - achevée en 1917 - définit un maillage qui change selon les édifices et les activités ; Le Corbusier, dans le *Plan pour une ville de trois millions d'habitants* (1922), détermine trois tissus différents en fonction des types de bâtiments qu'il propose -gratte-ciel, immeubles à redans, immeuble-villa- ; Ludwig Hilberseimer, enfin, (*Grossstadtarchitektur*, 1927) conçoit un va- et-vient entre la pièce habitable de la cellule d'habitation et la planimétrie urbaine.

Pour ce qui concerne les extensions urbaines et les interventions dans la ville existante, nous pouvons retenir comme exemple quelques opérations réalisées : les îlots semi-ouverts de l'extension sud d'Amsterdam (sur un plan de Berlage, de 1917 à 1940), les grandes figures urbaines des *Höffe* de Vienne (de 1919 à 1933) et, dans un registre qui verse davantage dans l'abstraction géométrique, les *siedlungen* d'Ernst May à Francfort (de 1925 à 1930).

Les trois projets théoriques sont indiscutablement modernes mais ils ne nous intéressent ici qu'en tant que témoignage des positions les plus extrêmes des avant-gardes, tandis que les trois réalisations évoquées touchent à des problématiques plus proches de notre recherche.

Plus proches certes, mais inapplicables comme modèles de référence car, dans ce cas, il nous aurait fallu retenir comme domaine d'étude les H.B.M. de la ceinture de Paris, dans la mesure où cette opération relève aussi d'un foncier et d'une maîtrise d'ouvrage publique avec la facilité de disposer de la totalité du terrain.

Tandis qu'ici, comme nous l'avons déjà avancé, nous avons à faire avec des initiatives

privées ponctuelles et, dans la plupart des cas, dispersées, ce qui a comme conséquence que la relation avec l'urbain est compromise et difficile à déterminer. Cependant, notre hypothèse de travail étant d'aborder l'immeuble moderne inscrit dans un tissu urbain quel qu'il soit -à Paris, à Grenoble, à Lyon, à Saint-Etienne- nous serons donc amenés à nous interroger sur la croissance réelle de ces villes, au delà des modèles, des plans et des projets.

Ainsi donc, l'îlot du XIX^e siècle, ou ses succédanés dans les différentes villes, demeure le cadre et le support de tous les immeubles que nous comptons présenter, qu'il s'agisse d'îlots à compléter en les refermant -opération de la rue de la Marne à Saint-Etienne- , à densifier -immeuble de la place A Chérioux à Paris- ou à créer de toutes pièces -quartier Condorcet à Grenoble-.

Nous constaterons que, à l'exception des immeubles à cour d'entrée, le bâtiment s'implantera sur la parcelle d'une façon tout à fait traditionnelle, présentant ainsi une façade avant et une façade arrière, et que la nouveauté résidera souvent dans l'exploitation des parcelles d'angle, dans lesquelles l'édifice manifesterà une tendance à devenir objet autonome : c'est le cas de l'*Immeuble moderne* à Saint-Etienne.

Pour ce qui concerne les accès, les circulations verticales, l'assemblage des appartements et leur organisation en plan, nous nous intéresserons aux modifications successives intervenues depuis le milieu du XIX^e siècle.

Dans ce but, nous mettrons en place trois plans d'analyse qui opéreront successivement sur trois périodes (30) tout d'abord à Paris puis à Saint-Etienne dans le prochain chapitre.

1 - de l'îlot à la parcelle	1840-1890
2 - de la parcelle à l'immeuble	1890-1914
3 - de l'immeuble à l'appartement	1920-195..

Il va de soi que pour faire apparaître ces relations avec l'urbain, nous sommes obligés de porter atteinte provisoirement à l'unité de l'édifice dont nous analyserons tout d'abord la *volumétrie*, puis les *façades* et ensuite le *plan*, unité que nous comptons lui restituer plus tard.

(30) Nous avons testé la pertinence et la justesse de ces trois périodes dans le cadre de notre exposition : *Saint-Etienne: Ville, Architecture, Histoire*. (Octobre 1985)

Dans ces trois périodes, nous essayerons de déceler les continuités et les ruptures qui ont pu se produire, comme aussi bien les interférences et les renvois entre types savants - quand il y a intervention d'architecte - et les types vernaculaires.

Pour déterminer la paternité et la datation de ces édifices comme celles des projets et des plans d'origine, trois sources principales de renseignement ont rendu ce travail possible :

- les épigraphes : depuis 1860 environ, surtout à partir de 1900 et jusqu'au début des années 50, elles figurent d'une façon systématique dans presque tous les immeubles parisiens, elles sont très rares dans les exemples lyonnais et grenoblois mais très abondantes à Saint-Etienne.

- les publications : aucun recueil ne pourra sans doute égaler celui de César Daly (31), tant par son caractère exhaustif que par la qualité des renseignements apportés sur les édifices. Parmi les autres recueils que nous avons pu compiler, figurent des séries d'exemples publiés périodiquement à partir de 1910 environ à Paris ; auxquelles s'ajoute un nombre important de revues d'architecture à partir des années 20.

- les plans et dossiers : à Saint-Etienne nous avons pu avoir accès aux archives de certains des architectes, mais nombre de documents restent inexploités, conservés par les héritiers d'autres architectes. Pour certains exemples, nous avons pu obtenir les plans de copropriété et les actes notariés.

2 - 2. 1 DE L'ILOT A LA PARCELLE

1840 - 1890

Les tracés haussmanniens à Paris (1853 à 1882) constituent la première intervention moderne planifiée sur un tissu urbain stratifié à travers les siècles.

Si, avant tout, on (re)trace la croisée parisienne historique, les voies nouvelles suivent plutôt des directions diagonales par rapport à l'orthogonalité des voies anciennes. Ceci a pour conséquence que si les îlots ainsi constitués ont parfois une forme rectangulaire, ils sont le plus souvent trapézoïdaux ou triangulaires.

Ces îlots sont découpés en parcelles rigoureusement perpendiculaires à l'alignement

des rues. Leur largeur oscille entre, environ 9 mètres pour les plus étroites et 40 mètres pour les plus larges, une proportion moyenne est toujours recherchée ce qui exclut les parcelles en profondeur ou trop étirées en façade. La ligne de partage à l'intérieur de l'îlot est la bissectrice de l'angle formé par les alignements. Toutes les parcelles sont ainsi de formes et de surfaces différentes (32).

Ces parcelles sont vendues à des particuliers ou à des sociétés et sont construites de façon à procurer une rentabilité maximale.

Quand le tracé affecte un tissu ancien, le nouveau réseau parcellaire, tout en conservant les caractéristiques définies, opère la suture et l'îlot résultant préserve la continuité du bâti en façade.

Cette rationalisation urbaine fait de l'îlot l'unité et le module d'extension de la ville et de la densification interne des tissus.

1890 - 1914

Les dernières percées seront achevées vers 1910 (boulevard Raspail, avenue de l'Opéra) voire complétées dans les années 20 (boulevard Haussmann) tandis que dans certains arrondissements des opérations d'urbanisation généreront de nouveaux quartiers suivant les mêmes principes de tracé - dans le VII^e arrondissement par exemple -. Les servitudes posées par les enclaves, les difficultés d'expropriation, l'affaiblissement de l'élan bâtisseur qui avait caractérisé le Second Empire... allongent et rendent plus complexes les travaux mais - rentabilité et prix du foncier oblige - on devra se satisfaire souvent de parcelles à angle très aigu ou du type "en placard" .

1920 - 195...

Si les îlots ne sont pas tous occupés dans les quartiers des arrondissements qui affirment de plus en plus une vocation résidentielle - par exemple, les VI^e, VII^e, XIV^e, XV^e, et XVI^e - les voies qui les délimitent sont toutes déjà tracées.

Dans ces conditions, des particuliers, des promoteurs, des sociétés ou des copropriétaires se tourneront vers des terrains viabilisés encore disponibles, aliénés ou à vendre - c'est le cas des propriétés d'ordres religieux dans les arrondissements du sud parisien, ou des terrains occupés par l'usine à gaz de Vaugirard... - Ils devront également se tourner vers les parcelles réputées inconstructibles à cause de leur forme, de leur surface ou des

(31) DALY César : *L'architecture privée au XIX^e siècle. Nouvelles maisons de Paris et des environs.* (1870)

(32) CASTEX J, DEPAULE Ch, PANERAI PH : *Formes urbaines: de l'îlot à la barre.* (1977)

impositions des nouveaux alignements -c'est le cas de figure de la parcelle qu'achètera Patou sur le Boulevard Victor- ; ou bien encore, on s'intéressera aux terrains plus ou moins mal occupés par des bâtisses à démolir et ceci même dans les vieux quartiers du centre.

Comme on peut s'y attendre, la gamme des formes et des surfaces de ces parcelles est illimitée posant quelquefois de véritables défis aux bâtisseurs. (VOIR PLANCHES I, II, III)

2 - 2. 2 DE LA PARCELLE A L'IMMEUBLE

1840 - 1890

Les immeubles haussmanniens sont systématiquement bâtis à l'alignement, de mitoyen à mitoyen ; les édifices ont une épaisseur qui varie entre 9 et 14 mètres, ou bien ils occupent la totalité de l'îlot si celui-ci n'est qu'un triangle de petite dimension.

La recherche d'une occupation maximale du sol génère plusieurs partis : si la largeur et la profondeur de la parcelle le permettent, on bâtit des retours en L ou en U qui vont rejoindre un deuxième corps de bâtiment parallèle au corps principal délimitant ainsi la cour. L'ensemble des bâtiments est percé de courettes d'éclairage et de ventilation.

En élévation, le bâtiment occupe ainsi la totalité du gabarit autorisé à partir de 1859, ce qui donne un maximum de six niveaux fondés sur des caves voûtées, élevés en refends de maçonnerie, et avec des façades porteuses.

Avec des variantes cela donne : un rez-de-chaussée et un entresol -prévus pour des commerces, prolongés par des ateliers dans les cours-, trois étages à l'alignement, un cinquième étage en léger retrait et un sixième mansardé.

Balcons et coursives en saillie doivent être inférieurs à 80 cm., à partir d'une hauteur de 5,75 m.. On trouve souvent un grand balcon ou un balcon filant sur toute la longueur de la façade marquant l'étage noble, ce motif se répétant au cinquième étage.

Le décor de la façade, s'amenuisant à chaque étage, est censé retranscrire la hiérarchie sociale des occupants et la taille des appartements, qui décroît elle aussi vers le haut pour aboutir aux chambres de bonnes au sixième.

Ce décor contribue à rythmer des axialités verticales, marquées aussi par les tuyaux de descente d'eaux pluviales apparents en façade

et par les souches des cheminées qui dépassent le faitage. Si la porte d'entrée est au milieu -elle est, en fait, souvent sur un côté- la façade peut devenir rigoureusement symétrique.

Dans les immeubles de première classe, la façade est construite en pierres de taille apparentes jusqu'au quatrième niveau ; mais, dans la plupart des cas, l'enduit et le décor rapporté -que l'on peut choisir sur catalogue - couvrent des murs de maçonnerie traditionnelle.

Ces façades, plates et répétitives, s'alignent le long des rues et des boulevards au hasard des raccords de hauteurs d'étages et offrent parfois de longues horizontales urbaines formées par les balcons filants : voir par exemple la sage monotonie du boulevard Malesherbes.

On ne peut pas parler de répétition à l'identique mais plutôt de discrets exercices de style de la part des différents architectes -même quand ils réalisent plusieurs immeubles mitoyens- à l'intérieur des limites d'un code qui demeurera immuable pendant trois décennies. Et plutôt que les contraintes réglementaires, technologiques ou économiques, il faudrait interroger la culture, des inhibitions et des conformismes de ces architectes...

Cette modénature des façades -sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir-, tout comme la disposition des plans des appartements, deviendra un véritable modèle à imiter, français, voire européen.

Par comparaison, nous pouvons constater que dans le cadre de l'*Ensanche* de Cerdà à Barcelone, les architectes catalans ont su se montrer autrement imaginatifs...

1890 - 1914

Pour la boulimie immobilière et spéculative de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, toute parcelle sur une nouvelle rue ou boulevard est à rentabiliser, même si, à cause et de sa forme et /ou de sa surface, l'immeuble ne peut se réduire qu'à un déploiement en façade. Si le mode d'implantation dans la parcelle demeure inchangé, les dispositions réglementaires de 1884 tolèrent à présent des saillies pleines en façade : le bow-window -cette invention qui vient d'Angleterre- et les corps de façade en encorbellement permettent ainsi un gain important de surface utile.

Grâce à l'emploi des structures en métal puis en béton armé, à la généralisation des ascenseurs, à la maîtrise progressive des installations et des canalisations verticales, on peut, de plus en plus, mettre à égalité les appar-

tements des différents étages et même gagner un septième, voire un huitième niveau.

L'immuable hiérarchie verticale héritée des palais florentins est irrémédiablement remise en question.

Que les bow-windows de trois ou quatre étages de hauteur soient traités comme des volumes rapportés, en métal ou en bois -voir, par exemple les rues derrière le lycée Buffon dans le XV^e arrondissement présentant des séries de ce type-, ou qu'ils émergent comme des boursofflures de la peau de façades presque baroques, ces sortes de colonnes de bow-windows, en créant de nouvelles axialités verticales, scandent dorénavant le rythme des façades urbaines des nouveaux boulevards et avenues de Paris -voir le Boulevard Raspail vers son extrémité sud ou l'Avenue Victor Hugo par exemple -.

L'altération des hiérarchies de la façade haussmannienne ira jusqu'à l'inversion des accentuations ; ainsi, si l'ensemble rez-de-chaussée-entresol est toujours lourdement marqué, le couronnement lui donnera la réplique avec son jeu de volumes en retrait. En effet, ce couronnement qui démarre au cinquième étage en s'appuyant sur les colonnes de bow-windows s'élève sur deux ou trois niveaux. Décidément cet élément est devenu le lieu de dévouement architectural -les formes de l'Art Nouveau s'en mêlant- et de la diversification des matières et des couleurs -cette polychromie contrastera avec le jaune clair ou le gris homogène des façades haussmanniennes -.

Ainsi des édifices de Guimard et de Lavirotte, mais aussi de ceux de Théo Petit ou de Brandon où un décor floral semble naître de la pierre lisse sous la loggia filante qui marque le cinquième étage. En 1903, ce sera le tour du 25 bis de la rue Franklin, d'Auguste Perret, en 1912, celui de Sauvage dans son immeuble *La sportive* de la rue Vavin.

Mais la carcasse solide de l'immeuble haussmannien peut tolérer et intégrer tous ces nouveaux éléments et bien plus encore : preuve en est l'architecture de tous ces quartiers bâtis jusqu'en 1914, dont celui qui fait face à la gare de Lyon, par exemple.

C'est ce "modèle haussmannien amélioré" que l'on reproduira encore dans les années 20 et qui servira de repoussoir à certains des architectes de l'entre-deux guerres.

1920 - 195...

Nous l'avons déjà dit, hormis les immeubles à cour d'entrée et ceux bâtis aux angles des îlots, rien ne change en terme d'implantation sur la parcelle ; nous pourrions le constater tout au long de notre étude.

Rappelons tout de même que les propositions d'Hénard pour un *boulevard à redans triangulaires* (1903), comme les partis d'implantation adoptés dans certaines cités H.B.M. au début du siècle, problématisent déjà la relation avec l'alignement : par exemple dans la vaste parcelle traversante occupée par la *Cité Rothschild* (1905) dans le XV^e arrondissement, les immeubles disposés "en peigne" ménagent des cours d'entrée et des passages

Si, par contre, l'usage de courettes de ventilation ne disparaît pas complètement, la rationalisation -hygiène oblige!- par dispositions en plans en L, en U et en double T rendra ces trous de ventilation obsolètes. Cette disposition en double T, adoptée par Roux-Spitz, a été reprise par Le Corbusier dans son immeuble de la rue Nungesser et Coli et également par Bassompierre, de Rutté et Sirvin dans leurs immeubles en couronne autour d'une cour appelée "de service"

C'est sur la façade que va se jouer le parti esthétique de la modernité, des fenêtres allongées aux balcons avec des allèges pleines ou des rembarbes en tubes d'acier, des bow-windows biseautés de Roux-Spitz aux couronnements des étages supérieurs en retrait et en toits-terrasses -dont les appartements deviennent de plus en plus recherchés-, voici des façades qui gagnent en autonomie, souvent au détriment des continuités urbaines. Mais ce n'est qu'un premier point de vue en attendant d'étudier plus en détail l'héritage de la façade haussmannienne. (VOIR PLANCHES I, II, III)

2 - 2. DE L'IMMEUBLE A L'APPARTEMENT

1840 - 1890

Dans son recueil de 1870, César Daly classe les immeubles en 1^o, 2^o et 3^o classes ; ce classement tient compte tant du traitement extérieur que de celui des espaces d'entrée et aussi de la taille, de la disposition et des commodités offertes par les appartements.

L'ostentation et le paraître demeurent des attitudes fondamentales de la bourgeoisie du Second Empire que l'architecte est censé repré-

senter et mettre en valeur.

Il en est ainsi du porche, du vestibule traversant (accès à la cour) et du grand escalier qui, monumental et en marbre pour les premiers niveaux, se fait plus modeste (en bois par exemple) dans les étages supérieurs, tandis que le corps de bâtiment sur cour est d'une catégorie inférieure car on valorise la présence "sur rue" -c'est peut être aussi parce que son escalier d'accès pourrait être confondu avec l'escalier de service qui monte aux cuisines !-

Après le palier, on accède aux appartements par une antichambre, véritable lieu de distribution du logement : un dégagement latéral donne accès à l'office et à la cuisine, une porte ouvre sur la salle à manger à travers laquelle on se dirige vers une chambre -toutes les deux orientées sur cour-, tandis que du côté de la façade sur rue on accède à la triade des pièces principales, à savoir : le petit salon, le salon et la chambre à coucher, reliés en enfilade. Les recoins et les espaces de renvoi sont occupés par des cabinets de toilette et des rangements (33).

Dans son recueil de 1892 sur *l'Habitation humaine*, Charles Garnier voit l'appartement organisé en deux compartiments : d'un côté les pièces de réception et les chambres en enfilade, de l'autre la salle à manger, la cuisine et les pièces accessoires. Comme le remarque Patrick Céleste, c'est la mondanité qui commande cette disposition (34).

Louis Hauteœur, suivi par Marie Dormoy rappellent que nous devons à Garnier une modification fondamentale dans la maison de rapport, la création du "type d'appartement à galerie pour grand bourgeois sur lequel sont édifiés tous les immeubles depuis 1860 et jusqu'à nos jours" (35). Sur cette galerie ouvrent le salon, la salle à manger, le bureau. Des couloirs donnent accès, d'une part aux chambres, de l'autre, à la cuisine (36). Cette galerie, appelée plus tard "dégagement", "antichambre" ou "couloir" contribuera à la concrétisation du "plan type" où chaque pièce dispose d'un accès indépendant.

1890 - 1914

Le palier d'arrivée de l'escalier comporte maintenant un ascenseur.

Si l'antichambre et la galerie s'articulent jusqu'à parfois se confondre en un seul long espace d'entrée et de desserte, la salle à manger, par contre, a gagné, pour ne plus jamais la perdre, la place qui lui revient de droit, du côté de la mondanité : elle fait partie de l'enfilade, ouvrant soit sur l'un des salons, soit sur la chambre. Les bow-windows arrivent à point nommé pour signaler en façade ces pièces de réception.

S'il arrive que la cuisine, toujours desservie par son escalier de service, soit rapprochée de l'ensemble des pièces de réception, le retour en L avec son long dégagement longeant le mur mitoyen, peut alors être consacré aux chambres à coucher.

Une dernière précision sur les commodités offertes par ce plan "accompli": si l'enfilade garde son caractère de "liaison mondaine" -de la salle à manger au salon- la galerie peut alors jouer un rôle de circulation de desserte et de service lors des réceptions.

1920 - 195...

Dans l'immeuble moderne, aux entrées principale et de service, vient s'ajouter maintenant celle du garage en rez-de-chaussée ou en souterrain. Dans les années 30 sa présence se généralisera sans devenir systématique. Cette commodité rend plus complexe les systèmes d'accès aux appartements : habitants, visiteurs, personnel de service, livraison...etc.

Mais comme le mot d'ordre est à la rationalisation des plans -au nom du confort, de l'hygiène, de l'air et de la lumière- celui-ci s'appliquera aussi aux nouvelles cuisines-laboratoires et, conquêtes sociales obligent, aux conditions de travail, de vie et de confort du personnel domestique : voir les solutions proposées par Ginsberg au 42 avenue de Versailles ou par Bassompierre, De Rutté et Sirvin dans l'immeuble du Rond-Point Mirabeau.

Ce sont sans doute les appartements des immeubles que Roux-Spitz construit entre 1925 et 1931 qui offrent, plus qu'un modèle, le paradigme de l'appartement des années 20. Répondant à toutes les exigences de la vie

(33) ELEB-VIDAL M., DEBARRE-BLANCHARD A. : *Architecture domestique et mentalités. Les traités et les pratiques au XIX^e siècle.* (1984)

(34) CELESTE Patrick : *De la mondanité au confort* Notes sur les immeubles d'habitation parisiens de Michel Roux-Spitz. A.M.C. n°39. (1976)

(35) DORMOY Marie : *L'architecture française.* (1951)

(36) HAUTECOEUR Louis : *De l'architecture.* (1938)

moderne, ils transcrivent et expriment non seulement la mondanité de l'appartement bourgeois du XIX^e siècle mais aussi une véritable esthétisation du confort. Sont ainsi séparées et à la fois savamment articulées, trois zones : réception, intimité et services (37).

En principe, ces appartements sont identiques d'un étage à l'autre mais la structure indépendante en béton armé permet de varier la disposition des cloisons selon les possibilités dorénavant offertes par le plan libre.

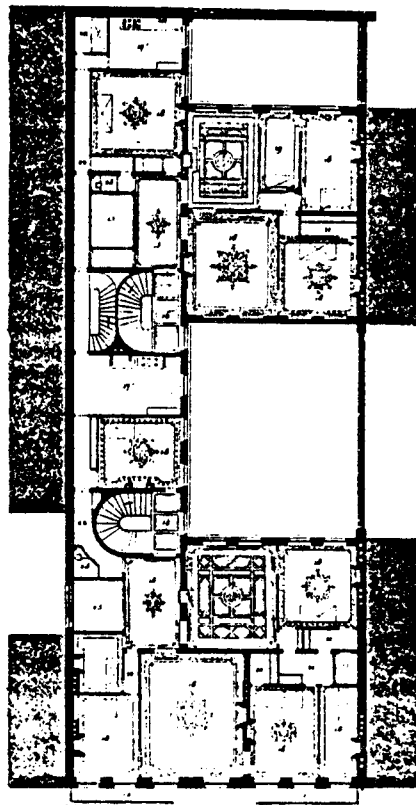
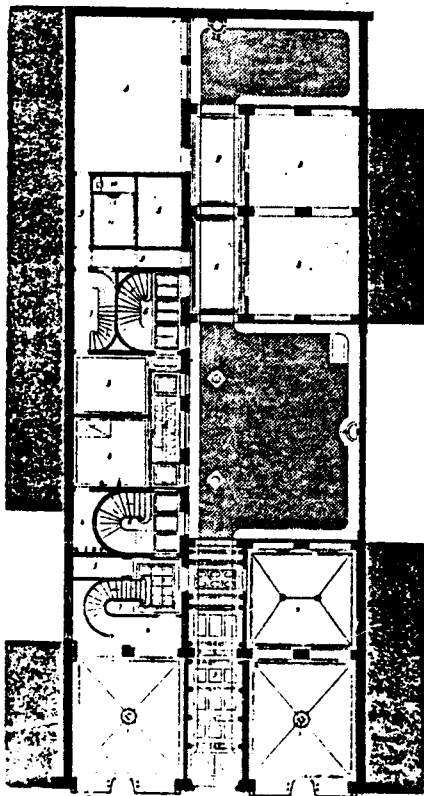
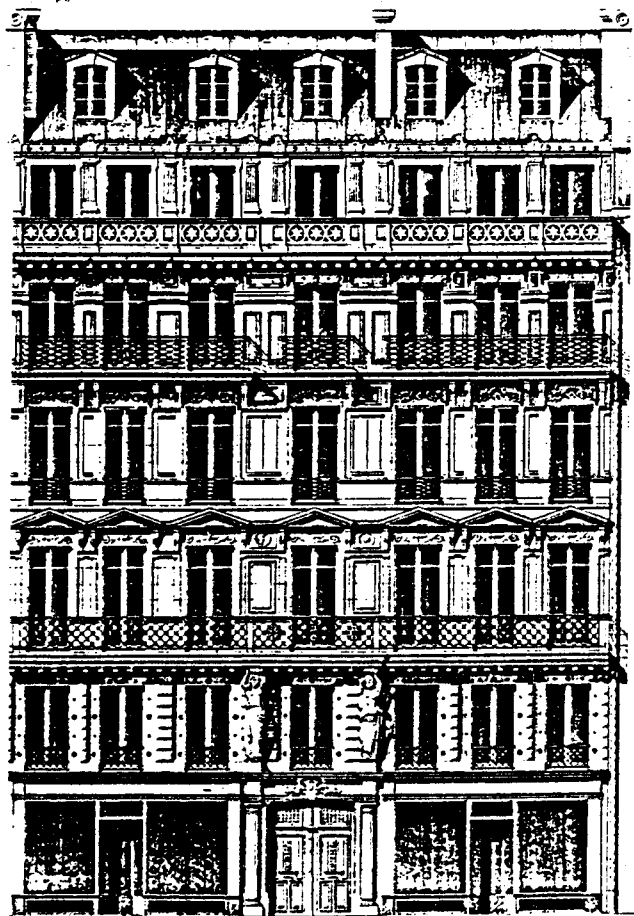
Dans ces exemples, comme dans ceux que nous analyserons plus tard, c'est le "plan type", les standards et l'orthogonalité des pièces qui gagnent du terrain jusqu'à s'imposer.

Les surfaces et les proportions des espaces sont normalisées et le dessin du mobilier indique la destination et l'usage des différentes pièces. Les cuisines, salles de bain et cabinets de toilette sont rationnellement ergonomiques, grâce à la standardisation des appareils sanitaires ; et leur rapprochement permet le regroupement des gaines techniques, dans le même temps qu'un juste dimensionnement des circulations et des dessertes permet finalement la suppression de tout espace de renvoi.

(VOIR PLANCHES I, II, III)

(37) CELESTE Patrick: article pré-cité

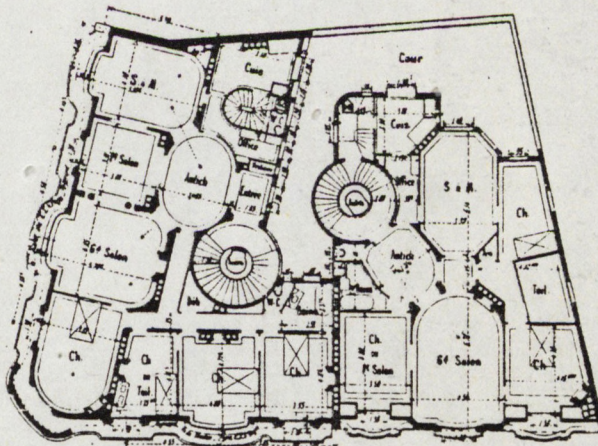
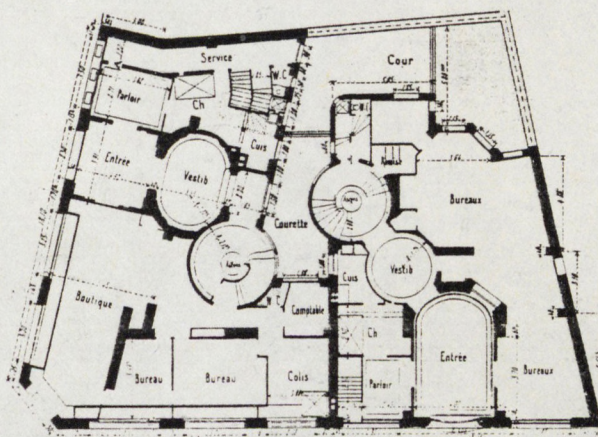
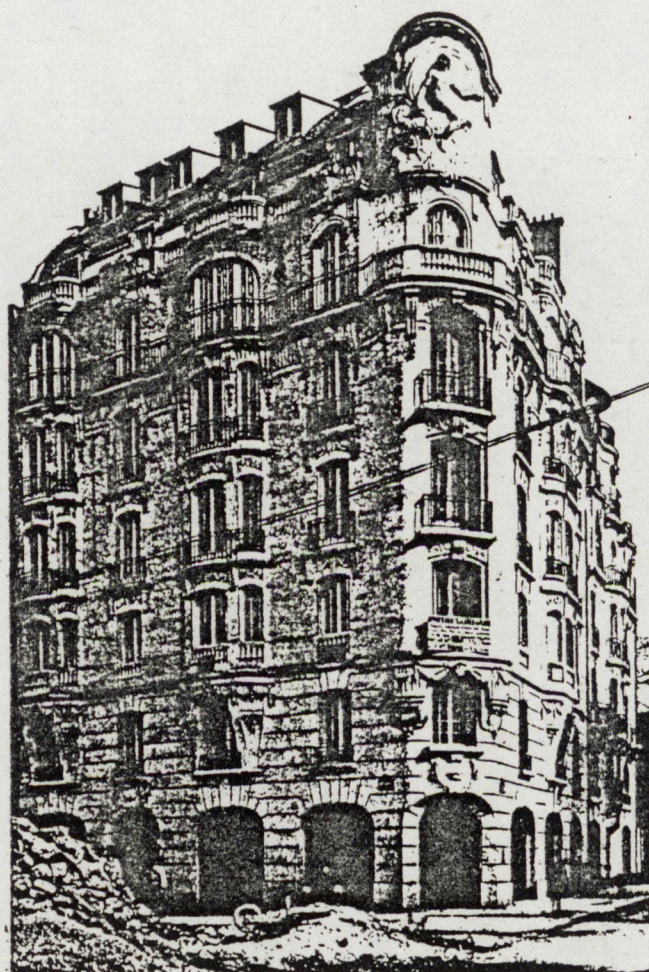
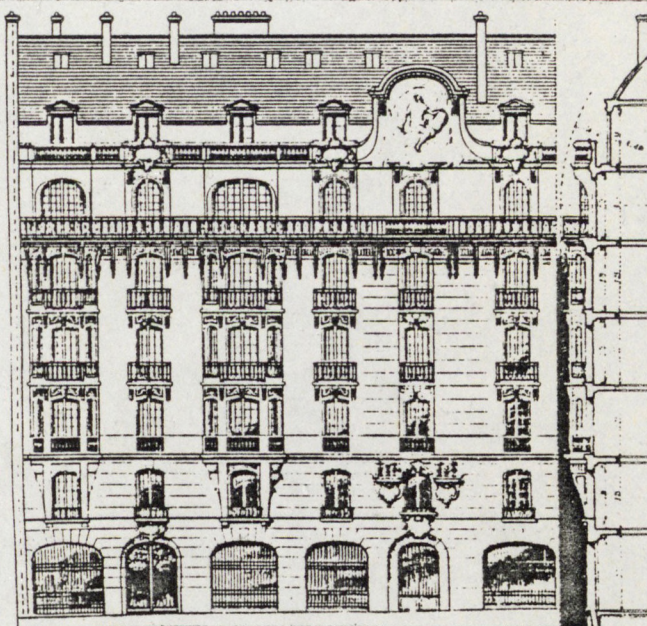
2 - 2 . PARIS : De la ville à l'immeuble moderne



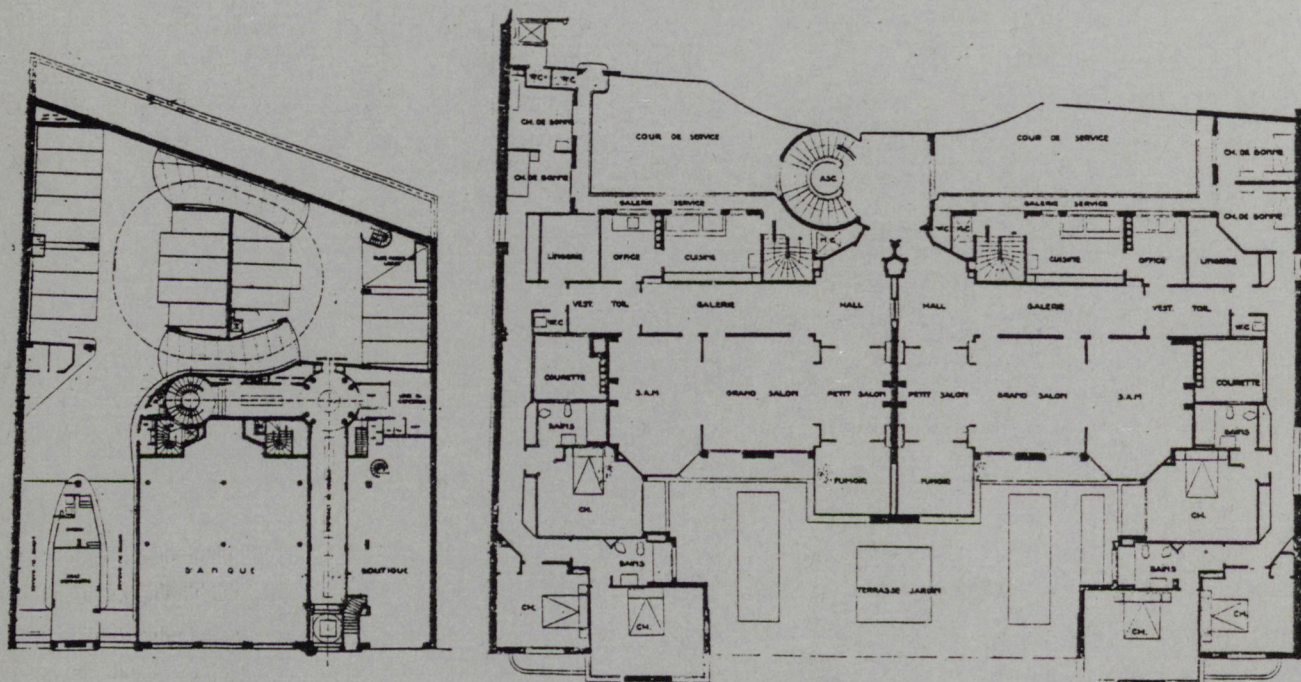
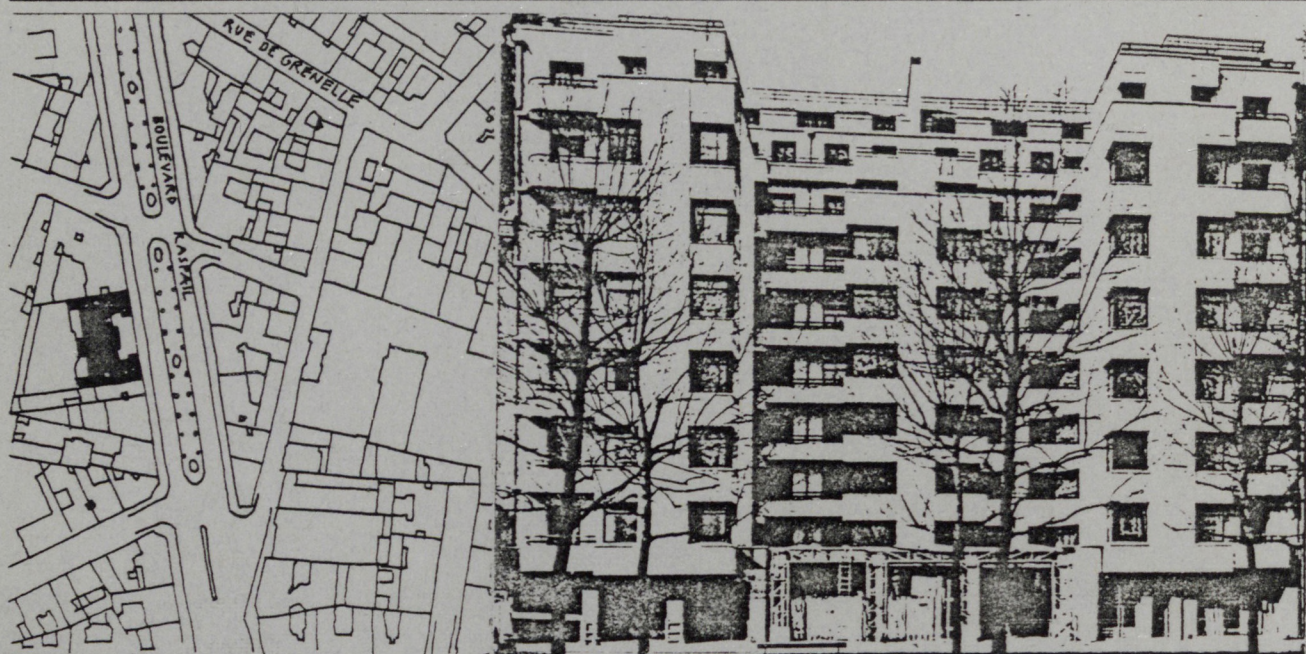
1840-1890 : L'IMMEUBLE HAUSSMANNIEN. Rue de LA PAIX. Adolphe MESNARD, architecte.

Haut : à gauche : parcellaire - à droite : élévation

Bas : à gauche : plan du rez de chaussée - à droite : plan de l'étage



1890-1914. IMMEUBLE DE RAPPORT "Fin de siècle". Boulevard RASPAIL. Adolphe BOCAGE, architecte.
 Haut : à gauche : parcellaire - à droite : élévation
 Bas : à gauche : façades - à droite : plans de rez de chaussée et d'étage



1920-195.. L'IMMEUBLE MODERNE D'APPARTEMENTS. 28 Bd RASPAIL. Pol ABRAHAM, architecte. 1933

Haut : à gauche : parcellaire - à droite : élévation

Bas : à gauche : plan du rez de chaussée - à droite : plan de l'étage courant

CHAPITRE 3

TRADITION ET MODERNITE ARCHITECTURALE A SAINT-ETIENNE, DANS LES ANNEES 20

- 3 - 1 **L' ENTRE-DEUX GUERRES A SAINT-ETIENNE :
TROIS PLANS D'APPROCHE.**
- 3 - 1. 1 LE GROUPE SOCIAL.
- 3 - 1. 2 IMAGINAIRE, SYMBOLIQUE, IDEOLOGIES.
- 3 - 1. 3 MATERIALITE.

- 3 - 2 **ARCHITECTURE STEPHANOISE :
TYPES SAVANTS ET TRADITIONS VERNACULAIRES.**
- 3 - 2. 1 ARCHITECTURE ET VIE QUOTIDIENNE
A SAINT-ETIENNE ENTRE LES DEUX GUERRES.
- 3 - 2. 2 DE LA VILLE A L'IMMEUBLE MODERNE :
TYPES SAVANTS ET TRADITIONS VERNACULAIRES.

- 3 - 3 **1923 : LA SOCIETE DES IMMEUBLES PAR ETAGES.**
- 3 - 3. 1 PREMIERES REALISATIONS.
- 3 - 3. 2 1924-1926 : DU PREMIER AU HUITIEME IMMEUBLE.
- 3 - 3. 3 1926-1929 : DU NEUVIEME AU SEIZIEME IMMEUBLE.

- 3 - 4 **1929 : UN TOURNANT ET UN PREMIER BILAN.**

3 - TRADITION ET MODERNITE ARCHITECTURALE A SAINT-ETIENNE, DANS LES ANNEES 20.

Saint-Etienne s'engage dans sa révolution industrielle au début du XIX^e siècle par un processus de croissance économique, démographique et urbaine.

Sa modernisation urbaine commence avec le tracé d'une "Grand'rue" droite, du Nord au Sud, longue de presque six kilomètres, qui suit le fond de la vallée et sa rivière le Furan, se glissant entre les sept collines qui l'entourent.

Au Nord de la vieille ville et dans une direction parallèle à cette grande rue, est tracé un tissu en damier destiné à recevoir le nouveau centre de la ville avec, notamment, les bâtiments institutionnels.

Si l'espace de la mine est cantonné dans la périphérie, avec interdiction de creuser sous la commune, et si les activités des armuriers se regroupent au Sud-Est de la vieille ville, les activités textiles, traditionnelles depuis le XVI^e siècle, vont, par contre, constituer dans le nouveau centre l'*espace de la fabrique*, tandis que les passementiers s'installeront dans sa périphérie immédiate, sur le flanc des collines.

Ces fabricants de soie forment la frange la plus éclairée et la plus dynamique de la nouvelle bourgeoisie, ils seront les bâtisseurs de la nouvelle ville.

Mais ce n'est que pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle que le nouveau quartier de Saint-Charles commence à se parer d'une architecture domestique de prestige, matérialisée par de vastes *immeubles de rapport, à cour*, dont les rez-de-chaussée sont occupés par les *recettes* des fabricants -bureaux où ils distribuent l'ouvrage et où ils stockent la marchandise-.

Puis, au début du XX^e siècle, dans un élan bâtisseur qui se prolongera jusqu'à 1914, la ville réalisera, Avenue du Président Faure, la seule opération urbaine que l'on peut qualifier d'"haussmannienne", en même temps qu'elle complètera son équipement institutionnel et administratif.

Pendant les premières années de l'après-guerre, la forte croissance démographique -170.000 habitants en 1921 contre environ

149.000 en 1911 (1)- et la demande soutenue des logements, font prendre conscience aux habitants comme aux responsables, du fait que la ville a été construite à la hâte et à l'étroit, laissant se constituer un enchevêtrement d'espaces de travail et d'habitations dans un bâti devenu insalubre et surpeuplé.

Malgré les initiatives tendant à mettre en place des programmes de logement social, les résultats ne seront pas satisfaisants; et même si l'on considère les quelques dizaines d'immeubles d'appartements, bâtis par les architectes modernes, la question du logement ira en s'aggravant jusqu'à la Seconde Guerre mondiale: Saint-Etienne battra les records nationaux d'insalubrité et de surpeuplement des habitations.

Pour ce qui est de la mise en place d'un "Plan d'extension, d'aménagement et d'embellissement" demandé aux termes de la loi Cornudet depuis 1919, celui de Saint-Etienne ne verra le jour qu'en 1937, trop tard pour être appliqué.

Dans les trente années qui ont suivi la Seconde Guerre, le parc immobilier sera doublé et le bâti ancien en bonne partie réhabilité; dès 1953, une nouvelle ville poussera au-delà des collines, faite d'une modernité internationale de tours et de barres : c'est déjà l'histoire récente que nous ne comptons pas aborder dans cette étude.

(1) FOURNIAL E : "Saint-Etienne. Histoire de la ville et de ses habitants". (1976)
(sous la direction de)

3 - 1. L'ENTRE-DEUX GUERRES A SAINT-ETIENNE : TROIS PLANS D'APPROCHE.

A la place de la diversité et des contrastes marqués que nous avons trouvés dans l'analyse de la société parisienne, dans le cas de Saint-Etienne, il faut convenir, avec tous ceux qui se sont penchés sur son histoire socio-économique, que les contours sont moins nets, et plus fort le poids des traditions et des pesanteurs historiques, ou, tout au moins, différents de ceux de sa voisine Lyon, par exemple.

Nous essayerons d'aborder le contexte stéphanois avec nos trois plans d'approche : le groupe social, son imaginaire et la matérialité construite.

Sous forme de boutade, certains chercheurs vont jusqu'à douter de la réalité de Saint-Etienne en tant que "vraie" ville à cause de sa population d'origine rurale trop récente et trop proche de ses sources -cette Haute-Loire où elle retourne volontiers- et aussi parce que la ville n'a jamais eu de véritable bourgeoisie dirigeante.

Ainsi, puisque dépourvu d'identité urbaine, le stéphanois "n'existerait pas".

C'est qu'on ne sort pas indemne d'un processus de croissance fulgurant et brutal, d'une histoire vécue en raccourci qui fait bien souvent comparer Saint-Etienne à une ville du Far-West américain du XIX^e siècle (2).

Voici sa croissance en quelques chiffres puisés dans des sources différentes et pas toujours concordantes :

1770 :	15.000 habitants
1820 :	31.500
1849 :	66.000
1865 :	94.000
1891 :	133.400
1911 :	149.000
1921 :	170.000
1926 :	200.000
1946 :	178.000
1968 :	212.000

actuellement, la population est de 205.000 habitants et de 420.000 avec son agglomération.

3 - 1. 1 LE GROUPE SOCIAL.

C'est à la nouvelle bourgeoisie textile des débuts du XIX^e siècle, -enrichie par l'achat des biens ecclésiastiques confisqués pendant la Révolution- que revient le privilège de créer des dynasties, de fonder un pouvoir et une tradition prestigieuse dans une ville et une région dépourvues d'industries.

Si cette bourgeoisie de fabricants de soie doit se mesurer avec les bénéficiaires de concessions minières, au moment où le bassin stéphanois prend son essor -en 1854 ils laisseront la place aux monopoles-, elle prendra les devants en fournissant à la ville maires, conseillers municipaux et responsables administratifs, surtout quand Saint-Etienne deviendra Préfecture en 1856.

Pouvoir économique à travers la Chambre de Commerce et son émanation, la Condition des soies -où l'on teste la qualité des soies et où l'on fixe les prix- dont le nouveau siège prestigieux ne sera bâti qu'en 1910.

Pouvoir urbain, enfin, : les Palluat de Besset, Neyron, Staron, Besacier, Forest, Royet... sont, non seulement de véritables pères fondateurs de la nouvelle ville, mais aussi les responsables de la structuration de l'espace central en zone mono-fonctionnelle où ils occupent les points stratégiques (3).

Pourtant, ce n'est pas de cette bourgeoisie qu'émergera le modèle du patron stéphanois; celui qui, entre mythe et légende, forgera l'image du *self-made-man* local, représenté par Etienne Mimard d'un côté, et par Geoffroy Guichard de l'autre.

Le premier fondera en 1885 la Manufacture d'Armes et Cycles de Saint-Etienne (Manufrance), le deuxième, à partir d'une petite épicerie installée dans un ancien théâtre appelé "Casino", créera en 1898 la "Société des magasins Casino". On connaît les destinées divergentes de ces deux établissements, jusqu'à nos jours.

Vers la fin du siècle, la bourgeoisie se diversifie, intégrant dans ses rangs, hormis des commerçants, d'autres catégories sociales, définies surtout par leurs fonctions : des ingénieurs des Mines -ils feront bâtir le vaste hôtel de leur Amicale en 1908, en plein centre ville-, des enseignants, des membres de pro-

(2) MARREY Bernard: "Rhône-Alpes: guide". (1982)

(3) VANT André: "Imagerie et urbanisation. Recherches sur l'exemple stéphanois". (1981)

fessions libérales, des militaires, des fonctionnaires...etc.

Ils constituent la nouvelle clientèle des immeubles de rapport de la fin du siècle -ceux qui seront bâtis le long de la percée haussmannienne- au moment où les patrons d'industrie enrichis, dont Mimard, se feront construire des hôtels particuliers en centre ville. Les rangs de cette bourgeoisie grossissent entre les deux guerres, fournissant notamment les candidats à la copropriété des immeubles modernes.

C'est l'ensemble de cette bourgeoisie stéphanoise qu'on a accusé d'avoir manqué sa "mission historique", surtout ces fabricants qui n'ont pas su se transformer en commerçants (4) par manque de courage ou d'ambition, par crainte des changements, par modestie ou par discrétion peut-être.

Sans vouloir tout ramener à une problématique architecturale et urbaine, signalons toutefois qu'il n'y aura ni quartier ni grand boulevard bourgeois à Saint-Etienne et, hormis quelques hôtels particuliers plutôt discrets, pas d'architecture ostentatoire dans les immeubles de rapport.

Comme nous le verrons, c'est d'une certaine manière la conséquence des relations qu'entretiennent patrons et ouvriers, c'est à dire, bourgeoisie et prolétariat : elles ne sont pas aussi tranchées que celles de la société parisienne par exemple.

Mais de quel prolétariat s'agit-il ? Car, si le slogan "Saint-Etienne, ville ouvrière" demeure tenace jusqu'à nos jours -il est sans doute vrai d'un point de vue statistique- il faudrait faire la part des choses pour ce qui concerne la situation d'avant la Seconde Guerre.

En termes de prédominance -qualitative plutôt que quantitative- on devrait parler plutôt de ville d'artisans, pépinière de "meilleurs ouvriers de France" (5) car, à l'exception de la mine, les deux autres activités de base de l'économie stéphanoise -au moins jusqu'à l'entre-deux guerres-, le textile (passementerie) et l'armurerie (cycles et fusils) tiennent plus d'un "capitalisme familial" (6) de type pré-industriel -le travail est exécuté dans l'atelier familial- que de l'organisation et du salariat qui caractérisent Les grandes industries.

Ainsi, le passementier, ce patron-artisan, travaille avec la contribution de sa famille pour plusieurs fabricants ; ceux-ci, de leur côté, donnent de l'ouvrage à différents passementiers : en 1851, on dénombre 200 fabricants et 12 000 passementiers (7); et leurs conflits sont permanents.

L'armurier, s'il ne dispose pas, chez lui, de son propre atelier, se met "en fenêtre" (loue une fenêtre) dans un autre atelier où il façonne l'une des centaines de pièces qui entrent dans la composition d'un fusil ou bien fabrique ou affine certains éléments de cycles qui, ensuite, seront assemblés à Manufrance.

A Manufrance, justement, où Mimard, paternaliste et franc-maçon, dirige ses ouvriers en père de famille, au point qu'il envisage de leur léguer l'usine. Mais les grèves et l'occupation au temps du Front Populaire le feront changer d'avis...

De son côté, Geoffroy Guichard, le fondateur de "Casino", est un fervent partisan de la santé par le sport : en 1931, il créera la première équipe de football des "Verts", qui joueront déjà dans le stade qui porte aujourd'hui son nom...

A la M.A.S., pour finir, cette "Manufactory nationale d'Armes de Saint-Etienne", les "Manuchards" travaillent de père en fils dans la fierté d'appartenir à un établissement dont les origines remontent à François I^o...

Bien entendu, en dehors de ces exemples à propos desquels, si l'on ne peut parler de *conditions privilégiées*, on peut tout au moins reconnaître des situations stables, il y a le travail dans les puits de mine avec la longue série des revendications -on dit que la grève sanglante de La Ricamarie en 1869 inspira celle que Zola présente dans *Germinal*- , sans parler du chômage qui, dans les années 20, après le sur-emploi durant la guerre, conduira à une série ininterrompue de grèves et à la rupture des *gauches* stéphanoises, juste au moment où la ville venait d'élire, en la personne de Louis Soulié, son premier maire socialiste.

De telle façon que dans les années 20 stéphanoises, au lieu du classique face à face bourgeois / prolétaire, il faudrait plutôt faire état d'un antagonisme activités traditionnelles / activités nouvelles (mine, sidérurgie, métallurgie), et après 1945, cette opposition s'avèrera fatale aux premières (8).

-
- (4) FOURNIAL E: op.cit.
(5) MANDON Daniel: "Les barbelés de la culture. Saint-Etienne, une ville ouvrière". (1976)
(6) MANDON Daniel: op.cit.
(7) VANT André: op.cit.
(8) VANT André: op.cit.

Et s'il n'y a pas de quartiers spécifiquement bourgeois, il n'y a pas, non plus, de quartier ou de faubourg ouvrier ; au demeurant, Saint-Etienne n'a jamais eu de faubourgs mais plutôt des quartiers vivant autour de leur activité dominante, provoquant ainsi cet enchevêtrement habitation / travail qui se retrouve un peu partout dans la ville.

Pour finir, évoquons les architectes.

Entre la fin du XVIII^e et le premier tiers du XIX^e, les Dalgabio, dynastie d'architectes d'origine piémontaise, sont présents dans la région : Ainsi, Pierre-Antoine, l'auteur du plan de la nouvelle ville, et les projets de l'Hôtel de Ville et du Palais de Justice, notamment.

Après les interventions de différents architectes lyonnais ou parisiens, ce n'est que vers 1880 que commence à se constituer un groupe de professionnels locaux qui, à la charnière du siècle, graviteront autour de la forte personnalité de Léon Lamaizière, l'architecte en chef de la Ville et des Hospices de Saint-Etienne, que nous pouvons sans nous tromper considérer comme le premier architecte moderne de Saint-Etienne. Son rôle serait assimilable, par rapport au mouvement moderne, à celui qu'ont joué les "pionniers" étudiés par Nikolaus Pevsner (voir chapitre 1.2 "Histoire de l'architecture moderne et modernité").

Entre les deux guerres, environ une dizaine d'architectes -dont Bossu, Subit, Gouyon, Béal, Hur... que nous étudierons plus loin- se partageront la tâche de bâtir l'architecture moderne de Saint-Etienne.

3 - 1. 2 IMAGINAIRE, SYMBOLIQUE, IDEOLOGIES.

Nous parlions des quartiers vivant presque comme des villages autour de leur activité dominante : c'est le cas des lieux occupés par les passementiers dont la plus forte concentration se situe sur le flanc Ouest de la colline du Crêt de Roc, face au centre ville. Leur place de réunion et de rencontre est l'esplanade devant le cimetière (ouvert en 1819) où ils "mangent la soupe" ensemble.

A l'opposé, vers le Sud, dans l'élargissement de la vallée, Saint-Roch, l'espace

industriel diffus" des armuriers (9) présente une forte densité de bistrots (les *canis*), lieux indispensables de sociabilité.

Un seul centre linéaire pour toute la ville, le long de la Grand'rue -toujours perçue "en longueur, presque sans épaisseur" (10)- avec un réseau de marchés paysans à proximité.

Cette Grand'rue, véritable colonne vertébrale de la ville, sillonnée par des trams à vapeur dès 1886 -électriques depuis 1897 et jusqu'à nos jours-, traverse, à l'époque, deux pôles centralisant dans son parcours médian. Ce sont : la vieille place-carrefour devant la ville ancienne, la place Royale (depuis : place du Peuple) -plus populaire regroupant surtout les membres des colonies étrangères-, et l'ensemble de la place Monsieur (actuellement place de l'Hôtel de Ville) et du jardin Marengo dont la fréquentation est à dominante bourgeoise.

Mais ce ne sont pas les lieux urbains qui contribueront à palier les carences d'une identité urbaine défaillante car, à la différence d'autres régions françaises, la région stéphanoise n'offre pas de forte tradition historique donc ethnique (11) : ce fait sera déterminant pour le développement de la ville et des rapports entre ses habitants, et cela jusqu'à nos jours.

Ainsi, par exemple, la question de la ville -son "image de marque", comme on dira plus tard, sera au cœur des préoccupations de ce plan d'approche. D'un côté, l'image que les habitants ont de leur ville, de l'autre, celle perçue par l'étranger de passage. Dans les deux cas "les discours sur la ville parlent moins de la ville que des rapports sociaux qui façonnent la ville" (12).

Partant du fait que ces images relèvent de l'idéologique, on peut admettre qu'elles soient créées et façonnées de toutes pièces : c'est bel et bien ce que patronat et responsables municipaux tenteront une première fois vers 1880, puis entre les deux guerres et encore, avec un certain succès, après 1953.

Voyons tout d'abord, l'image donnée par les visiteurs -et l'on sait qu'à Saint-Etienne on "passait" toujours le plus rapidement possible! - "Coketown" dit Stendhal en 1840, comparant Saint-Etienne à une ville anglaise, puis "la ville noire" dira un autre, énonçant cette métaphore tenace qui reviendra chez Michelet, Elysée Reclus, Flora Tristan, Jules Vallès, cet enfant

-
- (9) VANT André: op.cit.
(10) VANT André: op.cit.
(11) MANDON Daniel: op.cit.
(12) VANT André: op.cit.

du pays qui décrit dans le Figaro les conditions de travail du mineur ; puis dans *Le tour de France de deux enfants* ... chez Herriot ("la ville est noire mais les visages sont clairs"...), Giraudoux, Camus... jusqu'au guide Hachette d'il y a quelques années encore.

Comme pendant "sa" Commune, Saint-Etienne massacre son préfet -accidentellement, mais l'image est si éloquente !- elle devient aussi "la ville rouge" et elle doit le rester encore, sans doute, si l'on tient compte du nombre de rues principales qui ont conservé leur nom de baptême en honneur de tant de syndicalistes, peintres, militants et anciens résistants... (13).

Dans les années 20, les effets conjugués de la concurrence économique internationale, de la prise de conscience par les responsables locaux de l'enclavement de la ville et de l'indifférence du pouvoir central, génèrent chez les stéphanois, une "mentalité de persécutés" et, en même temps, traduit la nécessité de se donner une identité propre.

On attend ainsi avec espoir ce "Plan d'aménagement, d'extension et d'embellissement" de la ville, obligatoire depuis la "loi Cornudet" de 1919. Mais, des premières propositions de la Commission Municipale du plan, en 1924, à la version définitive réalisée par Edouard Hur, chargé de ce plan en 1936, tout restera dans le domaine des idées ambitieuses et irréalisables : extension de la ville vers le Nord, zonage, plan de circulation, démolition d'îlots insalubres... etc, que l'on devra laisser de côté pendant la guerre et l'occupation.

Après 1953, parallèlement à la création de nouveaux quartiers Sud, la politique délibérée de recherche d'une image de marque pour la ville est l'un des moyens envisagés pour secouer l'inertie des structures de production locales et favoriser la réussite de Saint-Etienne au niveau national (14).

C'est alors que la ville s'auto-baptisera "la ville verte" : de l'épopée de l'équipe de football de l'ASSE (Association Sportive de Saint-Etienne) -que, déjà, Geoffroy Guichard avait habillée de vert, lors de sa création, en 1931 - à la même couleur fétiche des véhicules de transport en commun ; de la promotion touris-

tique des environs montagneux et boisés à la plaquette municipale de 1969 "Soyons fiers de Saint-Etienne", précédée de quelques années par un roman écrit à l'adresse des industriels (15) et suivie de près par les films promotionnels commandés par cette même municipalité (16), tous ces efforts seront orientés dans le même sens : forger les éléments d'une image nouvelle de la ville.

Mais nous n'avons fait que suivre la trajectoire d'un aspect de la question, celle de l'image globale de la ville que cherche à créer la classe dominante. Revenons maintenant à la source, c'est à dire à la vie de la ville elle-même.

A Saint-Etienne on évoque souvent la fraternisation patrons-ouvriers -disons plutôt patrons-artisans-ouvriers- : si l'on pense à la forte tradition, c'est une réalité largement partagée, d'entraide et de vie associative dont témoigne par exemple, l'importance du mutualisme local. Si les associations issues du monde de la mine ont souvent donné l'exemple, elles n'ont pas l'exclusivité de ce type de pratiques.

Ont ainsi proliféré, du XIX^e siècle à nos jours, des associations liées aux métiers, des prisonniers de guerre ou victimes des camps de concentration, mais aussi des groupes constitués autour du jeu ou du sport : boules, pétanque, sarbacane, vélo, colonies de vacances... sans compter les "Amis du Vieux Saint-Etienne", les membres d'orphéons, de fanfares, sans oublier la pratique assidue des jardins ouvriers -crés par le père Volpette en 1894-. Les amicales laïques des différents quartiers et les divers patronnages, demeurent l'expression la plus vivante de cette tradition...

Les témoignages de ces formes de culture populaire nous sont parvenus sans intermédiaire : récits et légendes, poésies et chansons ouvrières, estampes, gravures et, depuis le début du siècle, cet outil unique qu'est la carte postale.

Si de Saint-Etienne, comme d'autres villes, les cartes postales nous montrent les édifices singuliers et les images urbaines les plus prestigieuses et représentatives (17), elles reproduisent aussi l'intérieur des espaces de production : de l'atelier de l'artisan armurier ou passementier, du puits de mine aux bureaux et

(13) MANDON Daniel: op.cit.

(14) VANT André: op.cit.

(15) MOREZ P. : "Saint-Etienne à cœur ouvert" (1960)

(16) "Saint-Etienne, on en parle" et "Un site et des hommes" ...évoqués par François Tomas in "Paysage urbain et aménagement. Réflexion sur une crise". Colloque : *Lire le paysage, lire les paysages*. CIEREC, Saint-Etienne, 1984

(17) MENARD François : "Saint-Etienne à la Belle Epoque" (1974)

aux vastes nefs de Manufrance ou des entrepôts du Casino... (18).

Mieux encore, dans le film *L'exilée des sept collines*, récemment réalisé à partir de reportages et d'images documentaires prises à Saint-Etienne entre 1926 et 1935 (19) et miraculeusement préservées, sont montrées des tranches complètes de vie urbaine, du monde du travail à celui des cérémonies officielles et des fêtes populaires, d'un film publicitaire sur la caisse d'épargne locale aux premières colonies de vacances, du mouvement quotidien des rues à celui, enfiévré, des premiers cortèges lors de l'avènement du Front Populaire...

Et la modernité, alors...? C'est justement en gardant en mémoire ce contexte que nous venons de présenter - nous parlerons encore du logement populaire- qu'il faudra lire et comprendre le type d'argumentations soulevées par Bossu dans la publicité destinée à rallier de futurs adeptes à la copropriété.

3 - 1.3 MATERIALITE

Saint-Etienne à la veille de la Seconde Guerre : "un paysage urbain mal différencié où s'enchevêtrent dans l'espace, non seulement hommes et activités, mais aussi le plus souvent les diverses classes sociales" (20)

Un bilan du parc immobilier en 1946 permet d'estimer le nombre de logements à 65.000, dont les deux tiers dépassent cinquante ans et un tiers est surpeuplé. Du point de vue du confort, 7% de logements confortables ou luxueux et 17% d'acceptables contre 56% qualifiés de médiocres et 20% de taudis (21).

Dans ce décompte, que peuvent peser les quelques centaines d'appartements modernes construits entre 1923 et 1940 ? En 1976, on estimait le nombre de logements à 95.000 ; on peut considérer qu'après les démolitions nécessaires, la moitié du parc immobilier actuel est de construction récente (22).

Depuis le démarrage des chantiers de l'Hôtel de Ville et du Palais de Justice, aux environs de 1820 -dont Pierre-Antoine Dalgabio, architecte-voyer de la ville était le responsable-

l'érection de bâtiments institutionnels et administratifs de la ville constitue un épisode à part de l'architecture stéphanoise, tant en ce qui concerne le retard avec lequel les opérations sont décidées, que le déroulement difficile des travaux. Il en sera ainsi de la Préfecture, du Lycée de garçons et du nouvel Hôpital, qui ne seront finalement bâtis qu'au début du XX^e siècle.

Ce n'est aussi qu'entre les deux guerres que seront construits l'Hôtel des Postes, l'Eglise-Cathédrale, le Lycée technique Etienne Mimard, la Maison des Etudiants des Mines (actuellement Maison de l'Université), plusieurs cinémas, et que sera achevé le long chantier de l'Ecole des Mines. La nouvelle Caserne des pompiers ne sera édifiée qu'en 1954 tandis que le Théâtre Municipal, détruit par un incendie en 1927, ne sera jamais remplacé avant la construction de la Maison de la Culture dans les années 60.

Les difficultés de tous ordres connues par ces chantiers confirment que la carence d'identité urbaine va de pair avec la difficile quête d'une identité architecturale propre à la ville.

Toujours entre les deux guerres s'opère une discrète extension de la ville, résultat de quelques petites opérations d'H.B.M. (Solaire Montferré, Monthieu, Bel Air...) mais surtout à cause de la poussée déjà incontrôlée des pavillons individuels.

(18) CANTY Colette : "Saint-Etienne autrefois. Images retrouvées de la vie quotidienne" (1985)

(19) DUMAS Alain, VIAL Gérard : "L'exilée des sept collines", l'entre-deux-guerres à Saint-Etienne. (montage cinématographique, film 35mm. Cinémathèque de Saint-Etienne, 1985)

(20) FOURNIAL E: op.cit. p.420.

(21) FOURNIAL E: op.cit. p.420.

(22) FOURNIAL E: op.cit. p.421.

3 - 2 ARCHITECTURE STEPHANOISE : TYPES SAVANTS ET TRADITIONS VERNACULAIRES.

Comme nous l'avons déjà annoncé, notre intention est de privilégier l'interrogation directe du bâti et de l'espace urbain, équipés d'une grille de lecture, et cela à trois périodes précises : 1840-1890, 1890-1914 et 1920-195.. (voir 2.2 : "De la ville à l'immeuble moderne").

Nous pensons qu'à Saint-Etienne un certain pragmatisme a toujours été de mise dans l'architecture domestique, tant de la part des habitants que de celle des constructeurs et des responsables. On pourrait même parler de bricolage, ce qui ne surprendrait nullement, compte tenu du rôle primordial joué, dans la ville, par des artisans inventifs -le préfet de Paris, Lépine, créateur du concours bien connu qui porte son nom, était d'origine stéphanoise-. Il se manifeste ainsi, dans les constructions, un certain dosage entre le savant et le vernaculaire, voire des interpénétrations : dualité sur laquelle nous reviendrons au cours des trois périodes, une fois que nous aurons interrogé d'une façon un peu plus précise, les relations entre logement et vie quotidienne.

Ce pragmatisme apparaît aussi dans la manière dont la ville s'étale jusqu'à occuper la totalité de son site en l'espace d'un siècle, de 1840 à 1940. Le premier projet d'extension de la vieille ville vers le Nord est conçu par l'architecte-voyer Pierre-Antoine Dalgabio en 1792. Il prévoit, dans un damier, des îlots rectangulaires dont le côté le plus long est toujours parallèle à la future Grand'rue, profitant des terrains plats du fond de la vallée.

Le choix d'étendre la ville vers le Nord -rendu possible grâce à l'expropriation des terrains du couvent de Sainte-Catherine- et vers le Sud de la vieille ville, sera fondamental car il renversera définitivement les directions de croissance historique de Saint-Etienne, de la route de Lyon à l'Est, vers la route du Puy à l'Ouest. Ce tracé figure déjà sur le cadastre de 1826 : un îlot est destiné à la place Monsieur, un autre à l'Hôtel de Ville et les deux suivants, en équerre, à la place Marengo (actuelle place Jean-Jaurès) ; les autres apparaissent déjà lotis.

Le centre du nouveau quartier, donc, en fait, le centre de la ville, est fixé définitivement

tandis que les îlots rectangulaires à gauche de la Grand'rue se déforment déjà à cause des chemins d'accès à la ville ancienne qui pré-existaient.

A l'extrémité Nord-Ouest de ce damier, une figure urbaine, morceau de bravoure de Dalgabio, propose une place rectangulaire -l'actuelle place Jacquard- qui, comme un rond-point, reçoit quatre rues rayonnantes, mais suivant des angles tous différents !

Déjà vers 1820, des passementiers commencent à s'installer sur le flanc de la colline du Crêt de Roc, de l'autre côté du Furan. Ici pas d'îlots mais de longues rues qui s'incurvent pour épouser les lignes de niveau, toujours suivant la direction Nord-Sud.

Ainsi, vers 1830, quand le tracé de la Grand'rue sera achevé dans sa totalité (5,7 km de longueur), celle-ci marquera non seulement les futures directions de croissance de la ville, mais deviendra aussi l'ordonnée qui, avec l'abscisse définie par la rue Royale (actuellement rue de la République), tracée en 1825, fixeront l'équerre de référence pour les tracés d'îlots ultérieurs.

Mais les accidents du relief, l'emprise des affluents du Furan, les enclaves foncières et la persistance des chemins préexistants -comme ceux qui ont perturbé l'*Ensanche* de Cerdà à Barcelone- glisseront insidieusement dans les tracés. La disposition finale sera le résultat de la superposition de deux logiques : celle de la géométrie du voyer et celle du sol et des pratiques des habitants. (VOIR PLANCHE IV)

3 - 2. 1 ARCHITECTURE ET VIE QUOTIDIENNE, A SAINT - ETIENNE ENTRE LES DEUX GUERRES

Récemment, seize étudiants stéphanois de "l'Université pour tous", nés entre 1909 et 1918 et ayant appartenu à des catégories socio-professionnelles différentes (23) se sont livrés, sous la direction de leur professeur, à une étude comparative de leurs propres souvenirs et expériences d'enfance et d'adolescence à Saint-Etienne (24). Tous les aspects anecdotiques ou personnels ont été volontairement exclus.

Nous ne retiendrons ici, de ces témoignages de première main, que ceux qui

(23) Parmi les parents des témoins : 11 artisans, 1 maître rubannier, 3 ouvriers spécialisés, 1 instituteur, 1 commerçant, 4 couturières, 1 institutrice.

(24) CHATELARD, Claude : "La vie quotidienne à Saint-Etienne entre les deux guerres". (1985)

concernent directement la vie quotidienne dans le logement.

Comme on pouvait s'y attendre, ces logements appartiennent au bâti vernaculaire, largement dominant à Saint-Etienne à l'époque et jusque dans les années 50 : il s'agit de petits immeubles de rapport de deux ou trois étages qui n'offrent que des appartements de deux pièces.

Logements certes exigus pour une famille d'au moins quatre personnes y menant une vie fruste et laborieuse, mais les raisons invoquées en premier sont la peur du chômage, la cherté des loyers : ainsi, "plutôt se priver sur le logement" est une phrase qui revient régulièrement, de façon presque unanime.

D'autant plus que le logement est souvent aussi le lieu de travail, par exemple pour les couturières et repasseuses, quand ce n'est pas l'armurier qui installe un établi devant la fenêtre... ; nous verrons un peu plus loin comment cela se passe dans la maison-atelier du passementier.

Deux pièces en tout, et pour toutes les activités propres à l'habitation, à l'exception des cabinets communs qui se trouvent, soit sur le palier, soit, plus couramment, dans la cour.

On entre directement dans la première pièce : c'est la cuisine-salle commune, lieu de travail éventuel, qui sert aussi de salle d'eau - un bac rond en zinc utilisé également pour la lessive- et de chambre à coucher, avec, dans le meilleur des cas, un lit en alcôve.

La pierre d'évier, le fourneau à gaz, la table à rallonges couverte de toile cirée et le buffet, constituent l'essentiel du mobilier, tandis que, près de la fenêtre, trône la machine à coudre Omnia fabriquée par Manufrance.

Le sol, en lames disjointes de sapin qu'il faut lessiver périodiquement, sera bientôt recouvert de "lino" (linoléum) brillant, ce qui sera considéré comme un grand progrès!

On descend chercher l'eau à la fontaine, dans la cour ou sur le trottoir, et chaque matin, descendre le "jules" (le pot de chambre) est une corvée qui se transforme souvent en moment de convivialité.

La deuxième pièce est la chambre à coucher des parents, équipée d'un mobilier stéréotypé mais soigneusement choisi car, vu le prix, il s'agit d'un investissement à très long terme ; on y trouve aussi, souvent, un lit pliant.

Dans les logements de trois pièces, l'une d'elles est réservée comme salle à manger : meublée avec soin -table en noyer ciré avec napperon brodé et compotier au centre, six chaises, buffet à deux corps, le tout de *style Henri II-* ; elle demeure fermée la plupart du temps et n'est utilisée que dans les grandes occasions.

L'éclairage se fait tout d'abord avec des lampes à gaz -compteurs de gaz "à sous"-, puis à l'électricité : celle-ci introduira la T.S.F. qui arrivera au bon moment pour permettre de suivre la retransmission de la coupe Davis ou d'écouter les dernières chansons de Tino Rossi; un seul regret, déjà : "elle faisait perdre du temps, c'était la fin de la famille" (25).

Si l'on se prive sur le logement, c'est parce qu'il existe la compensation offerte par l'intense vie conviviale et associative que nous avons évoquée précédemment ; les fêtes et célébrations de toutes sortes, les repas rituels - parfois "à l'hôtel"- , les promenades dominicales, le sport, les courtes échappées à la campagne pour rendre visite à la famille...etc.

Le risque de distorsion des faits que peut comporter normalement l'évocation des souvenirs chez des personnes âgées ou bien la subjectivité nostalgique se glissant dans le récit, peuvent ici, être tenues pour négligeables car les témoignages des seize participants sont assez concordants, sans trace de ressentiment ni de résignation : il s'en dégage l'acceptation d'un état de fait propre à l'époque qu'ils ont eu à vivre.

3 - 2. 2 DE LA VILLE A L'IMMEUBLE MODERNE : TYPES SAVANTS ET TRADITIONS VERNACULAIRES

Rappelons la grille de lecture proposée en 2.2 "De la ville à l'immeuble moderne" :

1 - De l'îlot à la parcelle	1840-1890
2 - De la parcelle à l'immeuble	1890-1914
3 - De l'immeuble à l'appartement	1920-195.

Nous avons testé cette grille sur le bâti parisien dans le but de déterminer les interactions entre immeuble et tissu urbain, tandis que la progression chronologique nous avait permis d'établir la filiation de l'immeuble moderne dans l'architecture domestique du XIX^e siècle.

(25) CHATELARD Claude : op.cit.

La référence à une architecture de *types savants* est implicite même si la structure particulière de l'immeuble de rapport, originaire du XVIII^e siècle, intègre progressivement des éléments d'une tradition architecturale et urbaine vernaculaire, avant d'adopter ses caractéristiques précises pendant la première moitié du XIX^e siècle, et d'atteindre sa perfection sous le Second Empire.

Pour la définition du *type*, nous nous tiendrons à celle déjà classique donnée par Christian Devillers (26), dans la mesure où elle propose une interdépendance très utile à nos propos entre l'organisation spatiale et le groupe social.

Ainsi, à Paris, l'immeuble haussmannien, de la fin du siècle, et l'immeuble moderne de l'entre-deux guerres, correspondent pour nous à des types précis ; il en va de même à Saint-Etienne de l'*immeuble de rapport, à cour, des soyeux*. Pour ce qui concerne la *maison-atelier* des passementiers, elle peut faire aussi l'objet d'un classement typologique en tenant compte de la nette prédominance d'éléments vernaculaires.

Nous retiendrons comme *vernaculaire* ce qui relève de la tradition d'un pays, d'une région : l'architecture est caractérisée par une pérennité de formes et de technologies stéréotypées, qui résistent de façon tenace aux changements. Dans ce type d'édifices l'intervention du technicien est limitée et, au contraire, la part d'auto-construction, importante.

Dans la région stéphanoise on retrouve des types vernaculaires en milieu rural (par exemple, les fermes fortifiées du Forez) et des types d'origine villageoise qui ont été reproduits en ville : c'est le cas des fermes à cour-arrière, bâties à l'alignement des rues du quartier du *Soleil* ou des maisons-ateliers de passementiers déjà évoquées.

Pour ce qui est d'un *modèle* -souvent au sens de modèle à imiter- nous considérerons comme tel "tout édifice qui, à un moment ou à un autre est pris comme référence dans un discours architectural ou dans une pratique de projet" (27).

A propos des types stéphanois

Pour l'étude du cas parisien, nous avons opéré avec chacun des plans d'approche à chacune des périodes, ce qui avait porté atteinte à l'unité et à la cohérence de chaque type d'édifice, mais ces exemples étaient suffisamment connus à travers de multiples études pour autoriser une telle liberté méthodologique.

A Saint-Etienne, par contre, nous préférons nous intéresser à chaque type dans son intégralité, ainsi nous l'étudierons au moment de sa constitution et nous essaierons de déterminer alors ses interactions avec le tissu urbain.

Pour la période de 1840 à 1890, seront analysés trois types : l'immeuble à cour des soyeux, l'immeuble de rapport à cour banale et la maison-atelier des passementiers.

Pour 1890-1914, il sera question de l'immeuble de rapport "fin de siècle".

Et pour 1920-1950, seront présentés les immeubles modernes d'appartements en copropriété. (VOIR PLANCHE n° V)

L'IMMEUBLE A COUR DES SOYEUX (1840-1890)

De l'îlot à la parcelle.

Les îlots rectangulaires dégagés par le damier de Dalgabio dans la nouvelle ville au début du XIX^e siècle, s'étirent dans la direction Nord-Sud qui est celle de la Grand'rue. Leurs longueurs varient de 120 à 140m., les largeurs, de 45 à 85m.

Les parcelles sont tracées dans le sens Est-Ouest, celui de la largeur de l'îlot, rigoureusement rectangulaires et profondes de 45 à 50m, ou carrément traversantes de rue à rue ; à noter que cette disposition ne prévoit pas de retour sur le petit côté de l'îlot.

On trouve les exemples les plus représentatifs de ce parcellaire sur la Grand'rue face à la place de l'Hôtel de Ville, rue de la Résistance et rue Mi-carême.

Dans la rue Royale (actuellement rue de la République) si les largeurs de parcelles en façade sont constantes -environ 20 m- leur

-
- (26) DEVILLERS Christian : " Le type, cette abstraction de propriétés spatiales communes à une classe d'édifices, est une structure de correspondance entre un espace projeté ou construit, et les valeurs différentielles que lui attribue le groupe social auquel il est destiné".
Christian Devillers in: *Typologie de l'habitat et morphologie urbaine*. A.A. n°174. (1974)
- (27) ABRAM Joseph : "Modernité et post-modernité : la question de l'héritage". (1981)

profondeur est variable et leur forme est irrégulière car elles doivent opérer le raccord avec le parcellaire en lanière des franges de la vieille ville.

De la parcelle à l'immeuble.

Dès les environs de 1820, le soyeux occupera progressivement la parcelle dans toute sa profondeur à partir d'un bloc principal d'environ 16 m. d'épaisseur construit à l'alignement sur rue et de mitoyen à mitoyen : au rez-de-chaussée, il installe la *recette* et à l'étage noble, il aménage son propre appartement.

Au moins jusque'au début du XX^e siècle, seront rajoutés des corps de bâtiment, en retour en L ou en U, le long des murs mitoyens - à l'articulation avec le corps principal sera ménagée une encoche sur toute la hauteur pour éclairer et ventiler les services- ou alors un deuxième bâtiment refermant la cour, en général assez vaste - environ 200 m²-. La répétition de ce mode d'implantation sur la parcelle voisine génère parfois des doubles cours communicantes comme dans les îlots haussmanniens rectangulaires ; et s'il s'agit d'une parcelle symétrique de l'autre côté de l'îlot, la liaison entre les cours s'opère grâce à des passages : ainsi, grâce aux portes cochères largement ouvertes pendant la journée, on peut aller d'une rue à l'autre à travers ces passages si fréquentés par les stéphanois -c'est le cas du passage du cinéma "Le Lux" que nous avons largement montré dans notre exposition-

En façade, le bâtiment sur rue s'élève sur cinq à six niveaux, comme les bâtiments sur cour qui enserrant celle-ci dans des proportions étroites et lui confèrent une lumière et une sonorité très particulières. A notre connaissance, et au moins jusqu'à 1880, aucune disposition précise ne règlementait la hauteur de ces constructions (28).

Ces édifices sont couverts par des toits en tuile à double pente et de faible inclinaison. Le toit mansardé restera exceptionnel à Saint-Etienne.

Parmi les façades sur rue, nous trouvons tout d'abord celles qui ont été achevées après 1860 ou 1870, pour lesquelles sont appliquées les prescriptions de 1847, qui, en ce qui concerne les saillies, sont semblables à celles de Paris.

Ces façades présentent un traitement de type haussmannien même si, quelquefois, une

certaine exubérance décorative permet plutôt de les rapprocher de leurs homologues lyonnais du quartier des Terreaux.

Mais l'autre modèle de façade peut être considéré comme "typiquement stéphanois" tant les exemples sont nombreux parmi les immeubles de rapport du XIX^e siècle. Cette façade, dans sa nudité, ne montre que son appareillage de blocs de pierres rectangulaires, à peine égayée par les ferronneries et les caches-stores des hautes fenêtres et parfois rythmée sur toute sa largeur par de minces corniches horizontales, qui marquent les étages successifs.

Pour justifier cette austérité, il ne faudrait certainement pas évoquer le non-achèvement de l'édifice car il s'agit bel et bien d'un parti délibéré pouvant être interprété comme un souci de discrétion, de refus ascétique d'ostentation qui caractérise l'attitude du soyeux stéphanois de l'époque.

Les façades sur cour, comme celles des immeubles parisiens homologues, sont à l'avenant, laissées souvent en pierre apparente, de qualité inférieure - ce grès houiller si courant à Saint-Etienne -. Dans les immeubles des soyeux de la rue de la République, le bâtiment en fond de cour abrite parfois les ateliers de tissage en étages - quatre niveaux très hauts de plafond- ; la façade en grès houiller apparent, très ajourée, pourrait être prise pour une structure indépendante en béton.

A propos des façades sur rue du quartier Saint-Charles, il faudrait insister sur le saisissant effet de canyon provoqué par des rues d'à peine 9m de largeur, bordées de façades lisses de cinq à six niveaux ; c'est le cas par exemple, de la rue de la Résistance.

De l'immeuble à l'appartement.

L'entrée de l'immeuble se fait obligatoirement par une porte cochère placée en général dans l'axe de la façade. Souvent surmontée d'un grand balcon, cette porte fait l'objet d'un soin tout particulier : encadrement, bornes et monogramme du fabricant.

On accède au vestibule de l'escalier principal directement depuis le passage sous voûte ; bien souvent, le premier palier et la deuxième volée de cet escalier enjambent le passage sur lequel le palier du premier étage ouvre en balcon et, finalement, c'est tout l'escalier qui surplombe le passage : c'est

(28) DUTREUIL J. Michel "Règles et règlements architecturaux et urbanistiques.
ESPESSON Marie : Saint-Etienne, 1790-1919." (1981)

la configuration caractéristique de "l'allée stéphanoise". Cet escalier, par ailleurs, tout comme celui des immeubles lyonnais contemporains, est dépourvu de limon : marches et paliers, faits de simples dalles en pierres, sont directement encastrés dans le mur.

Dans les étages, les appartements desservis sont de taille décroissante vers le haut comme dans les immeubles parisiens. A cause de la profondeur du bâtiment et de l'absence de courettes d'éclairage, l'accès, l'antichambre et le dégagement de ces appartements sont très sombres ; ces espaces desservent de vastes pièces rectangulaires dont la disposition correspond en général à celle des immeubles haussmanniens. (VOIR PLANCHE n° VI)

IMMEUBLE DE RAPPORT A COUR BANALE (1840-1890) (29)

De l'îlot à la parcelle

Il s'agit de parcelles des îlots du centre ou de sa périphérie, de forme généralement rectangulaire, dont la largeur oscille entre 8 et 12 m. et la profondeur n'excède pas 30 m. ; ces terrains sont achetés, au XIX^e siècle, par de petits propriétaires, artisans ou commerçants, pour y construire des immeubles de rapport de taille modeste.

De la parcelle à l'immeuble

En fait, les modes d'occupation de ces parcelles ne diffèrent pas de ceux de la maison de ville depuis le Moyen-Age.

On trouve ainsi un corps principal sur rue de 10 à 14m. d'épaisseur ; et si la profondeur du terrain le permet, un deuxième corps, au fond de celui-ci, ouvrant sur une cour commune. Au fil du temps, cette cour sera envahie par des corps rajoutés ou par des appentis en rez-de-chaussée, qui iront jusqu'à l'occuper entièrement : c'est le côté bigarré et pittoresque de ces tissus urbains qui finissent par se taudifier, tissus si vilipendés dans l'entre-deux guerres.

Ce type d'immeuble, plutôt que par sa largeur métrique en façade, se caractérise par le nombre de *travées*, c'est à dire de colonnes de fenêtres. En effet, dans tous les exemples, la distance entre les axes des trumeaux est une

dimension constante d'environ 2,50 m.: celle-ci devient de cette façon, un module spatial et aussi un module constructif, ayant conditionné la position des refends, des cloisons et, partant, des pièces des appartements. Ainsi, un "quatre travées", le type le plus courant, occupera une parcelle de 10 m. de largeur.

L'immeuble s'élève sur trois ou quatre niveaux, sous le toit de tuiles à double pente, le *galetas* ; Dans la plupart des cas, la façade présente cette nudité que nous avons déjà trouvée dans les immeubles à cour des soyeux : c'est cette façade lisse si stéphanoise, à laquelle nous nous référons souvent dans l'analyse des immeubles modernes.

Signalons la présence de corniches séparant les étages inférieurs, des fenêtres à la verticale dont parfois la paire centrale comporte des balcons à rambarde de ferronnerie.

L'accès à la cour se fait par un couloir latéral qui longe le mur mitoyen, l'accès central n'apparaissant qu'à partir du type à cinq travées.

Ces petits immeubles, de loin les plus nombreux dans le bâti stéphanois, s'alignent le long des rues étroites de la ville : ils constituent, à n'en pas douter, le paysage urbain le plus représentatif de la ville.

De l'immeuble à l'appartement.

Si l'accès à l'immeuble se fait par un étroit couloir latéral, ménageant ainsi la presque totalité du rez-de-chaussée pour un usage commercial, l'accès à l'escalier, généralement en bois est situé dans un renforcement latéral, proche de la façade sur cour. Comme dans les immeubles à cour, la deuxième volée de l'escalier doit se retourner sur le couloir qu'elle surplombe.

Pour ce qui concerne la distribution et le fonctionnement des appartements -en général deux par étage, à simple orientation- nous nous trouvons exactement dans le cas de figure évoqué en 3-2.1 "Architecture et vie quotidienne" (VOIR PLANCHE n° VII)

(29) Pour les éléments d'étude de ce type, nous sommes redevables du travail de Jean-Michel Dutreuil et de Marie-Odile Espesson : op.cit.

MAISON-ATELIER DE PASSEMENTIER (1840-1890)

De l'îlot à la parcelle.

Depuis 1820, sur le flanc de la colline du Crêt de Roc, les passementiers cherchent un bon éclairage et se mettent à l'écart des fumées de la ville, préjudiciables au travail délicat qu'ils exécutent.

A cette époque, la rue du Treuil (actuellement rue Salengro) longe le Furan, au bas de la colline, tandis que le sommet est suivi par une rue droite (l'actuelle rue de l'Eternité) qui permet d'accéder au cimetière. Entre les deux, à mi-pente, commence à être tracée celle qui deviendra la rue Royet -du nom de cet ancien soyeux propriétaire d'une bonne partie de ces terrains-. Ces trois rues suivent sur 600 m. une direction sensiblement parallèle et sont reliées aux deux extrémités, par des rues qui gravisent la colline.

Dans ces conditions, et du fait de la forte pente du relief, il est inutile d'envisager un îlotage, et les terrains seront directement lotis le long des rues, en parcelles de 7 à 15 m. de largeur et d'une profondeur définie par la ligne moyenne entre les deux rues, d'environ 35 m.

Au milieu du XIX^e siècle, le flanc de colline est presque entièrement urbanisé ; à la fin du siècle, tout le bâti que nous pouvons voir actuellement, est déjà construit (30).

Ce n'est que vers 1890, à la suite d'une pétition des habitants, que sera aménagé un escalier urbain d'accès dans le prolongement de l'une des rues du centre, perpendiculaire à la Grand'rue, c'est l'actuelle *Montée du Crêt de Roc*.

De la parcelle à l'immeuble.

La maison-atelier se place toujours à l'alignement de la rue et s'accolle à sa voisine ; l'ensemble donne une rue-corridor sans rupture de plusieurs centaines de mètres de longueur. La profondeur du bâtiment est de 13 m.; aucun retour ne sera construit à l'arrière et l'on ne bâtira que très rarement en fond de parcelle, par contre, les jardins-potagers en terrasse nécessiteront une importante architecture de murs de soutènement qui fera disparaître le relief d'origine du flanc de la colline.

Les difficultés d'accès aux rues, déjà évoquées, mais aussi la convivialité propre à des personnes appartenant à un même corps de métier, généreront les *traboules* -cette vieille pratique urbaine des *canuts* de la Croix-Rousse, à Lyon-, ici indispensables pour descendre en ville chercher ou porter l'ouvrage. Ainsi, encore de nos jours, on peut aller de rue à rue en montant à travers jardins, potagers, cours et entrées d'immeubles.

La façade sur rue -le côté logement- - ressemble à celle de l'immeuble à cour banale, on peut donc la classer selon le nombre de *travées* et comme les entrées - qui amorcent bien souvent une traboule -, sont latérales, nous sommes généralement en présence du type *quatre travées* (31).

La façade sur jardin, par contre, orientée à l'Est ou à l'Ouest, est percée de fenêtres de cinq ou six mètres de hauteur qui éclairent les ateliers.

Ces maisons-ateliers sont en fait des immeubles de rapport commandés par un passementier qui se réserve un logement et un atelier et loue le reste à des confrères. Toutes ont été construites en seulement quelques décennies, sans architecte et selon un modèle immuable d'origine vraisemblablement rurale; la passementerie se pratiquant dans la région environnante depuis au moins le XVIII^e siècle.

De l'immeuble à l'appartement.

C'est finalement en voyant la coupe, que l'on peut saisir l'originalité spatiale, constructive et socio-économique de ces bâtiments.

Ainsi, si la partie habitation sur rue offre trois ou quatre appartements, à raison d'un ou deux par étage - accessibles par un escalier latéral, comme nous l'avons déjà vu - la partie ateliers ne présente que deux ou trois de ceux-ci par niveau. Du fait de la dénivellation et des différences de hauteur sous plafond entre les logements et les ateliers, les planchers ne coïncident pas.

Mais, hélas, le mur qui sépare les logements des ateliers est un refend, parallèle aux façades qui sont aussi porteuses, et les deux zones deviennent ainsi autonomes du point de vue constructif, comme elles le sont déjà du point de vue de l'usage.

(30) CHABANNE Nadine : Frontière et charnière dans la ville. Restructuration des îlots de et GONON Pascale "Attache aux bœufs" et de la rue de la Vigne, à Saint-Etienne. 1984

(31) DUTREUIL Jean-Michel, ESPESSON Marie-Odile : op.cit.

Et s'il y a davantage de logements que d'ateliers c'est que certains sont offerts en location. L'atelier, lui, restant attaché au passementier propriétaire.

C'est à travers la cuisine que peut se faire la liaison logement-atelier, grâce à une ouverture pratiquée dans le refend qui donne accès à une mezzanine dans l'atelier, en bois, tout comme l'échelle qui en descend.

Il est aisé de se rendre compte que ce système d'implantation et d'organisation des espaces intérieurs ne fonctionne pas aussi bien en bas qu'en haut de pente. Les derniers passementiers étant partis depuis déjà quelques années, les convoitises se sont surtout portées sur les bâtiments en haut de pente qui bénéficient de la vue sur toute la ville et les alentours ; les transformations incontrôlées des ateliers en logements par le rajout d'un plancher intermédiaire, les a irrémédiablement dénaturés, comme elles ont défigurés les façades en divisant les hautes fenêtres des ateliers.

(VOIR PLANCHE n° VI)

IMMEUBLE DE RAPPORT "FIN DE SIECLE" (1890-1914)

De l'îlot à la parcelle.

Vers le tournant du siècle, sont tracés et complétés les îlots qui prolongent le damier du centre vers le Nord -Grand'rue, rue Balay- et vers le Sud, le long de la rue Saint-Denis (actuelle rue Michelet).

Dans ces nouveaux îlots rectangulaires aux parcelles orthogonales, nous ne retrouvons que les cas de figure du parcellaire du XIX^e siècle déjà analysés.

Plus intéressante sera la seule opération de type haussmannien réalisée à Saint-Étienne : le percement de l'avenue du Président Faure (actuelle avenue de la Libération) sur les terrains de l'ancien hôpital.

Les travaux commencent en 1903 après presque 20 ans de discussions, projets et attermolements, le dégagement des terrains des deux côtés de l'avenue a pour but, par la construction de nouveaux bâtiments, de réaliser une façade urbaine prestigieuse, digne de cette nouvelle bourgeoisie.

Or, les trois îlots tracés, de forme trapézoïdale, sont constructibles sans aucune servitude -car ils occupent la place des anciens

jardins de l'hôpital-. Ils seront destinés à recevoir la Poste centrale et le Grand Hôtel. Les autres parcelles, par contre, dégagées aux endroits où la nouvelle percée coupe dans le vif le vieux tissu en lanière, s'avèrent bien difficiles à utiliser, le rôle des bâtiments étant ainsi, dans la meilleure tradition haussmannienne, d'assurer la soudure de l'îlot et la continuité du bâti.

De la parcelle à l'immeuble.

Deux architectes expérimentés se partagent la construction : Noulain-Lespès et Léon Lamaizière. Le premier s'occupe du côté des numéros pairs, le plus difficile sans doute, le second travaille sur les parcelles les plus grandes, presque deux moitiés d'îlot.

Dans la petite parcelle d'angle à trois façades -rue Michelet et rue des Martyrs de Vingré-, Noulain-Lespès élève un bâtiment-sculpture à coupoles d'angle ; les trois niveaux sont dominés par deux autres qui constituent le couronnement formé de pentes de toits presque verticales.

La deuxième parcelle s'étale en façade sur 72 m. pour une profondeur moyenne d'à peine 10 m. : Noulain-Lespès y place un immeuble qui n'est, à la limite, qu'une façade épaisse de six niveaux, débordante de loggias et d'encorbellements.

Dans la manière de rentabiliser ces terrains il y a déjà quelque chose de ces gestes auxquels nous habitueront les architectes de l'entre-deux guerres.

De l'autre côté de l'avenue, Lamaizière dispose ses immeubles en couronne, refermant ainsi solidement les îlots.

Dans le premier, qu'il construit sur six niveaux pour la "Société des Immeubles Modernes" en 1907-1908, un balcon filant au deuxième étage parcourt allègrement les 60 m. de linéaire de façade et l'on retrouve son équivalent, allégé, au cinquième étage. D'épais bow-windows pleins rythment la façade et accusent la symétrie.

L'immeuble de l'autre îlot apparaît plus léger : les loggias du quatrième niveau exhibent des colonnettes en fonte.

Réalisées par tranches successives entre 1907 et 1912, ces opérations préfigurent en cela la procédure que Bossu utilisera quatorze ans plus tard.

De l'immeuble à l'appartement.

Si les portes cochères des immeubles à cour des soyeux sont ouvertes au public toute la journée et si les couloirs des immeubles à cour banale se livrent à tout venant, les étroites portes d'entrée de ces immeubles *fin de siècle*, par contre, restent fermées aux passants. D'ailleurs, nul besoin de porte cochère puisque l'étroite cour tient plutôt d'une courette élargie...

Les plans ayant disparu des Archives Municipales, cette fière bourgeoisie qui occupe encore de nos jours ces immeubles aura réussi à préserver ses secrets ! (VOIR PLANCHE n° VII)

L'IMMEUBLE MODERNE D'APPARTEMENTS EN COPROPRIÉTÉ (1920-195...)

Tout comme à Paris, il n'y a plus de tracé urbain à compléter ; il s'agit de trouver des parcelles encore disponibles ou de démolir les petits immeubles de rapport ou les bâtisses diverses qui occupent des terrains bien situés, même si l'imposition d'un nouvel alignement risque de compromettre leur rentabilité.

A l'exception du damier de Dalgabio, occupé par des constructions de qualité, les îlots au Nord et au Sud du centre, récemment tracés, offrent des parcelles à bâtir, bien qu'elles permettent seulement de "boucher des trous" ou d'occuper une "dent creuse".

Restent ces terrains d'angle que le flair de Bossu sait si bien déceler : peu important leur situation, leur forme, leur surface et leurs proportions pourvu qu'ils présentent au moins deux côtés sur rue...

L'éparpillement de ces localisations empêche de concevoir des relations visuelles de renvoi d'une opération à l'autre, et ces relations ne peuvent s'établir que sous la forme d'un parcours, comme dans certains arrondissements parisiens : à Saint-Etienne, il n'y a pas, non plus, de *quartier moderne*.

De la parcelle à l'immeuble.

Si le bâtiment s'aligne toujours sur rue, offrant une cour à l'arrière, nous pouvons affirmer que celle-ci ne joue plus aucun rôle si ce n'est celui d'éclairer et de ventiler cuisines et chambres de bonnes et de recevoir les colonnes

des vide-ordures : puisqu'il n'y a plus de bâtiment-arrière à desservir ni de passage à ménager à travers l'îlot, nous pouvons dire qu'il ne lui reste qu'un rôle de *cour de service*.

Signalons toutefois la seule exception que constitue le *Palais Anatole France*, où Gouyon réussira à aménager des espaces de jeu pour les enfants sur la dalle qui couvre le garage souterrain.

Une des causes principales de ce changement est sans doute la taille réduite des parcelles mais aussi la disparition de toutes les activités artisanales, commerciales et de simple rencontre facilitées par les vastes rez-de-chaussée des immeubles du XIX^e. Maintenant, des règlements de copropriété draconiens - le concierge est là pour veiller à leur application - ont fini par décourager toute intrusion étrangère à l'immeuble et toute pratique non autorisée.

En s'alignant sur rue, les façades des immeubles modernes bénéficieront aussi de tous les acquis réglementaires qui, à Saint-Etienne comme à Paris, permettent des saillies importantes : balcons, loggias, encorbellements pleins, ...etc.

Au niveau des toits, presque invisibles depuis les rues étroites, c'est la sempiternelle coiffe à double pente qui perdure.

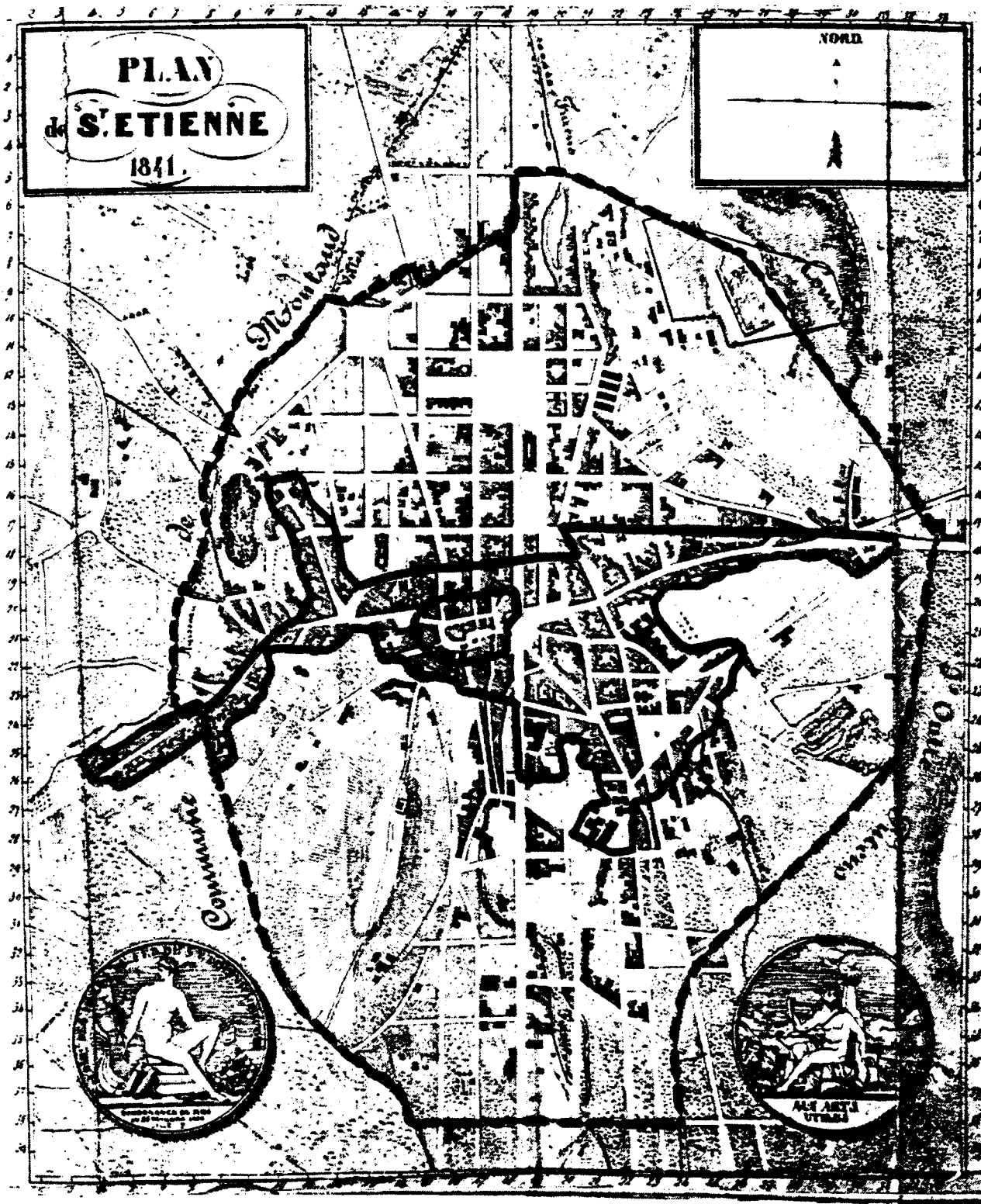
Ces édifices, ponctuels et très hauts dans des tissus à petit parcellaire occupé par un bâti vernaculaire de faible taille, sont souvent condamnés à exhiber honteusement leur mur mitoyen grossièrement appareillé qui, devenu ainsi l'équivalent d'un mur pignon, contraste fortement avec la blancheur des façades sur rue.

De l'immeuble à l'appartement.

A propos des exemples parisiens, nous avons peut-être généralisé trop vite à propos de la de la rationalisation, du fonctionnement et des plans des appartements modernes.

A Saint-Etienne, cette rationalité est acquise avec difficulté dans certaines réalisations - *l'Immeuble moderne* par exemple - mais elle semble se perdre dans les œuvres de la fin des années 30 comme en témoignent les derniers édifices de Bossu et même le prestigieux *Palais Anatole France*. (VOIR PLANCHE n° VIII)









3 - 2 Types savants et traditions vernaculaires

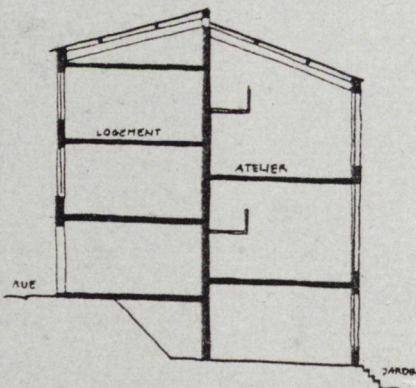
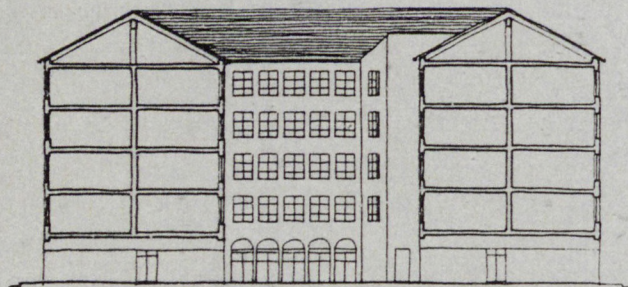
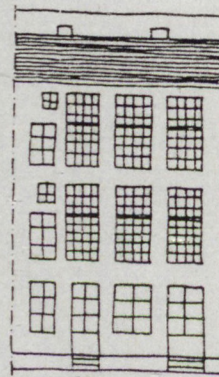
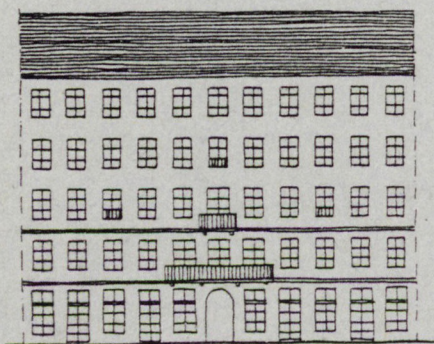
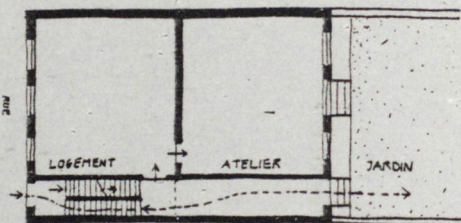
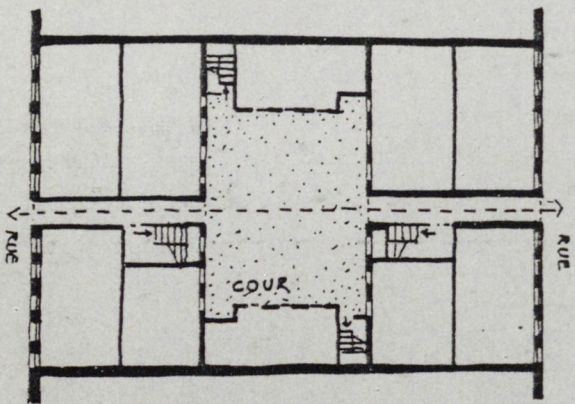
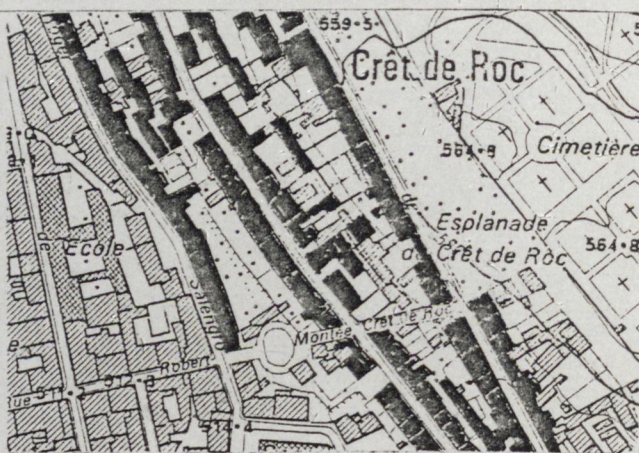
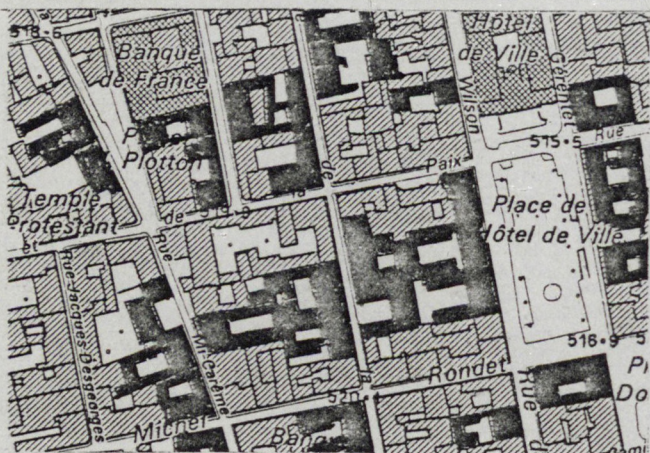


— ENCEINTES DE LA VILLE en 1441 ET 1769
- - - - - LIMITE DE LA COMMUNE en 1841



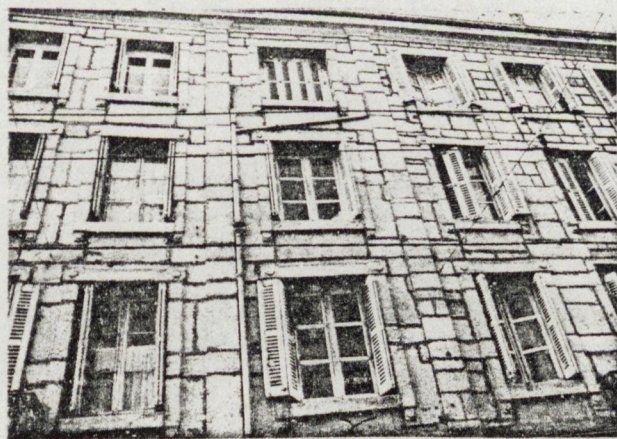
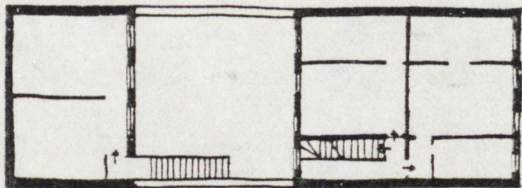
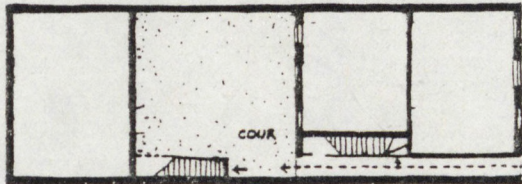
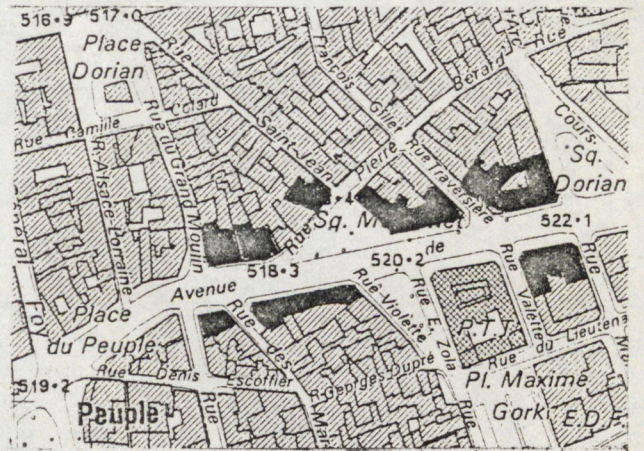
TYPOLOGIE DU PARCELLAIRE ET DU BATI

-  ESPACE PUBLIC STRUCTURANT
-  INSTITUTIONS ET EQUIPEMENTS URBAINS
-  PARCELLAIRE ANCIEN
-  PARCELLAIRE DU XIX^e SIECLE
-  IMMEUBLES A COUR (Jusqu'en 1914)
-  MAISONS-ATELIERS DE PASSEMENTIERS
-  IMMEUBLES DE RAPPORT
(fin XIX^e - début XX^e siècle)
-  IMMEUBLES MODERNES D'APPARTEMENTS
(1920-1939)



IMMEUBLE A COUR DE SOYEUX. 1840-1890
 Quartier Saint-Charles
 de haut en bas : localisation - rez de chaussée
 élévation sur rue - coupe

MAISON-ATELIER DE PASSEMENTIER. 1840-1890
 Quartier du Crêt de Roc
 de haut en bas : localisation - rez de chaussée
 élévations sur rue et sur jardin - coupe



IMMEUBLE A COUR BANALE 1840-1890
Quartiers Jacquard, Montaud
de haut en bas : localisation - plans - élévation - façade

IMMEUBLE DE RAPPORT "Fin de siècle"
Haut: Avenue de la Libération. NOULIN-LESPEDES, 1907
Bas : Place Anatole France. LAMAIZIERE, 1897.

3 - 3. 1923 : LA SOCIÉTÉ DES IMMEUBLES PAR ÉTAGES

En 1923, les architectes Auguste Bossu et E. Clermont créent, à Saint-Etienne, la "Société des Immeubles par Étages". Son but est de construire des immeubles et de vendre les appartements à une nouvelle clientèle recherchée par campagne de promotion et de publicité.

A Saint-Etienne, comme ailleurs en France, on n'avait ouvert aucun chantier depuis la guerre et, à présent, malgré le fort déficit en logements, les investisseurs potentiels demeurent rétifs. De toute façon, vu les difficultés économiques de ces années, il semblait inconcevable de trouver un propriétaire disposé à miser les sommes nécessaires pour la construction d'un immeuble entier comme cela avait été encore le cas en 1905 pour les opérations de l'avenue de la Libération.

Conscient de cette réalité, Bossu se lance néanmoins dans une "campagne de promotion éducative" destinée à faire miroiter à ses futurs clients les avantages d'être propriétaire de son propre logement ; il compte ainsi déclencher le mouvement pour résoudre, et la crise du logement, et celle de la construction. Pour arriver à cela, un seul régime possible : celui de la copropriété (32).

Le choix de Bossu est juste et surtout opportun, il contribuera à débloquer la situation de telle façon que, non seulement la "Société", mais aussi d'autres agences d'architecture qui se créeront pendant les années 20, dont celles de Subit et Gouyon, mèneront à terme une bonne soixantaine d'opérations de ce genre (environ trente pour Bossu et vingt pour Subit et Gouyon).

Car, à partir de 1925, comme le précise Louis Hauteœur, la dévaluation et la chute du Franc inciteront les capitaux à s'investir dans la construction, ce qui contribuera à polariser la "vente des maisons par étages" (33), c'est à dire la copropriété.

En France, on a décelé les prémices de cette pratique à Rennes, lors de la reconstruction d'une partie de la ville à la suite de l'incendie de 1720 ; on en trouve aussi mention dans le "Livre des usages" dans l'Isère, en 1806 où il est question d'habitants de maisons qui ne sont propriétaires que d'une chambre. Si cela peut être assimilé aux vieilles traditions

associatives savoyardes, cette pratique suit un droit coutumier dont le Code Napoléon ne fait pas mention. C'est d'ailleurs à Grenoble, qu'en 1928-29, Fumet et Noiray construiront le *Garage hélicoïdal* où les boxes sont vendus en copropriété et, en 1932, ce régime rendra possible la construction du quartier Condorcet, que nous évoquerons plus loin.

Bossu et Clermont suivront la démarche suivante :

- Recherche d'un terrain à construire (parcelle d'angle de préférence) et établissement d'un projet d'immeuble.

- Sur la base de celui-ci, appel aux futurs copropriétaires.

- Une fois réunis, les versements successifs de ceux-ci permettront l'achat du terrain, le démarrage et l'avancement du chantier jusqu'à son achèvement.

La "Société des Immeubles par Étages" se charge ainsi de toutes les opérations : prospection, conception du projet, promotion, vente, conseil juridique, gestion des versements et construction.

Il faut rappeler qu'en France, dès l'immédiate après-guerre et pour favoriser la construction d'immeubles neufs, on proposait aux futurs propriétaires l'exonération d'impôts immobiliers pendant quinze ans ; à Saint-Etienne, ils pourront bénéficier, en outre, de prêts de la Société du Crédit Immobilier d'Aide au Foyer Stéphanois, créée en 1912.

Bossu résume les avantages de cette procédure : abaissement du coût de la construction grâce à la standardisation, aux achats groupés des matériaux et à la collaboration étroite entre architecte et ingénieurs, surplus de confort et d'économie grâce aux installations centralisées (chauffage, eau chaude...), enfin, réduction des dépenses domestiques communes.

Cela va encore plus loin, car, dans l'idée de Bossu, la copropriété serait appelée à devenir une forme de convivialité nouvelle : ainsi "avant d'habiter notre immeuble, nous étions tous des étrangers et maintenant, nous sommes tous des amis" peut-on lire dans le "Livre d'or de la copropriété" que Bossu inaugure dès sa première opération. Il offre ainsi, non seulement un logement confortable, une propriété et un bon placement, mais aussi, "une nouvelle manière de vivre".

(32) pour l'étude des réalisations de la "Société des Immeubles par Étages", nous avons pu bénéficier, notamment, des travaux d'André Perret et de François Lamarre.

(33) HAUTEŒUR, Louis: "De l'architecture". (1938)

De chantier en chantier, -quarante cinq permis de construire déposés entre 1923 et 1940-, la "Société des Immeubles par Etages" perfectionnera ces procédures jusqu'à être en mesure de mener plusieurs programmes à la fois en faisant exclusivement appel à des entreprises et à des capitaux stéphanois. Ce n'est que vers la fin des années 20 que Bossu commence à se servir des arguments publicitaires de la modernité : davantage que "surplus d'âme", elle deviendra, dans son discours, image valorisante.

Auguste Bossu avait à faire à une bourgeoisie qu'il qualifiait lui-même de rétrograde, mais il allait aussi à l'encontre de techniques et de règlements de construction et, d'une façon générale, avait à se battre contre les pesanteurs administratives, juridiques et financières. Mais, le plus difficile à modifier était sans doute cette attitude de résignation, voire d'indifférence des stéphanois, en relation avec leur mode de vie : rappelons ce "plutôt se priver sur le logement" qui n'était pas seulement le fait des classes populaires.

Les notes sur sa vie (ou sa légende ?) nous informent qu'il aurait travaillé à Moscou en 1914, puis à Clermont-Ferrand et à Marseille avant de s'installer à Saint-Etienne, au tout début des années 20 (34).

Opportuniste à sa façon, homme d'affaires, bon vivant, "flambeur" comme le caractérisent encore certains de ses anciens clients, aimant les automobiles rapides et le mouvement accéléré de son époque -encore un personnage que l'on dirait issu d'une nouvelle de Paul Morand- il s'engage avec enthousiasme, à quarante ans, dans cette croisade pour l'architecture moderne. Il était contemporain de Le Corbusier et de Mallet-Stevens, qu'il admirait beaucoup. Il s'agit, avant tout, de construire et vendre des appartements, certes, mais aussi de faire des conférences, d'écrire des articles dans la presse, de publier des tracts et des brochures où les mêmes préoccupations reviennent inlassablement : on peut dire que dans l'accomplissement de cette tâche, il y laissera la vie, car il mourra en 1946.

3 - 3. 1 PREMIERES REALISATIONS.

La modestie des premières opérations -des programmes de quinze à vingt logements- et les difficultés propres au démarrage de la "Société des Immeubles par Etages" incitent à aborder leur analyse avec prudence. De toute façon, entre la discrétion du petit immeuble de rapport du XIX^e siècle et les excès décoratifs de ceux, plus luxueux, du début du XX^e siècle, le choix de Bossu est fait -ce sera aussi celui de Subit et Gouyon dès leurs premières réalisations en 1925- : c'est le volume simple à l'alignement, la façade enduite, lisse, percée régulièrement de fenêtres à la verticale. Une frise discrète, des consoles de balcon ou l'encadrement de la porte d'entrée peuvent apparaître comme des concessions au goût de l'époque, et au goût de Bossu lui-même sans doute.

C'est discret à tel point qu'il faut aller délibérément à la découverte de ces bâtiments pour pouvoir les reconnaître parmi leurs homologues plus anciens ! Pas de surprise non plus avec les plans des appartements : pièces commandées, alcôves et absence de salle de bain, le tout cadré par des cloisons et des refends épais qui parlent manifestement le langage de la tradition vernaculaire.

Et pourtant, en 1925, c'est déjà le succès de la "Société" avec le démarrage de quatre immeubles dans la même année tandis que 1926 sera occupée par le plus grand programme que Bossu aura à élaborer durant toute sa carrière, mené à terme en six phases qui sont autant d'immeubles semblables ou identiques, s'accrochant les uns aux autres.

Chaque réalisation est soigneusement numérotée et identifiée par son numéro d'ordre, de la première en 1923 à la vingt-neuvième qui est la dernière de la série d'immeubles, en dehors d'autres chantiers particuliers de Bossu (villas, surélévations, usines...). Sur les publicités, le numéro d'ordre de la réalisation constitue la pièce à conviction et la meilleure garantie de l'expérience accumulée par la "Société des Immeubles par Etages".

Dans cette série, deux programmes seulement ne seront pas achevés et ils resteront dans l'état d'origine (rez-de-chaussée, plus premier étage) jusqu'à nos jours.

(34) PERRET André: "L'architecture des années 30 à Saint-Etienne" (1979)

Voici la liste jusqu'à 1929 (35) des immeubles que nous abordons dans ce chapitre :

1924	1°	immeuble:	46, rue Balay
	2°	:	place Marengo
	3°	:	place Marengo
1925	4°	:	62, rue Rouget de l'Isle
	5°	:	75, rue du Treuil
	6°	:	12, Av. du Pdt Faure
	7°	:	10, cours Voltaire
1926	8°	:	42, rue Michelet
	9°	:	10bis, rue du 11 Nov.
	10°	:	10bis, rue du 11 Nov
	11°	:	3, rue Barthélémy Ramier
	12°	:	5, rue Barthélémy Ramier
	13°	:	7, rue Barthélémy Ramier
	14°	:	23, rue Désiré Claude
1929	15°	:	rues Gutenberg, Pupier, et Thimonnier.
	16°	:	(place Bellevue)

Pour les analyser, nous regrouperons les immeubles de la façon suivante :

- les huit premiers immeubles : il s'agit d'opérations ponctuelles dans des parcelles entre mitoyens, à l'exception des deux premières sur des parcelles d'angle, qui sont restées inachevées.

- les six suivants : en fait, ce sont six immeubles qui, regroupés, constituent un ensemble - le tiers de l'îlot qu'il referme -.

- les 15° et 16° immeubles : significatifs pour l'extrême originalité de l'espace central.

- le 17° immeuble : au-delà de ses qualités propres, il marque un aboutissement et à la fois un tournant ; nous lui consacrerons le chapitre suivant.

Les autres réalisations seront étudiées dans des chapitres ultérieurs.

Pour ce travail, nous avons pu disposer d'un certain nombre de dessins et photos d'origine, de reproductions de brochures et publications, de plans de copropriété de presque tous les immeubles et de photos montrant leur état actuel.

3 - 3. 1. 1 1924-1926 : DU 1° AU 8° IMMEUBLE

La double opération de la place Jean-Jaurès (2° et 3° immeubles, 1924), avec ses 38m. de façade fermant un îlot rectangulaire, aurait contribué à restituer la symétrie si nécessaire à la façade de l'église-cathédrale ; elle aurait aussi permis d'atteindre le gabarit homogène de cinq niveaux des bâtiments de cette vieille place issue du tracé de Dalgabio.

Malgré l'élaboration de plusieurs projets, l'opération s'arrêta au niveau du premier étage inachevé et le mauvais état des fondations ne permet pas de construire une surélévation (36).

La magnifique parcelle d'angle de l'avenue de la Libération devait recevoir en 1925 le 6°immeuble (prévu sur cinq niveaux). Son inachèvement, au niveau du deuxième étage, maquillé en dernier par le rajout d'un toit mansardé, constitue un échec regrettable dont nous ignorons toujours la raison.

Le premier immeuble (1924) :
46, rue Balay

Le tracé de la rue Balay, parallèle à celui de la Grand'rue, dans le prolongement Nord du centre de la ville, est achevé vers 1900. Dans ces îlots rectangulaires on dégage des parcelles orthogonales de formes et de dimensions variables : celle-ci, carrée, fait 570 m².

Bossu construit un bloc aligné sur rue dont nous ignorons les aménagements en plan. Voisin d'un immeuble à double bow-window (Chosson, 1914), Bossu rattrapera son gabarit pour obtenir R+4.

La façade, ordonne de façon rigoureusement symétrique sept rangées de fenêtres. Celle du milieu correspond à la porte d'entrée, puis, en sautant une rangée de chaque côté, deux autres correspondent à l'amorce d'un discret encorbellement sur trois niveaux avec des balcons. Le soubassement rainuré est délimité par une corniche ; une autre, au niveau du quatrième étage, accompagne le mouvement de la façade elle-même couronnée par une frise sous l'épaisse corniche finale.

Cette façade, avec son équilibre subtil entre directions verticales et horizontales, présente les termes formels de base qui seront

(35) La liste complète des œuvres d'Auguste Bossu a été dressée par André Perret : op.cit.

(36) envisagée dans le T.P.T.C. de François Lamarre:

"Bossu et l'architecture des années 30 à Saint-Etienne". (1985)

utilisés dans les œuvres suivantes : Bossu procédera souvent de cette façon pour développer des séries thématiques.
(VOIR PLANCHE IX)

4° et 5° immeubles (1925) :

62, rue Rouget de l'Isle et
75, rue du Treuil (actuelle rue Salengro)

Cette parcelle se trouve de l'autre côté de l'îlot précédent, sur une rue parallèle à la rue Balay, au pied de la colline du Crêt de Roc.

Sur la rue Salengro, Bossu construit un petit édifice sur trois niveaux avec un restaurant au rez-de-chaussée ; sur la rue Rouget de l'Isle, un autre sur cinq niveaux. Une cour les met en relation.

Comme il s'agit d'une parcelle "passementière" sa largeur n'est que de 12m., on obtient ainsi une façade plus haute que large, mais à quatre travées : la tradition des immeubles de rapport du XIX^e siècle est respectée ! Nous ne disposons que du plan du niveau logement du petit immeuble : deux pièces en servitude de passage avec leur alcôve, et pas de salle de bain. (VOIR PLANCHE IX)

7° immeuble (1925) :

10, cours Voltaire
(actuelle rue du général Leclerc)

L'actuelle rue Voltaire, au Sud du centre, est tracée sur la courbe du Furan canalisé.

Ici, si la parcelle fait 16m. de largeur, Bossu se limite à reprendre à l'identique la façade de l'immeuble de la rue Rouget de l'Isle, à quatre travées en modifiant les largeurs : les deux travées latérales sont accusées par les balcons et la porte d'entrée est placée dans l'axe des trumeaux des travées centrales, le tout s'adaptant à la nouvelle largeur de la parcelle et à la courbe définie par l'alignement.

Mais le soubassement, toujours rainuré, est plus haut, permettant de ménager des portes de garage ouvrant sur la rue (une nouveauté pour l'époque) et un entresol. Le cadre de la porte d'entrée, étroit et haut, s'achève en plein cintre : c'est un motif qu'il reprendra dans l'immeuble suivant.

A partir d'un escalier central sont disposés deux appartements par étage : le hall d'entrée donne accès à deux chambres, à la cuisine et à

la salle à manger, chacune dotée de son alcôve, mais les appartements sont toujours dépourvus de salle de bain. (VOIR PLANCHE IX)

8° immeuble (1926) :

42, rue Michelet

La rue Michelet, parallèle à la Grand'rue au Sud du centre, constitue le pendant et presque la continuation de la rue Balay ; cela pour dire que cette parcelle de 20m. de façade offrait une situation semblable à celle occupée par le premier immeuble de la rue Balay.

Mais ici, la rue des Creuses, en biseautant l'îlot, impose sa direction au parcellaire. Nous verrons plus tard les difficultés que rencontrera Bossu pour construire l'*Immeuble moderne* dans la parcelle d'angle, justement voisine de celle, trapézoïdale, qui reçoit ce 8° immeuble.

On pourrait dire que cette façade réunit d'une façon symbiotique les motifs principaux des édifices précédents : ainsi, le socle à double niveau avec garages, la porte étroite et haute en plein cintre, les rangées de fenêtres signalées par des balcons et les cadres en stuc que Bossu plaquait déjà sur les allèges des fenêtres de l'immeuble de la rue Balay.

Mais dans cette façade tout est désaxé car il n'y avait de place que pour six travées, une de moins ou une de trop pour marquer la symétrie.

Les bandes horizontales du soubassement sont traitées avec deux enduits différents dont un en bossage, ce qui lui donne une allure presque italienne.

L'escalier, désaxé comme la porte d'entrée, distribue deux appartements par étage, de quatre ou cinq pièces. Dans ce dernier nous trouvons -enfin !- le couple salon / salle à manger en enfilade sur la façade tandis que la vaste chambre sur rue comporte -enfin aussi!- une salle de bain éclairée par l'une des grandes fenêtres. (VOIR PLANCHE IX)

Un bilan rapide de ces cinq immeubles réalisés en deux ans met en évidence les liens étroits qu'ils entretiennent avec ceux qui correspondent aux types traditionnels, tant vernaculaires que savants, surtout avec la version bourgeoise luxueuse du petit immeuble de rapport auquel Bossu enlève tout rajout décoratif. Suppression du rajout mais non du parti constructif de la façade : corniche, frise, encadrement des portes et des fenêtres, sou-

bassement...etc). Dans le même temps, d'autres architectes stéphanois de l'époque, (Fougerousse, Montuclard...) persistent à produire des ersatz des styles de l'avant-guerre.

Avant de nous prononcer sur les plans des appartements, attendons la vaste opération de 1926 où Bossu aura l'occasion d'essayer plusieurs types différents.

3 - 3. 1. 2 1926-1929:
du 9° au 16° immeuble

9°, 10°, 11°, 12°, 13° et 14° immeuble:

Immeubles 11 Novembre : (1926).

rue du 11 Novembre,

rue du Réservoir (actuellement rue B. Ramier) et
rue Désiré Claude.

Cette vaste parcelle -72 m.de façade,30 m. de profondeur- est placée à l'extrémité Nord d'un îlot rectangulaire de 72x125 m. dont les côtés les plus longs sont bordés par la rue du 11 Novembre (Grand'rue) et la rue Désiré Claude, au Sud de la ville.

A la place du terrain vague et de quelques bâtisses délabrées qui l'occupent seront construits six immeubles formant un U qui refermera complètement l'îlot : deux immeubles en L font les angles, les quatre autres, de longueur identique, complètent les trois côtés ; dans la concavité du U, une cour avec des garages. L'ensemble de l'opération baptisée *Immeubles 11 Novembre*, offre cinquante appartements, du trois au neuf pièces.

Les façades de tous les bâtiments sont traitées selon des principes identiques : un socle rainuré de deux niveaux fait le tour complet et englobe les portes d'entrée selon la solution utilisée dans les immeubles précédents ; puis se succèdent quatre étages terminés par une corniche. Les deux angles, en arrondi, reçoivent un traitement semblable : encadrés sur toute la hauteur par deux larges pilastres, ils sont couronnés par un fronton dont la partie supérieure est un arrondi qui ménage la place pour un médaillon ovale et lisse.

Sur les trois façades, les axialités verticales sont assurées par des rangées de fenêtres à balcon, comme dans tous les exemples précédents.

Les immeubles d'angle, desservis par escalier et par ascenseur (le premier dans des immeubles de la "Société") regroupent les appartements du type "neuf pièces" -dans ce

décompte la Société inclut cuisine et salle de bain-.

La disposition est celle que Bossu conservera jusqu'aux réalisations des années 30 : un hall carré et un dégagement perpendiculaire à l'entrée dessert chacune des pièces. A l'angle, avec un grand balcon, le salon, communique avec la salle à manger et avec un bureau. Accolée à la cuisine, une chambre de bonne : toutes les deux ouvrent sur une petite terrasse sur cour.

Les quatre autres immeubles offrent les mêmes dispositions malgré des orientations différentes (Est, Ouest, Nord). Desservis par un escalier à l'arrière, mais sans ascenseur, ils présentent symétriquement, un appartement de trois pièces de chaque côté : une salle à manger avec alcôve, une chambre, une grande cuisine avec alcôve ouvrant sur la cour, mais pas de salle de bain. Dans chaque pièce sur rue, dans l'angle de la cloison et de la façade, une cheminée.

Selon toute vraisemblance, cette opération a été menée rondement. Commencée en 1926, elle a dû occuper la "Société" pendant au moins deux ans car pendant ce laps de temps, aucun permis de construire n'a été déposé.
(VOIR PLANCHE X)

15° et 16° immeuble (1929) :

Immeubles Gutenberg

rue Gutenberg, rue Pupier et

rue Thimonnier (place Bellevue).

Nous sommes sur la place Bellevue, à l'extrémité Sud de la ville, terminus du tramway, dans un quartier où dominent les ateliers, avec quelques passementiers et des industries. La parcelle, de forme pentagonale constitue l'angle d'un long îlot triangulaire.

Il semblerait que dans cet immeuble à l'allure modeste, le traitement extérieur ait été la dernière des préoccupations de Bossu. Ainsi, seule la façade sur la place, de 14m. de largeur apparaît comme composée : socle à deux niveaux avec entrée dans l'axe, quatre étages dont les deux rangées de fenêtres latérales traitent le motif des balcons.

Mais, dès la porte franchie, un couloir sombre placé à la bissectrice, monte d'un demi-niveau et l'on arrive à ce qui fait sans doute l'intérêt et l'originalité de l'édifice : une cour triangulaire sur toute la hauteur et sous verrière qui permet d'accéder aux quatre étages par un système d'escaliers et de coursives..

La couronne d'appartements de deux et trois pièces ouvre ses espaces principaux sur la rue et ses entrées, cuisines, W.C. et alcôves sur la cour : cette disposition constitue, en quelque sorte, l'esquisse de celle que Bossu adoptera plus tard dans la *Maison sans escalier*.

C'est, en effet, avec l'originalité de cet espace qu'on peut clore cette première période de l'œuvre de Bossu. Pour le moment, ni la composition des façades, ni la disposition des espaces en plan ne laissent présager une quelconque velléité moderne : c'est le travail intelligent d'un bon professionnel qui répond, sans doute, aux demandes de ses copropriétaires. (VOIR PLANCHE XI)

3 - 4. 1929 : UN TOURNANT ET UN PREMIER BILAN

17° et 18° immeuble (1929) :
23, rue du 11 Novembre et
1 à 3, rue de la Vapeur (actuelle rue Barbier)

Il s'agit d'un îlot triangulaire dont la rue du 11 Novembre (Grand'rue) délimite le plus grand côté (220 m.), la rue Barbier, sa base perpendiculaire (70 m.) et la rue Voltaire, qui s'incurve selon le lit du Furan, soutient l'hypothénuse. La pointe Nord de l'îlot touche la place Anatole France.

Les parcelles ont été tracées perpendiculairement à la Grand'rue; celle qui nous intéresse ici occupe l'angle Sud-Ouest ; rectangulaire, elle présente 24 m. de façade sur la Grand'rue et 35 m. sur la rue Barbier et se trouve à 150m. de l'opération *Immeubles 11 Novembre* de 1926.

La place Anatole France -toujours appelée place Badouillère- figure déjà sur le plan cadastral de 1841 comme un rectangle perpendiculaire à la Grand'rue, mais ce n'est que vers la fin du siècle, quand on bâtit son pourtour monumental, qu'elle affirmera sa vocation d'enclave bourgeoise. L'architecte Lamaizière, par exemple, bâtit en 1893-94, face au midi, l'hôtel particulier d'Etienne Mimard, le Directeur-fondateur de Manufrance. Enclave bourgeoise aussi, en ce sens qu'elle ouvre ses façades vers la Grand'rue et tourne le dos à Saint-Roch, le quartier des armuriers qui commence à l'îlot suivant.

A 250 m. au Sud, la rue de la Vapeur est ici la seule liaison transversale d'Ouest (la place Buisson au pied de la colline de Beaubrun) en Est (le quartier Saint-Roch). Au début du siècle, Lamaizière, Ligonnet et d'autres architectes bâtiront les élégantes maisons de ville et résidences particulières comme celle de l'entrepreneur Bracciano par exemple.

Le long de la Grand'rue enfin, au Nord et au Sud du carrefour qui nous concerne, Dodat, Bisson et tant d'autres bâtiront des immeubles à cour et d'opulents immeubles de rapport jusqu'en 1914 : parmi les clients, les officiers de la caserne Rullière, toute proche.

Ainsi, cette parcelle stratégiquement encadrée, dans un environnement bourgeoisement marqué, offre l'occasion d'un pro-

gramme de haut niveau que la "Société des Immeubles par Etages", forte d'un acquis de quatorze réalisations, est en mesure d'aborder. Ce sera pour cette clientèle que Bossu construira l'immeuble le plus luxueux de toute sa carrière.

Un permis de construire est déposé en mai 1929. Il prévoit la réalisation de deux immeubles autonomes, le 17° et le 18°, qui, visuellement, n'en formeront qu'un.

Mais, si tout peut commencer par le choix judicieux d'une vaste parcelle, le démarrage peut aussi se faire à partir d'un dessin : celui qui nous concerne ici inaugure la longue et prestigieuse série de ces images graphiques en couverture des dépliants dont Bossu se sert pour la promotion de ses opérations.

Ce dessin, au trait, vif et précis, est aussi expressif qu'alléchant, dans la mesure où il appartient déjà aux techniques modernes de la publicité dont Bossu, par l'image comme par la parole, fera un large usage. L'édifice est présenté en perspective comme s'il était vu par un piéton qui arrive par la rue de la Vapeur en direction du carrefour, élargi pour l'occasion. On aperçoit le tram qui descend la Grand'rue mais surtout une torpédo qui avance, toute pimpante, vers le spectateur, précédée par les bonds d'un lévrier, sous le regard blasé d'une élégante. Dans la perspective de la rue Barbier, des nuages, rendus par des traits vigoureux, cachent, dans un flou artistique, le désordre du quartier laborieux des armuriers, mais d'autres traits qui représentent le pavage, accusent l'angle fermé de la perspective, et accentuent le dynamisme et la sensation de mouvement. On se croirait devant un dessin de Sant'Elia où le conducteur de la torpédo serait Tamara de Lempicka, à moins que ce ne soit Bossu lui-même.

Plutôt que simple effet d'ambiance, nous pensons que tout ce qui accompagne ici le dessin du bâtiment lui-même -magnifiquement rendu par ailleurs- est censé donner une image kinesthésique de la modernité : elle serait le mouvement, exprimé par la vitesse de cette torpédo qui fonce sur nous. D'autre part, et pour la première fois, le texte accompagnant le dessin précise que les 17° et 18° immeubles en copropriété offrent des *appartements modernes*. (VOIR PLANCHE XII)

Cette vaste parcelle a pu être obtenue grâce au regroupement de plusieurs terrains occupés par des bâtisses hétérogènes et par un petit immeuble de rapport traditionnel, comme le montrent les images "avant" et "après" (encore

un argument de Bossu). (VOIR PLANCHE XIII)

Pour l'implantation, Bossu adopte le parti en L, déjà utilisé dans les *Immeubles 11 Novembre*, prolongé par le deuxième immeuble, le long de la rue Barbier. La cour couverte, à l'arrière, abrite des garages.

Bien évidemment, tout se joue à l'angle du L, celui de l'image de la perspective, devenu l'angle du carrefour urbain ; à l'extérieur, mais aussi à l'intérieur des appartements, plus précisément dans les pièces de représentation, selon la solution déjà testée en 1926.

A l'extérieur, tout d'abord, où la vigueur de la colonne de balcons biseautés qui culmine dans la petite coupole, relègue au rang de mièvrerie l'arrondi du fronton de 1926. A l'intérieur, ensuite, dans ces salles à manger qui ouvrent sur l'angle.

Dans ce va-et-vient rue / espace de l'appartement -disons plutôt : espace public / espace de représentation- qu'expriment les bow-windows et les grandes baies modernes, se joue et s'exalte, à l'intérieur comme à l'extérieur, la dimension urbaine de l'immeuble moderne. Citons comme exemple allant dans le même sens, l'édifice du Quai d'Orsay (Leconte, 1935) ou celui du 42, avenue de Versailles (1932) que nous analyserons plus loin.

Si l'angle correspond approximativement à la diagonale du bâtiment en L, il ne peut, néanmoins, jouer le rôle d'axe de symétrie car le plan des appartements commande la façade, et la salle à manger de l'appartement, qui donne sur la Grand'rue, doit aussi être exprimée : apparaît ainsi ce bow-window plein, réplique de celui de l'angle qui est évidé.

L'ensemble part d'un rez-de-chaussée d'un étage et demi de hauteur, se succèdent ensuite cinq niveaux identiques -alors qu'il y en avait quatre dans tous les immeubles précédents- brusquement stoppés par une large corniche- auvent, précédée d'une frise striée, véritable figure fétiche chez Bossu. Cette corniche dispose un balcon filant pour les appartements du sixième étage qui se situent en léger retrait. Les auvents des fenêtres arrêtent les directions verticales marquées sur les cinq niveaux. Un septième niveau, aveugle, comporte un toit oblique à forte pente.

Ces façades porteuses, en béton, ont une épaisseur de 45 cm. Si la tradition veut que l'on construise d'épais murs maçonnés, ici, c'est la bonne isolation phonique qui est invoquée.

C'est sur cette peau épaisse que sont percées les fenêtres dont l'arrondi des jambages accentue encore cet effet de masse ; la plupart

de ces fenêtres sont de forme carrée -une nouveauté- ; celles de la salle à manger, allongées et avec des angles brisés, présentent un rebord incliné pour permettre une meilleure vue sur la rue (37) ; les balustrades abandonnent légèrement le plan de la façade, créant des balcons triangulaires qui deviendront dorénavant une forme de signature de Bossu, tandis que les volets à enrouleur -encore une nouveauté !- supplantent définitivement les lourdes persiennes métalliques traditionnelles.

(VOIR PLANCHE XIV)

En toute logique, l'entrée de l'immeuble aurait dû se trouver à l'angle, pour accuser la force et la signification de celui-ci et permettre d'accéder directement vers l'escalier principal. Mais cela aurait privé la pharmacie du rez-de-chaussée, déjà présente sur le dessin, de son entrée stratégique -exigences des copropriétaires obligent !- Ainsi, on entre côté Grand'rue, sous le bow-window des salles à manger, on monte un demi-niveau et le hall s'articule à angle droit pour donner accès à l'escalier et à l'ascenseur : ce n'est pas la voie la plus directe, certes, mais c'est l'occasion de créer des reflets et des brillances, sous le contrôle rassurant du concierge dont la loge est aussi stratégiquement située que l'entrée de la pharmacie d'angle.

C'est cette même entrée qui donne accès à l'escalier de service -encore une nouveauté- - adossé à l'escalier principal mais avec inversion du sens de la montée pour séparer les paliers d'accès aux étages, et les entrées principales des entrées de service. C'est le premier exemple présentant cette disposition ; il restera malheureusement le seul parmi tous les immeubles d'appartements construits à Saint-Etienne entre les deux guerres.

Du palier principal, on accède au type d'appartement de huit pièces situé à l'angle. D'un sas d'entrée, on passe au hall d'où part, perpendiculairement, le dégagement qui va aux chambres : nous reconnaissons ici le système de distribution des appartements d'angle des *Immeubles 11 Novembre* qui étaient malheureusement orientés au Nord ; mais ici, les pièces seront dans la bonne orientation et les circulations de distribution présenteront des élargissements et des rétrécissements, ainsi que des parois épaisses constituées de placards, isolant ces espaces de ceux des services. Le hall correspond bel et bien à l'antichambre-galerie du type défini par Charles Garnier, et les "trois compartiments" de Roux-Spitz, évoqués à

propos de ses appartements parisiens sont ici parfaitement positionnés.

Dans le six-pièces on entre directement dans le hall et un dégagement distribue les deux chambres. A signaler, l'originalité de la salle de bain traversante entre les deux chambres.

Côté services, le palier dessert les cuisines qui permettent d'accéder aux chambres des domestiques, au lieu et place des alcôves de jadis ; bien éclairées et ventilées, ces chambres offrent à leurs occupants autant de confort que celles des appartements de Ginsberg ou de Bassompierre, De Rutté et Sirvin, à Paris.

(VOIR PLANCHE XIII)

L'immeuble dispose, en outre, de chauffage central, téléphone, vide-ordures, de garages et d'ascenseur.

Une dernière précision, concernant le rendu des documents : Bossu a fait redessiner dans son agence, tous les types de plans d'appartements dont il s'est servi dans les immeubles qu'il a construits. Pour les reproduire dans ses brochures publicitaires, certes, mais aussi, sans doute, pour jalonner méthodiquement les étapes de sa "recherche patiente". Ces dessins, comme ceux de Le Corbusier, sont remarquables, tant par leur précision que par la justesse de représentation graphique et écrite.

Quelle filiation évoquer pour la forme de cet immeuble si imprévisible dans la calme trajectoire de Bossu ? D'où vient cette géométrie sévère qui opère des entailles dans la muralité des façades, d'où sort cette coupole-observatoire ajourée qui transforme la silhouette de l'immeuble en une sorte de signal-phare permettant à ce carrefour d'être facilement repéré parmi tant d'autres tout au long des 5,7km. de la Grand'rue ? Un an plus tard, à Lyon, le Palais de Flore fera aussi jouer des couronnements en coupole.

Déjà l'architecture des immeubles commerciaux du début du siècle réinterprétait abondamment, grâce au métal ou au béton, le thème de l'angle à coupole : ainsi des immeubles-ateliers textiles de la rue Réaumur à Paris, ou bien encore du Félix Potin de la rue de Rennes (Auscher, 1904), mais nous pensons aussi à leurs semblables bâtis dans les capitales de l'Europe Centrale au début du siècle, à Berlin, à Vienne, à Prague...

A Paris, l'immeuble de rapport de Sauvage (1924) est couronné par des auvents

(37) PERRET André: op.cit.

en béton semblables ; nous voyons aussi une géométrie de volumes de la même famille dans les ateliers d'artistes de la rue Schoelcher (Gauthier 1926)... sans oublier, bien sûr, le vocabulaire des formes de Tony Garnier dans son projet pour la *Cité industrielle* et aussi celui qu'il pratiqua dans le quartier des Etats- Unis à Lyon, dont le projet date de 1920.

Nous pensons, avec André Perret, que cet immeuble est "une synthèse entre les formes de la tradition des immeubles luxueux et les nouvelles techniques" (38) ; plus précisément, nous le voyons comme une intelligente ré-interprétation de l'immeuble haussmannien classique, à Saint-Etienne qui n'en possède aucun...

Il est moderne et, à la fois, traditionnel. En cela, il marque un tournant, non seulement dans la trajectoire personnelle de Bossu mais aussi dans l'architecture stéphanoise où, loin de déranger, il imprime sa marque au paysage urbain, tout comme l'Hôtel de Ville ou l'immeuble du siège de la Condition des Soies.

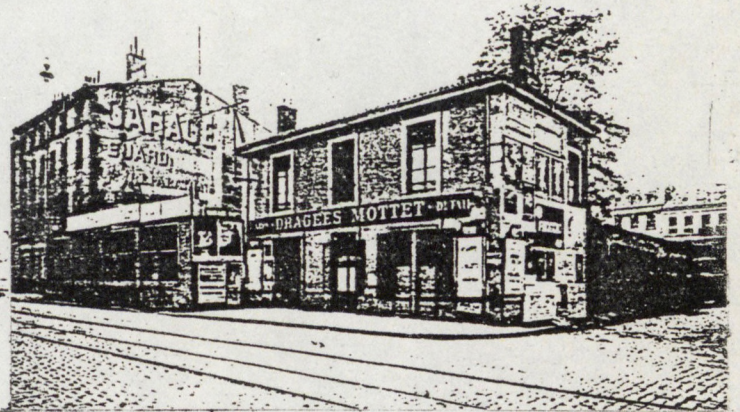
Il est surtout moderne en termes de programme (le plan des appartements), de technique (structure, confort) et d'esthétique (composition de la façade, percements).

Ce tournant, opéré en 1929, ne doit pas faire oublier que le bilan des réalisations des années 20 est pour le moins incertain en termes d'acquis modernes ; les pesanteurs au niveau des programmes, des techniques de construction et des solutions esthétiques rangent ces immeubles dans la catégorie des types traditionnels.

Mais la "Société des Immeubles par Etages" a gagné son pari de départ, qui était d'offrir des logements et de faire démarrer la construction, avec ses dix-huit immeubles construits, auxquels il faut ajouter ceux réalisés par l'agence Subit et Gouyon.

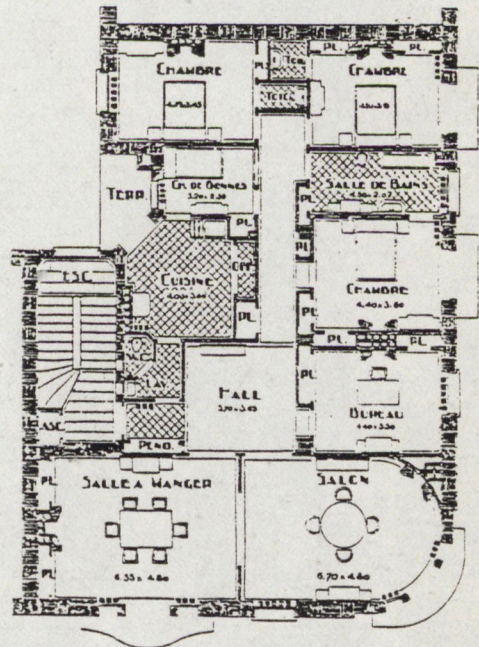
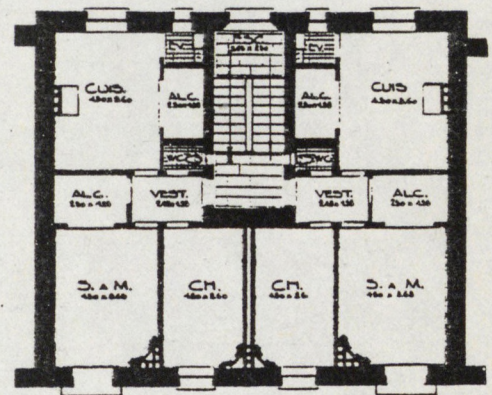
(38) PERRET André: op.cit.

3 - 3 Société des Immeubles par Etages : premières réalisations.

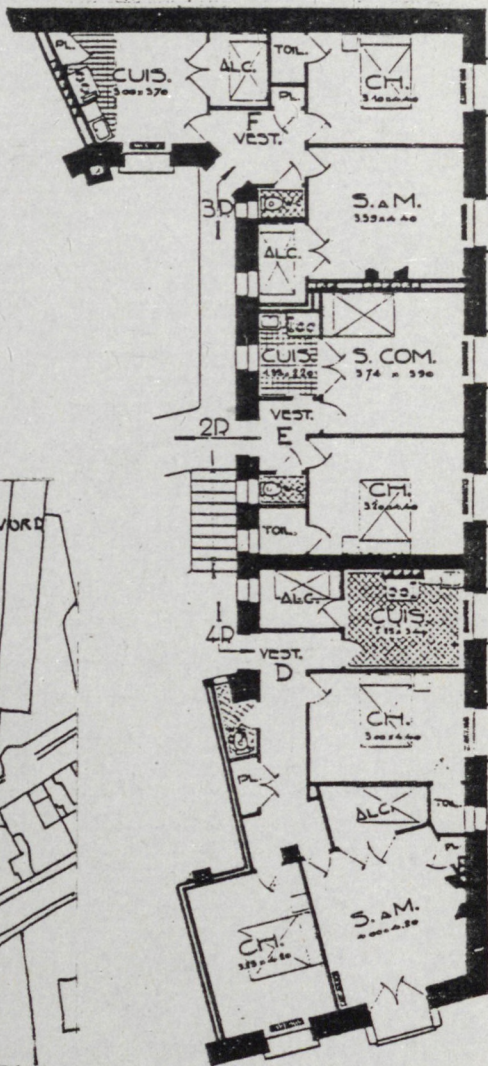
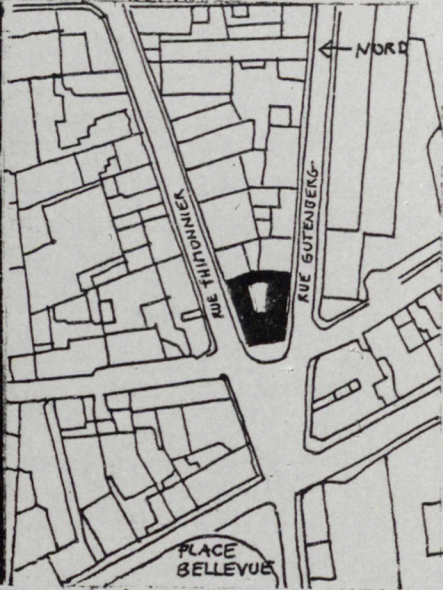
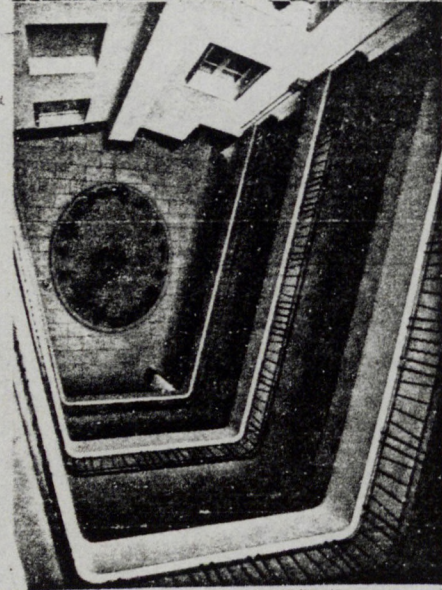
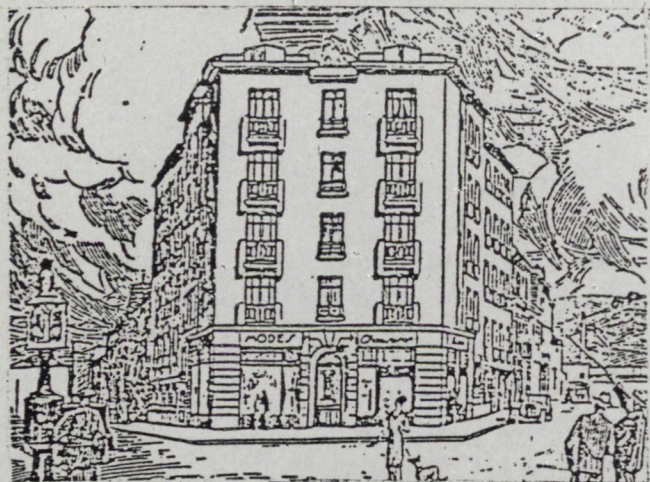


Ceci a remplacé

Cela



Du 9^e au 14^e immeuble : Immeubles 11 Novembre. (1926)



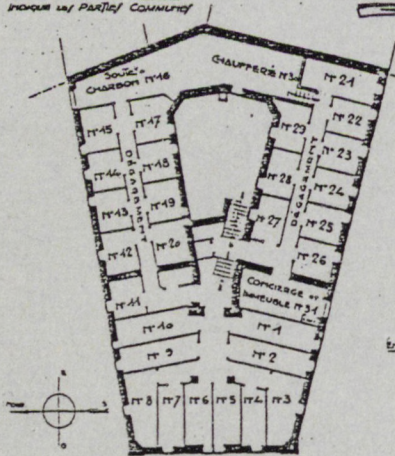
- L'IMMEUBLE PAR ÉTAGES -
IMMEUBLES GUTENBERG

DESSIN ANNEXÉ AU RÈGLEMENT DE COPROPRIÉTÉ

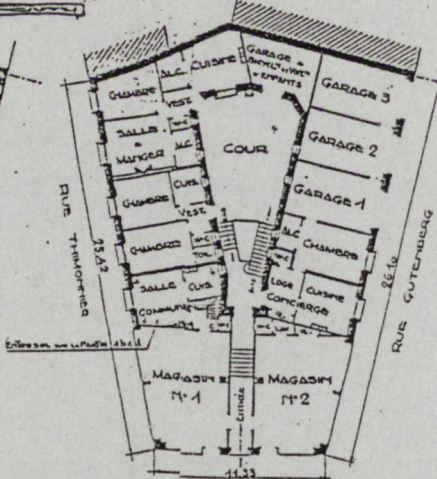
Certifié sincère et véritable et paraphé par M^r Douquet Les Chaus notaire à Saint Etienne, pour demeurer annexé à la minute au pouvoir de M^r Douquet des Chaus, d'un acte de règlement de copropriété n^o 100 par notaire le 18 Juin 1929

ECHELLE de 0.005 DM.
LÉGENDE: LA TERRE VALAIS
INDIQUE LES PARTIES COMMUNES

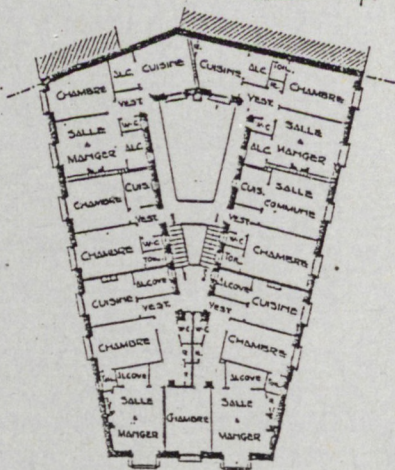
DRESSÉ par l'ARCHITECTE SOUS-SIGNÉ
SAINT-ETIENNE le 2 MAI 1928



PLAN DES CAVES



PLAN du REZ-DE-CHAUSSEE

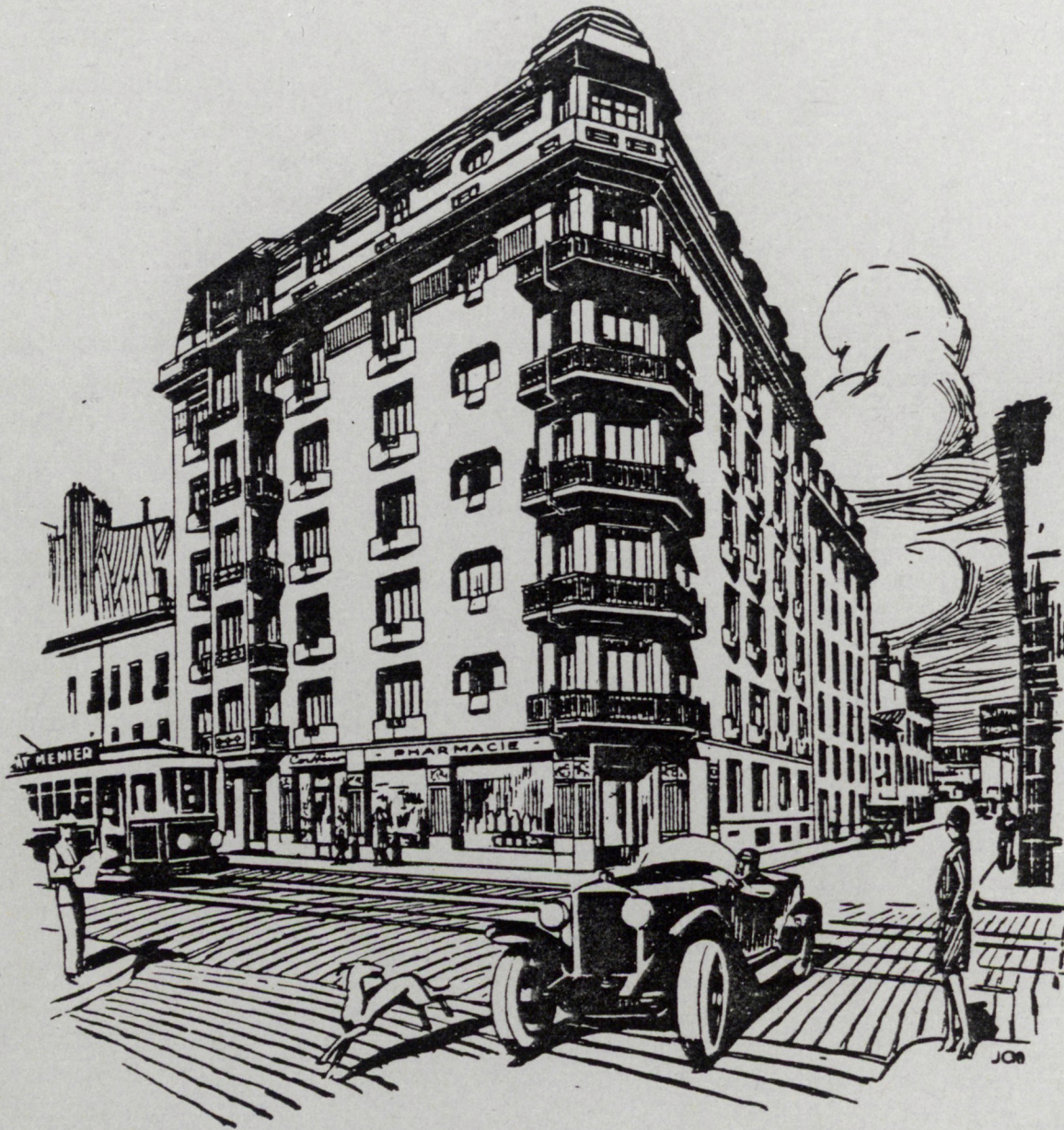


PLAN des ÉTAGES

15° et 16° immeubles : Immeubles Gutenberg. (1929)

3 - 4 1929 : Un tournant.

SOCIÉTÉ DES IMMEUBLES PAR ÉTAGES, CLERMONT & BOSSU



LES 17^e ET 18^e IMMEUBLES EN COPROPRIÉTÉ A
APPARTEMENTS MODERNES DE 4, 6 ET 8 PIÈCES

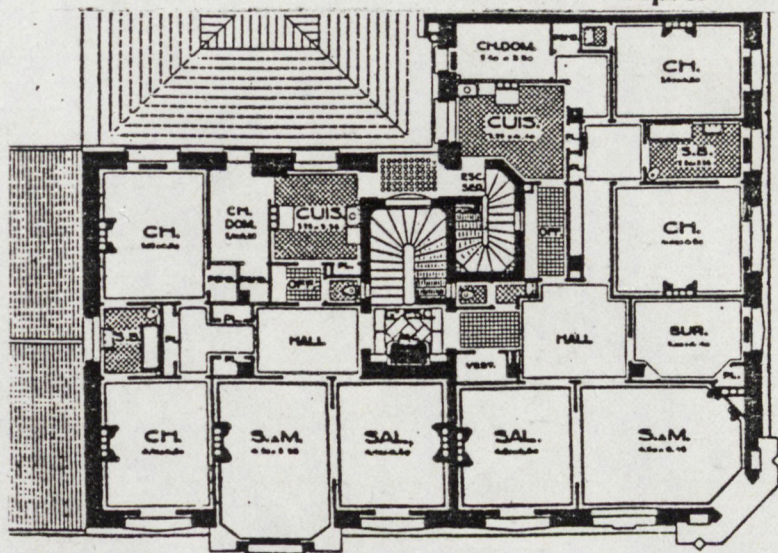
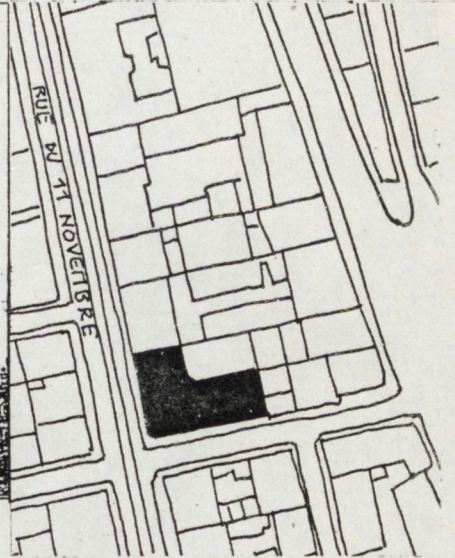
Angle rue du Onze-Novembre, 23 et rue de la Vapeur, 1 & 3 - SAINT-ÉTIENNE



Avant



Après



SOCIÉTÉ DES IMMEUBLES PAR ÉTAGES CLERMONT & DOSSU

IMMEUBLE PAR ÉTAGES F.

RUE DU 11 NOVEMBRE 23 & RUE DE LA VAPEUR 4

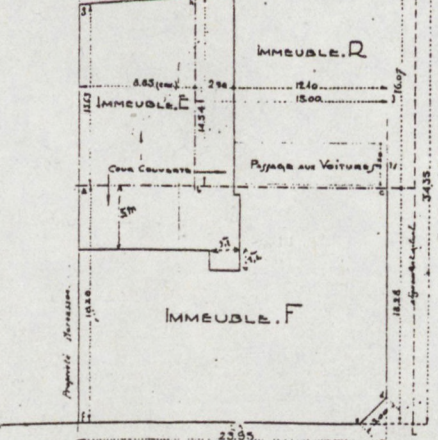
DESSIN ANNEXE AU RÈGLEMENT DE COPROPRIÉTÉ

ÉCHELLE 1/20000 P.M.

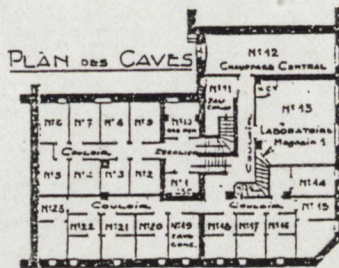
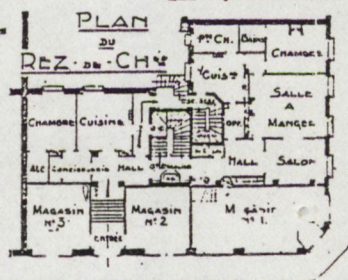
LEGÈNDE - la ligne double

représente les parties communes

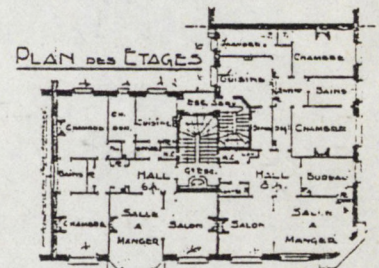
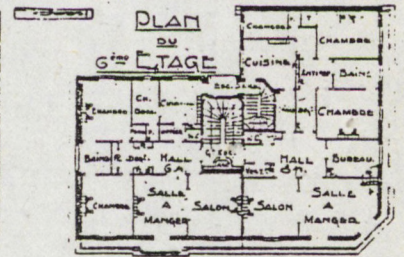
la ligne simple indique la partie locative à usage de logement



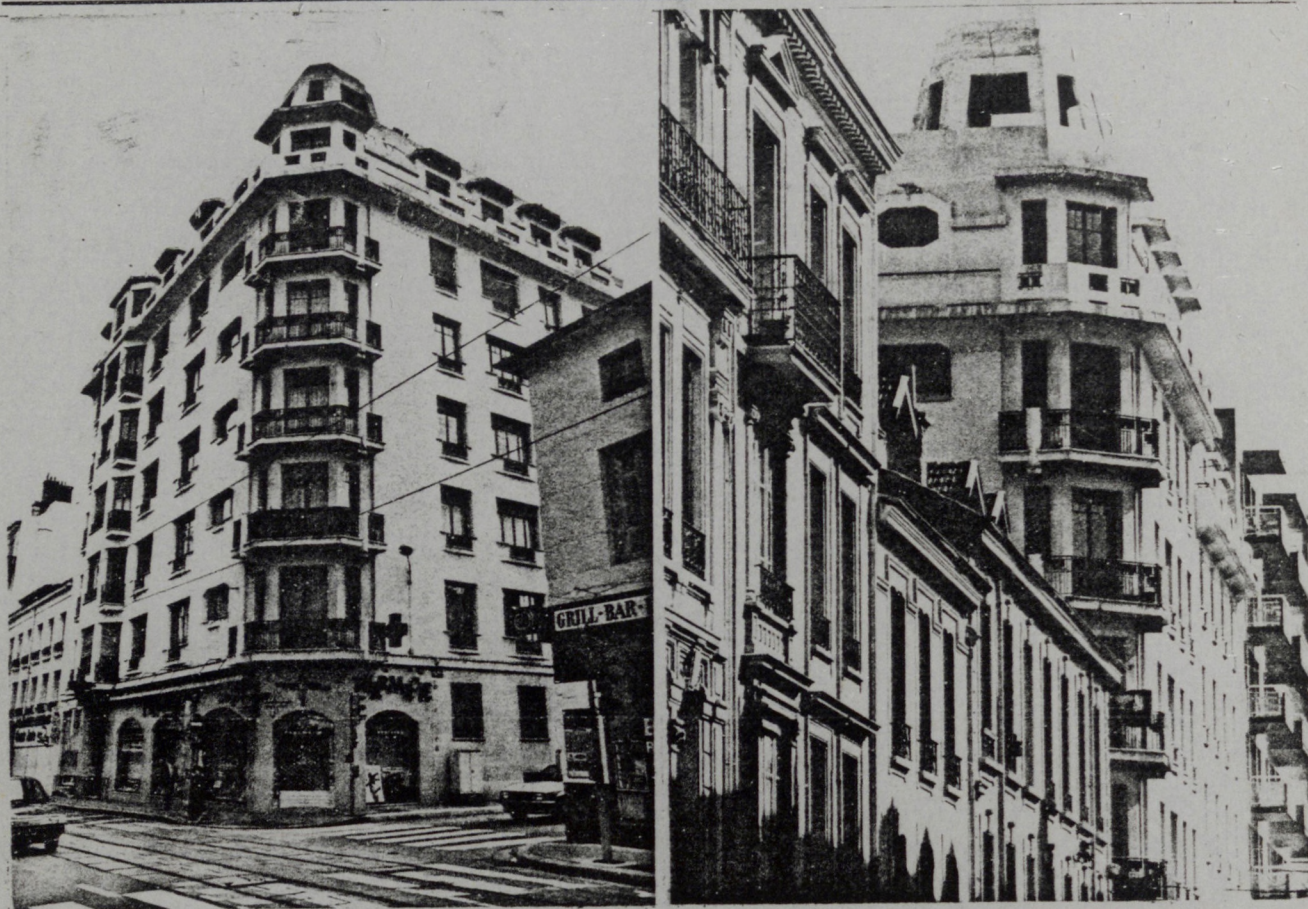
PLAN D'ENSEMBLE R. & DU 11 NOVEMBRE



Certifié sincère et véritable et paraphé par M^r Douquet des C^o du notaire à St-Etienne, pour son propre usage et à l'usage d'un acte de règlement de copropriété reçu par ledit notaire le 27 Août 1929.



17° et 18° immeubles. 23, rue du 11 Novembre et 1-3, rue de la Vapeur. (1929)



17° et 18° immeubles. 23, rue du 11 Novembre et 1-3, rue de la Vapeur. (1929)

CHAPITRE 4 CELEBRATION DE LA MODERNITE STEPHANOISE

- 4 - 1 LA SOCIETE DES IMMEUBLES PAR ETAGES
 ET LA PUBLICITE DANS LES ANNEES 30.
- 4 - 2 L'IMMEUBLE MODERNE. BOSSU, 1930-1932.
- 4 - 3 L'ARCHITECTURE MODERNE :
 CONFERENCE FAITE PAR AUGUSTE BOSSU. 2 MARS 1932.
- 4 - 4 LA MAISON SANS ESCALIER. BOSSU, 1933.

4 - CELEBRATION DE LA MODERNITE STEPHANOISE

complémentaire, se pencher sur l'argumentation de caractère dialectique que Bossu mettra en œuvre dans ses conférences, articles et publicités.

Effectivement, les années 30 commencent à Saint-Etienne par une célébration : ce sera la construction de l'immeuble que la "Société des Immeubles par Etages" dressera à l'angle de la rue Michelet et de la rue des Creuses, bien nommé l'"Immeuble moderne" puisqu'il est peut-être le seul, parmi toute la production stéphanoise de l'entre-deux guerres à mériter ce qualificatif si l'on retient une définition rigoureuse de la modernité architecturale.

Car, si l'immeuble de la rue du 11 Novembre, de 1929, marque un tournant, l'*Immeuble moderne*, par contre, opère une rupture si brutale que, ni Bossu, ni aucun autre architecte local, comme nous le verrons plus loin, n'osera suivre cette voie.

C'est à croire que la campagne didactique commencée par Bossu en 1923 -qui s'orientait de plus en plus vers l'invocation d'une architecture moderne- a porté ses fruits, dans la mesure où l'*Immeuble moderne* a été conçu et réalisé selon les mêmes procédures que les précédents, et qu'il va être habité par des copropriétaires qui deviendront complices de cette aventure.

Par ailleurs, pour cette opération nous disposons d'une information très complète : non seulement les plans et les dessins, mais aussi les deux pages qui lui sont consacré dans *L'Architecture d'Aujourd'hui* en 1932 et, mieux encore, le texte de la conférence que prononça Bossu dans le hall d'entrée, lors de son inauguration en 1932.

Mais depuis quelques années déjà, la "Société des Immeubles par Etages" n'est plus la seule à proposer ce type d'opération. Subit et Gouyon, par exemple, anciens disciples de Bossu, ont déjà déposé plus d'une quinzaine de permis de construire -dont un certain nombre ont donné lieu à réalisation- et nous verrons plus tard comment, dans le courant des années 30, ces architectes montreront leur capacité à faire aussi de l'architecture moderne.

Pour le moment, ce chapitre s'en tiendra à l'intention annoncée par son titre, car célébrer la modernité, ce sera, avant tout, étudier les deux œuvres les plus marquantes de Bossu - *L'Immeuble moderne* et la *Maison sans escalier* de 1933 - mais aussi, et d'une façon

4 - 1 LA SOCIÉTÉ DES IMMEUBLES PAR ÉTAGES ET LA PUBLICITÉ DANS LES ANNÉES 30

Depuis sa création, en 1923, l'argument publicitaire le plus souvent invoqué par cette société était l'expérience accumulée d'une réalisation à l'autre.

Dans cette série, *l'Immeuble moderne* est la 19^e opération. D'autre part, la présentation comparative des photos du site "avant" et "après", c'est à dire avec le nouvel immeuble construit, tend, sans doute, à exalter le caractère structurant de l'édifice, en ce sens qu'il apporte un ordre urbain là où il n'y avait que désordre bigarré.

Mais, nous l'avons déjà signalé, l'ensemble des argumentations soulevées insiste davantage sur la question de la propriété que sur celle de l'architecture elle-même, le Bossu "marchand de biens" prenant le devant du Bossu architecte (1) s'adressant davantage à l'investisseur qu'au futur propriétaire, statistiques et calculs financiers à l'appui.

Statistiques, justement, celles que divulgue la société : "en 8 ans, 19 immeubles construits, 270 logements créés, 1000 pièces d'appartement, 1200 personnes logées, 30 millions de Francs de travaux" ... et cette énumération minutieuse se prolonge avec l'indication des journées d'ouvriers locaux, des quantités de matériels de construction...etc avec, pour conclure : "et nous continuons!". (VOIR PLANCHE XV)

Dans un autre document intitulé "Economie foncière" sont comparées les dépenses d'un locataire d'un appartement de six pièces dans un immeuble ancien, pendant dix ans et, pour une durée comparable, celles d'un propriétaire dans l'un de leurs immeubles : dans les deux cas de figure, les sommes dépensées sont d'environ 340 000 F, mais dans le premier cas "il vous restera rien", tandis que dans l'autre, vous aurez "un bel appartement".

Ces publicités touchent tous les registres et cherchent à faire appel à toutes les motivations des futurs clients. Ainsi, par exemple, cet article de Louis Gardenat sur "La maison" que Bossu reprend à son compte : par le moyen d'une verve qui se veut poétique, sont pré-

sentées les origines de l'habitation humaine (le nid) jusqu'à la guerre et la reconstruction, pour arriver finalement à énoncer la seule possibilité pour se loger actuellement, c'est bien entendu la propriété par étages.

Dans "L'invitation au bonheur" et "Un chez soi confortable" sont vantés, à l'aide de photos, les aménagements intérieurs réalisés par leurs "spécialistes de la décoration" : un hall, une salle à manger, une chambre, une salle de bains, une cuisine..., mais pas d'inquiétude, la décoration et le mobilier sont bien rassurants, à des années-lumière d'un fauteuil de Charlotte Perriand ou d'une table de Pierre Chareau ! (VOIR PLANCHE XVII)

Il y a aussi cette série argumentaire qui commence par "Invitation... Voulez-vous faire avec nous le tour du propriétaire ?"... qui continue avec "Quiétude... au cœur de la ville, une rue calme et paisible"... mais "une rue centrale", où l'on aura "de l'air, du soleil",... et "des appartements lumineux bien exposés" avec "confort"... "l'ascenseur, le chauffage central, l'eau chaude au compteur" car "on n'habite pas une maison pour la façade mais pour les agréments du home".

D'autres vignettes, par contre, ont un but pragmatique et éducatif ; des dessins naïfs qui rappellent les placards de "la sécurité à l'usine" de Maïakovski, justifient et expliquent le mode d'emploi du confort moderne : "l'ascenseur...à 60 F par an... l'escalier ne sert plus", "les vides ordures...finies les corvées!", "le chauffage central pour 100 F par an par pièce", ou "l'eau chaude partout". (VOIR PLANCHES XV ET XVI)

Une page enfin présente "ses collaborateurs", depuis "l'animateur et le réalisateur : l'architecte Bossu Auguste... en passant par ses trois architectes collaborateurs : Couratier, Sarrazin et Ferriol, les secrétaires comptables, les dessinateurs, "les entrepreneurs de ses travaux" et les "principaux fournisseurs".

Figurent aussi les placards publicitaires et les logotypes des entreprises, fabricants et distributeurs de menuiserie métallique, béton armé, papiers peints, peintures... de Saint-Etienne, de Lyon et de Paris.

Mais les arguments les plus persuasifs seront présentés dorénavant sur les images qui annoncent le lancement d'une nouvelle opération. Le beau dessin en perspective du futur immeuble finit par être entouré de messages et d'informations en typographies différentes,

(1) C'est l'interprétation retenue par François Lamarre dans son T.P.T.C. : op. cit.

plus tapageuses les unes que les autres. On dirait que plus on avance dans les années 30 -et dans la crise-, plus ce qui, au début, n'était qu'une invitation, devient progressivement injonction pressante ; tandis que l'on restera toujours rêveur devant la magie incantatoire des slogans : "songez à l'avenir"... "un placement de tout confort"... "la pierre résiste là où le papier s'effrite".

Nous connaissons le placard publicitaire de l'immeuble de Ginsberg du 42, avenue de Versailles à Paris (2), dans lequel les descriptions et les informations sur les types d'appartements proposés accompagnent un dessin en perspective de l'immeuble : c'est clair, c'est précis, sans plus.

D'un autre côté, dans les publicités qui occupent un nombre important de pages dans les parutions d'Architecture d'Aujourd'hui des années 30, c'est souvent l'image d'une œuvre d'architecture récente et prestigieuse qui sert de prétexte pour vanter tel modèle d'ascenseur, tel type de revêtement, ou tel procédé de fondation, le tout accompagné des slogans d'usage, comme pour n'importe quel autre produit.

Par contre, dans la publicité de la "Société des Immeubles par Etages" l'information donnée est toujours surabondante, un peu comme dans les réclames des magasins populaires, soit par le dessin, soit par le texte, soit par les deux à la fois.

Parler de "naïveté didactique" de la part de quelqu'un comme Auguste Bossu ne semble pas suffisant comme explication. En effet, une lecture au deuxième degré de ses plaquettes, laisserait apparaître, nous semble-t-il, une ironie déguisée, voire un zeste de sarcasme vis à vis de ce bourgeois qu'il traite lui-même de rétrograde dont, peut-être, il est tout simplement en train de "se payer sa tête" !

(2) in DELORME - CHAIR : *L'Ecole de Paris. 10 architectes et leurs immeubles.* (1981)

4 - 1 La Société des Immeubles par Etages et la publicité

STATISTIQUES

EN 8 ANS

- 19 Immeubles construits.
- 270 Logements créés.
- 1.000 Pièces d'appartements.
- 1.200 Personnes logées.
- 30 Millions de francs employés en travaux.
- 300.000 Journées d'ouvriers locaux.
- 15.000 Mètres cubes de pierre.
- 20.000 Mètres cubes de sable et gravier.
- 850.000 Kilogs de fer et d'acier.
- 1.750.000 Kilogs de chaux.
- 3.820.000 Kilogs de ciment.
- 2.430.000 Kilogs de plâtre.
- 5.000.000 Kilogs de briques
- 10.000 Mètres carrés de « Solomite ».

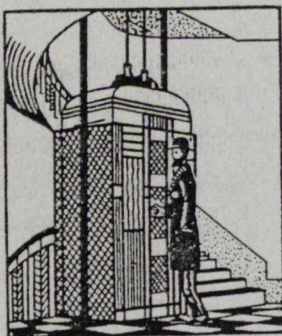


.....ET NOUS CONTINUONS.

L'ASCENSEUR

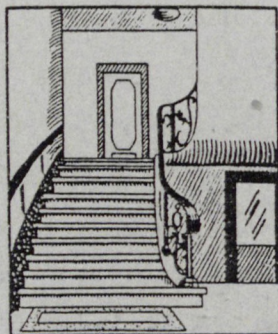
Un ascenseur pour 60 francs par an, un ascenseur rapide utilisable de la cave à la terrasse, aussi bien pour monter que descendre.

Pour chaque appartement, il en coûte, entretien compris... 60 francs.



60 francs
par
an

L'escalier
ne
sert
plus



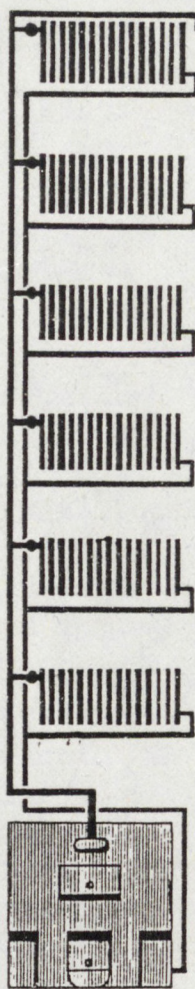
LES VIDOIRS

A ORDURES

Vous qui n'avez plus de domestiques n'avez-vous pas pesté souvent contre la corvée matinale : descendre, au petit jour, les ordures à la poubelle. Grâce aux vidoirs hydrauliques de nos appartements, désormais tout passe à l'évier, les épluchures, os, et même la vaisselle cassée. Occlusion hydraulique : plus de poussières, plus de mauvaises odeurs, et surtout.... plus de corvées.

finies les corvées





LE CHAUFFAGE CENTRAL

Les frais de chauffage central, qui doivent être considérés non pas comme des charges immobilières, mais comme des dépenses domestiques ou courantes, correspondent à 100 francs par pièce et par an, soit 400 frs pour un appartement de quatre pièces, etc. Ces chiffres ne sont pas quelconques, ce sont ceux donnés par l'expérience de plusieurs années dans les immeubles par étages. Quelle est la famille qui, dans un appartement de quatre pièces, ne dépense pas l'hiver plus du double pour se mal chauffer par un phare dans un vestibule ?

pour 100 frs par an par pièce



Une chaleur d'été



Pas de charbons à monter



Pas de ramonages



Moins coûteux qu'un phare



Pas d'odeur
Pas de poussière



Quelle vie agréable !



L'EAU CHAUDE PARTOUT

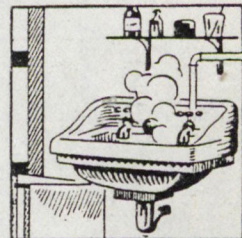
Pour 10 francs le mètre cube un centime le litre



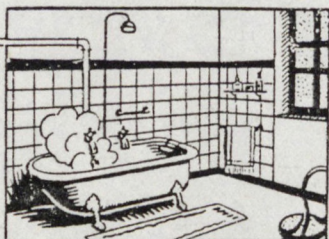
à la cuisine

Un autre avantage, c'est la distribution d'eau chaude.

L'eau est amenée à l'évier, à la baignoire, au lavabo, à la température de 50 degrés. Il en coûte 10 francs par mètre cube, soit pour une famille de 3 ou 4 personnes, une dépense journalière de 1 franc.... 30 francs par mois.



au lavabo

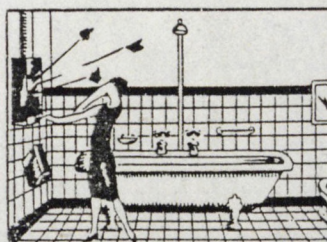


à la salle de bain

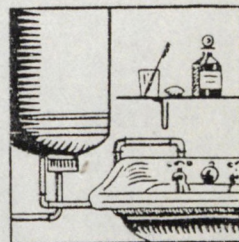
Avec tous les autres systèmes de chauffage de l'eau, la dépense mensuelle est de 70 à 90 francs. Sans compter les frais d'installation, qui, dans nos immeubles par étages, sont compris

dans le prix total de l'appartement.

plus d'explosions

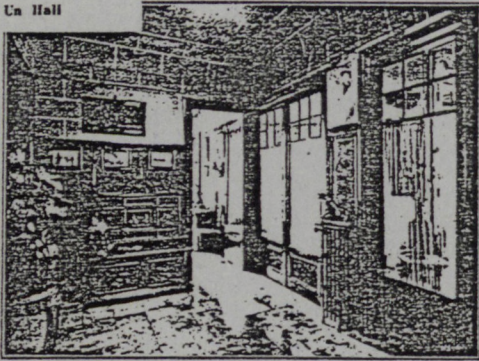


plus de cuve encombrante



L'INVITATION AU BONHEUR

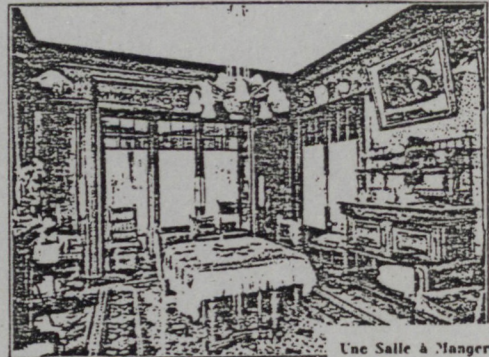
Un Hall



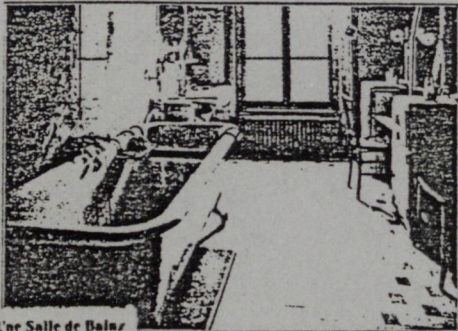
LA MAISON

Car tout ce que la vie a de plus favorable
La fidèle maison le garde sous son toit
C'est là qu'est le cellier et la huche et la table
Le berceau des enfants et le lit vénérable
Où le maître a conduit l'épouse de son choix.

Louis MERCIER.
(Le Poème de la Maison.)



Une Salle à Manger



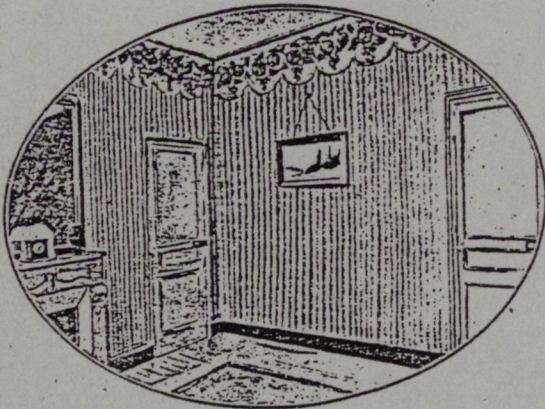
Une Salle de Bain

Une décoration appropriée créera autour de vous
l'ambiance que vous aimez.

Voici quelques intérieurs..... parmi tant d'autres que
nous avons organisés.

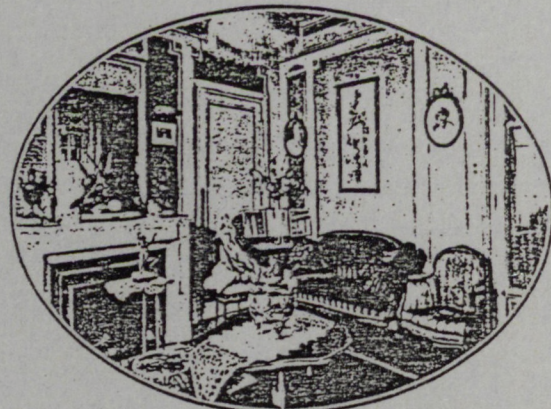
Nos aménagements sont étudiés par un spécialiste
de la décoration, même quand il s'agit de budgets
modestes.

UN CHEZ SOI CONFORTABLE



UN SALON

← D'un intérieur
honnête, parce que non étu-
dié, on peut sans grand
travail obtenir →



Une Cuisine

UNE CUISINE & UNE CHAMBRE



Une Chambre

4 - 2 L'IMMEUBLE MODERNE BOSSU , 1930-1932

Le 19° immeuble occupera une parcelle d'angle située entre la rue Michelet et la rue des Creuses à 100m. de la Grand'rue et voisine de celle occupée par le 8° immeuble de 1926. Le long du même trottoir de la rue Michelet, on trouve un immeuble de rapport de Dodat de 1912 et, au-delà, Subit et Gouyon construiront deux immeubles d'appartements après 1933, et un autre à l'angle Sud du carrefour de la rue des Creuses.

De l'autre côté de la rue Michelet, un ensemble de bâtiments, dont certains du XVIII° siècle, occupe le vaste îlot de l'Hospice de la Charité ; les bâtiments les plus récents offrent une façade continue sur cette rue.

Cette architecture environnante qui répond à des types savants, contraste fortement avec le "petit vernaculaire" de la rue des Creuses, cette ancienne voie diagonale de 7 m. de largeur qui coupe la Grand'rue et la rue Michelet selon un angle de 60°.

La parcelle de l'immeuble du 23, rue du 11 novembre était à angle droit ; celle qui nous concerne maintenant s'allonge selon une direction Sud-Est / Nord-Ouest par rapport à la direction Nord-Sud de la Grand'rue -en réalité un léger écart de 10° la place plutôt dans la direction Sud-Est / Nord-Ouest-. Le biais de la parcelle sera décisif pour l'*Immeuble moderne* comme le sera aussi le nouvel alignement qui la frappe : avec les 6 m. perdus, celle-ci se réduit à un trapèze d'environ 23 m. de façade sur la rue des Creuses et 14 m. de profondeur, tandis que l'élargissement du carrefour sera lui aussi déterminant pour le nouveau bâtiment.

A l'origine, le programme du 19° immeuble prévoit 24 appartements de trois, quatre et cinq pièces, plus un logement pour le concierge. La réduction d'un étage qui sera imposée le ramènera à 21 appartements.

Comme pour l'immeuble précédent de 1929, le dessin en perspective de l'"Immeuble moderne" avec ses 8 étages d'origine, sous le soleil du matin, est signé Jan.

Cette fois-ci l'ampleur du carrefour dans le dessin correspond d'assez près à la réalité, mais, point de torpédo ni de lévrier, à peine une conduite intérieure à l'arrière plan et un monsieur digne et élégant, une dame et une

fillette au premier plan : tout est plus calme. (VOIR PLANCHE XVIII)

L'immeuble, par contre, paré de tous ses atours modernes, semble prêt à décoller avec ses 7 niveaux (plus un 8° à l'angle), disons plutôt à appareiller car Bossu lui-même parlait d'un "vaisseau en béton armé" (3).

Tel qu'il est, prêt pour ce départ dans la direction biaisée de la rue des Creuses, il se détache du bâti environnant et relègue à l'arrière plan la façade continue de la rue Michelet, ce qui a pour effet de le rendre encore plus autonome qu'il ne l'est déjà par sa forme. C'est ainsi qu'on le découvre dans l'imminence de ce double décollage, quand on arrive du Sud par la rue Michelet. (VOIR PLANCHE XXI)

En fait, sa façade en proue est un pignon aveugle -visant quelque direction d'urbanisation future ?- : à babord les redans sur la rue Michelet, à tribord, la façade ajourée, en encorbellement sur la rue des Creuses.

Cette volumétrie complexe est le résultat d'une série d'encastremements plutôt que de juxtapositions. Sa problématique formelle est celle du Néoplasticisme, surtout de Van Doesburg, à travers Mallet-Stevens -que Bossu citera plusieurs fois avec enthousiasme lors de sa conférence- et d'une certaine manière elle préfigure la relation pleins / vides que développera Pol Abraham dans son immeuble du boulevard Raspail à Paris en 1933.

Ainsi l'implantation de l'immeuble sur la parcelle représente une véritable révolution par rapport aux implantations traditionnelles des immeubles précédents de Bossu. Plus de blocs rectangulaires à l'alignement, coiffés d'une toiture à double pente, plus de bâtiments en couronnes comme c'était encore le cas rue du 11 novembre. Cette liberté prise, Bossu osera récidiver en 1937 avec son "vaisseau" de la place Boivin, et Gouyon l'exploitera, la même année, avec la courbe de son Palais Anatole France.

A voir la forme et les dimensions de la parcelle, était-il possible de s'implanter autrement ? En tout cas, on ne pouvait pas y poser le bloc traditionnel de 12 à 13 m d'épaisseur. Bossu choisit le côté le plus long, sur la rue des Creuses, pour dresser la façade sur le nouvel alignement, en s'avançant à partir du premier étage avec un encorbellement de 1,20m. Sur la rue Michelet par contre, il quitte l'alignement pour travailler une façade à redans orthogonaux. Dans la cavité du L que forme le

(3) BOSSU, Auguste :

L'architecture moderne conférence du 6 Mars 1932.

bâtiment, il situe une cour carrée de 7 x 7 m.

Dans l'élévation, plutôt qu'à une architecture de façade, nous avons à faire à une architecture de volumes, volumes qui se composent selon une logique abstraite qui leur est propre. Avec son nouvel alignement, l'édifice prend ses distances vis à vis du "petit vernaculaire", avec son pignon en proue et ses redans ; il abandonne également la tradition des types savants de la rue Michelet.

Or, à le regarder de face, ce pignon aveugle, avec son corps plein, semblerait indiquer un axe de symétrie pour tout l'édifice : il n'en est rien, le pignon n'est symétrique qu'en lui-même et le plein, c'est à dire le large trumeau entre les fenêtres d'angle, correspond au conduit des cheminées des salons, comme nous le verrons dans les plans. Ainsi, cette verticalité de la proue est, pour une grande part, affirmée par la cheminée.

Le volume en encorbellement de la façade sur la rue des Creuses est symétrique par rapport au refend qui sépare les loggias du centre, mais le fait essentiel est qu'il constitue la première "façade épaisse" stéphanoise -le thème sera abondamment repris plus tard par Subit et Gouyon et par Bossu lui-même-.

Rappelons que la construction de cet encorbellement est rendue possible grâce au béton armé et que sa raison d'être principale provient de la nécessité de gagner de la surface à l'étage. En 1910 Emmanuel Cateland avait utilisé ce procédé pour la première fois dans la surélévation d'une petite maison d'angle sur le quai Jaÿr à Lyon : avec ses sept étages, il devenait à l'époque "le premier gratte-ciel lyonnais" (4).

Ainsi la façade de la rue des Creuses est symétrique, mais surtout "scientifique" comme Bossu le dira de tout l'immeuble : d'abord parce qu'elle a "la sincérité du plan à laquelle elle s'adapte intimement" (5), ensuite parce que les loggias font office de brise-soleil dans cette exposition plein Sud, finalement parce que les allèges pleines des balcons -encore une nouveauté à Saint-Etienne- "évitent les courants d'air aux jambes" (6).

Les 13 m. de façade sur la rue Michelet comportent le pignon précité puis les redans. A y regarder de près, le résultat semble moins

réussi qu'il n'apparaît au premier abord : en effet, le biseautage du bloc des cuisines, à peine visible sur la perspective fait un peu mesquin, (un mètre de plus aurait suffi pour pouvoir le supprimer). Par contre, la façade s'achève par une rangée de loggias, tout comme elle avait commencé à l'extrémité opposée rue des Creuses. (VOIR PLANCHE XXI)

"Cet immeuble est en béton, depuis les semelles de fondation jusqu'à la toiture" (7). Il "parle en béton", c'est une évidence, mais il parle le béton des refends et des façades pleines, en aucun cas celui du "plan libre" jamais pratiqué à Saint-Etienne. Bossu a dû se battre pour faire admettre que 20 cm en béton suffisaient, là où les règlements exigeaient 40 cm. en maçonnerie traditionnelle à l'étage et 50 cm au rez-de-chaussée, - épaisseurs qu'il avait néanmoins respectées, rue du 11 novembre -. Ici c'est l'étroitesse de la parcelle qui commandait une fois de plus, et Bossu a réussi son pari technique comme il l'expliquera dans sa conférence.

Au rez-de-chaussée étaient prévus deux petits appartements, qui ont été transformés en bureaux plus tard, et quelques magasins. Dans cet immeuble, comme dans le précédent et aussi dans les suivants, les règlements de copropriété spécifient le type de commerces qui sera toléré au rez-de-chaussée, tenant à l'écart le bruyant et le mal odorant, privilégiant par contre les commerces valorisants : ainsi par exemple des pharmacies -encore de nos jours- dans bon nombre de ces rez-de-chaussées-.

La seule entrée de l'immeuble, discrète et presque dissimulée, se trouve côté rue des Creuses. Après quelques marches, elle s'incurve -sous le regard du concierge- pour donner accès à l'ascenseur et au seul escalier. Celui-ci, bien calé contre un angle de la cour, monte en une seule volée, toujours dans le sens de la longueur de la parcelle.

Les plans des étages sont aussi novateurs que la volumétrie extérieure. Ils constituent un ensemble régi par une composition géométrique unitaire : de toute évidence ils sont le résultat d'une mise au point patiente et minutieuse comme seuls les bons architectes savent le faire.

-
- (4) LAGIER, Alain : *Le premier gratte-ciel*. in Pignon sur rue, Oct-Nov. 1980
(5) BOSSU, Auguste : op. cit.
(6) BOSSU, Auguste : op. cit.
(7) BOSSU, Auguste : op. cit.

En effet, l'adoption de l'alignement de la rue des Creuses et l'abandon de celui, oblique, de la rue Michelet, permet d'obtenir des murs et des cloisons orthogonaux, mais encore faut-il que les pièces s'allongent vers les façades pour un meilleur éclairage : celles du trois-pièces, de la cour à la rue Michelet, celles du quatre-pièces, de la cour à la rue des Creuses, tandis que dans les cinq-pièces d'angle, on compose avec les deux directions.

Les pièces de chaque appartement entourent un hall rectangulaire qui les dessert sans qu'aucun dégagement ne soit nécessaire. Mathématiquement calé entre elles, il donne accès à trois, quatre ou cinq pièces sans aucune perte d'espace utile. Chacun des appartements offre en outre une "unité intime" (chambres, salle de bains et dégagements communs).

On accède aux pièces par une extrémité, ce qui facilite leur ameublement, c'est aussi le cas de la "salle de famille" de l'appartement d'angle où la cheminée est placée dans l'axe entre les deux fenêtres d'angle, dans un effet de symétrie à l'intérieur qui correspond à celui de l'extérieur. En plus des cheminées, dans chacune des "salles de famille", les radiateurs de chauffage central sont disposés à proximité des fenêtres.

Sur le toit-terrasse, est aménagé un solarium avec "parapet anti-vertige" (8) pour le jeu des enfants.

Ainsi ces plans sont d'une rationalité sans faille ; pour la première fois les exigences du confort ont primé sur toutes les autres, dont celles de la mondanité.
(VOIR PLANCHES XIX ET XX)

"Cet immeuble, qui a étonné, n'est pas le résultat d'une fantaisie ; il est, au contraire, on peut dire le mot, essentiellement scientifique" (9). Toute notre approche a cherché à s'inscrire dans l'esprit de cette idée de Bossu. Or, la question posée par André Perret demeure pour nous toujours valable : "On peut se demander si cette nouvelle architecture n'a pas été trop

brutale vis à vis de la clientèle de la "Société des Immeubles par Etages" (10). Et cette question est parfaitement pertinente lorsque l'on constate le retour en arrière des réalisations ultérieures de Bossu, à l'exception de la *Maison sans escalier*, que nous étudierons plus loin.

Une dernière précision peut rendre encore plus frappante la nouveauté et l'originalité de l'*Immeuble moderne*, dans la trajectoire de Bossu promoteur de programmes et concepteur d'architecture : si les plans de copropriété sont bien datés de 1930, année du démarrage du chantier, et si l'inauguration a bien eu lieu en mars 1932, le permis de construire, par contre, a été déposé aux Archives Municipales le 6 décembre 1928, cinq mois avant celui de l'immeuble du 23, rue du 11 novembre (11). Nous ignorons bien entendu dans quel ordre ces projets ont été étudiés ainsi que les modifications qu'ils ont pu subir. La version réalisée pour chacun des deux immeubles est, en tout cas, remarquable du point de vue de l'ajustement de tous les éléments.

Que le projet de l'*Immeuble moderne* soit déjà prêt en 1928 n'est pas ici l'essentiel. Que sa conception ait précédé celle du projet de la rue du 11 novembre -entre modernité et tradition- nous paraît troublant car, dans ce cas-là, le saut dans la modernité se serait produit sans transition à partir des petits immeubles précédents (12).

L'*Immeuble moderne* a été publié dans *Architecture d'Aujourd'hui* deux mois après son inauguration (13). Y sont montrés, des photos, le plan de l'étage courant et une vue de la pose de l'isolant "Solomite" sur le toit-terrasse. Le commentaire est un extrait de description que Bossu donnera dans sa conférence et que nous commenterons dans les pages suivantes.

Il nous reste un seul et grand regret : les lecteurs de AA, qu'ils aient apprécié ou non l'immeuble, ignoreront toujours que l'auteur en

(8) BOSSU, Auguste : op. cit.

(9) BOSSU, Auguste : op. cit.

(10) PERRET, André : op. cit.

(11) Le relevé de ces dates a été établi par G. Gagnal et R. Goulois : *Les années 30 à Saint-Etienne. Mémoire*, 1982

(12) Et nous préférons ignorer la rumeur, par trop insidieuse, selon laquelle les idées les plus brillantes de Bossu auraient pu avoir pour origine la présence de tel ou tel brillant collaborateur dans son agence...

(13) *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° IV. Mai 1932

A notre connaissance, hormis un petit encadré sans références, à propos du plan de la *Maison sans escaliers*, c'est le seul exemple stéphanois moderne qui paraîtra dans la revue, au cours des années 30.

Il a été publié récemment dans *Rhône-Alpes : guide*. Bernard Marey, 1982. pages 360 - 361.

est Auguste Bossu, dans la mesure où dans l'article, il est attribué à Jean Bossu. Il s'agit vraisemblablement de ce collaborateur de Le Corbusier dont la même revue publiait deux dessins de projet, trois mois plus tôt, critiquant la part trop importante qu'il faisait aux influences de son vénérable patron...(14).

(14) *L'Architecture d'Aujourd'hui*. n° 1 Jan - Fév. 1932

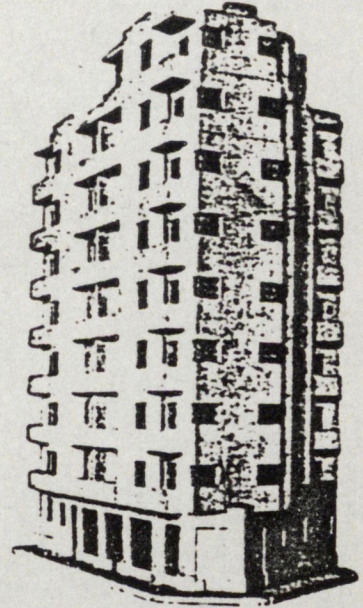
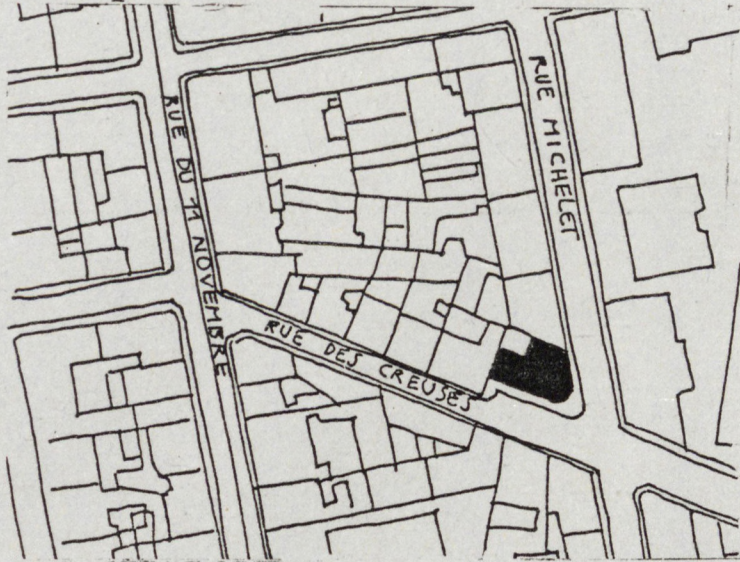
4-2 *L'immeuble moderne*



19° IMMEUBLE EN COPROPRIÉTÉ
à Appartements modernes de 3, 4 et 5 Pièces
construit à l'angle de la rue Michelet et de la rue des Creuses, à STÉTIENNE
par la SOCIÉTÉ DES IMMEUBLES PAR ÉTAGES CLERMONT & BOSSU



L'emplacement où il a été édifié



Le plus moderne

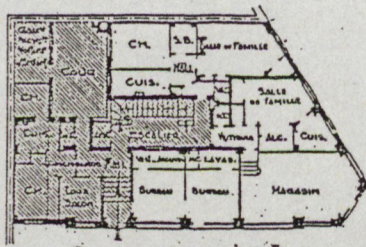
SOCIÉTÉ DES IMMEUBLES des ETAGES CLEMONT & BOSSU
IMMEUBLE des ETAGES MICHELET II
 (Rue Michelet 44 à Rue des Creuses 41)

DESSIN ANNEXÉ AU DÉGAGEMENT DE COPROPRÉTÉ

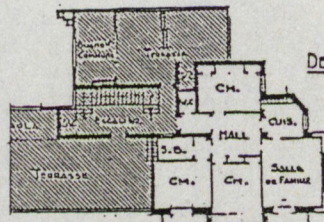
ÉCHELLE 1/5000 pour le plan
 1/2000 pour le terrain qui est à
 1/2000 pour le plan

DRESSÉ aux conclusions soussignées
 SAINT-ETIENNE le 31 JUILLET 1930.

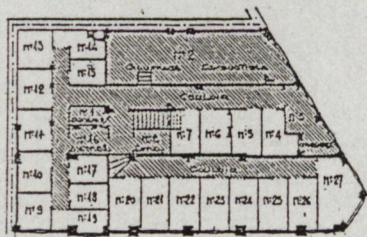
CERTIFIÉ sincère et VÉRIFIABLE et dressé par M^{rs} BOUDET
 DES CHAMPS, notaire à SAINT-ETIENNE. Pour enlever annexé
 à la minute des ACTES de DÉGAGEMENT de COPROPRÉTÉ dressé
 par le dit notaire le 15 AOÛT 1930



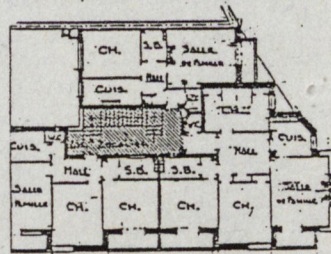
RAN DU REZ-DE-CHAUSSEE



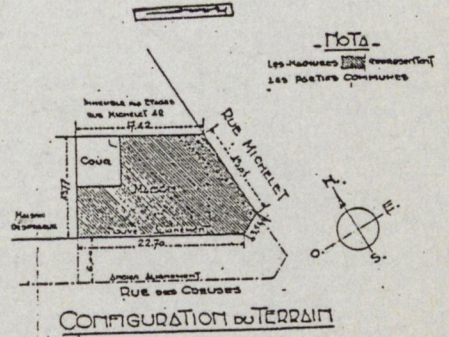
RAN DU 7^{ème} ETAGE



RAN des CAVES

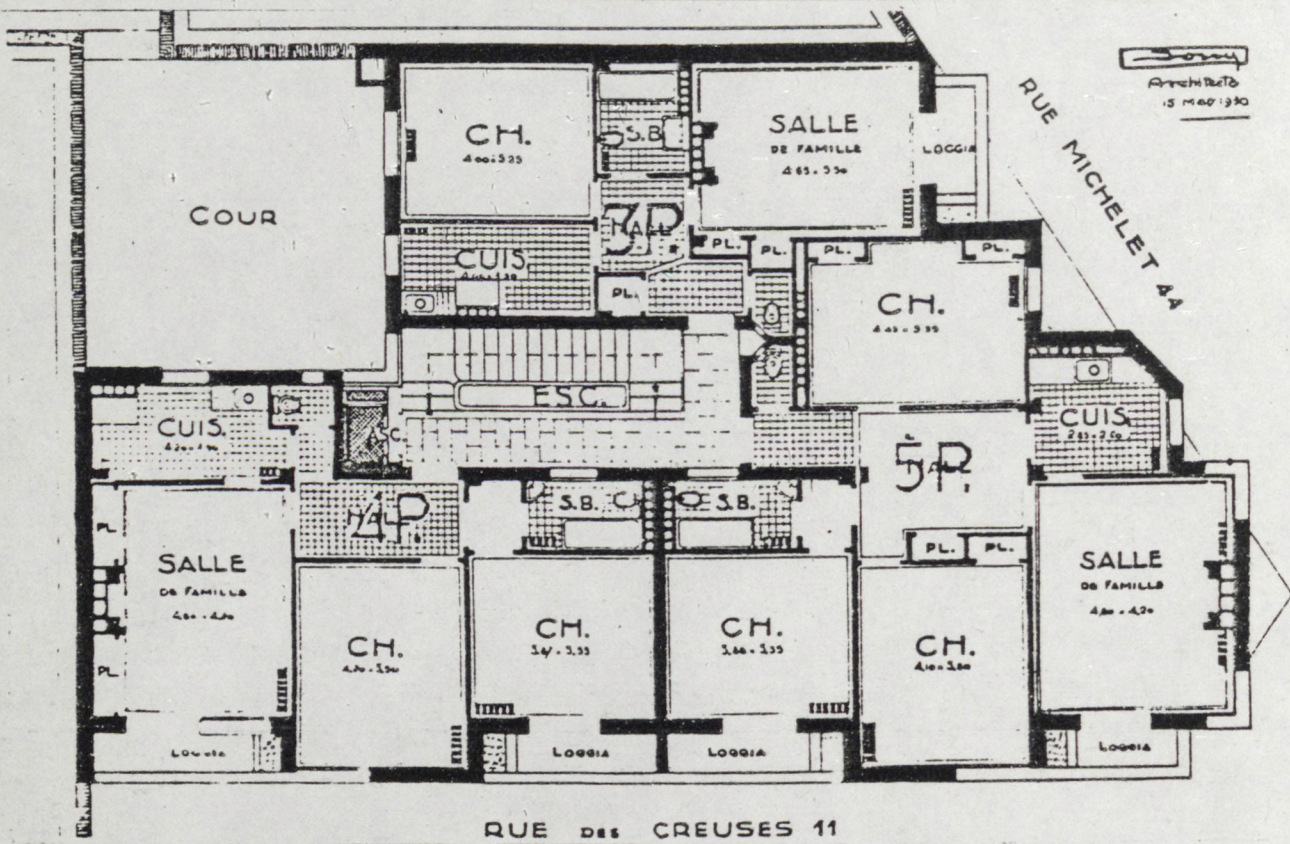


RAN du 1^{er} au 6^{ème} ETAGE



CONFIGURATION DU TERRAIN

-NOTA-
 Les hauteurs sont indiquées
 les parties communes



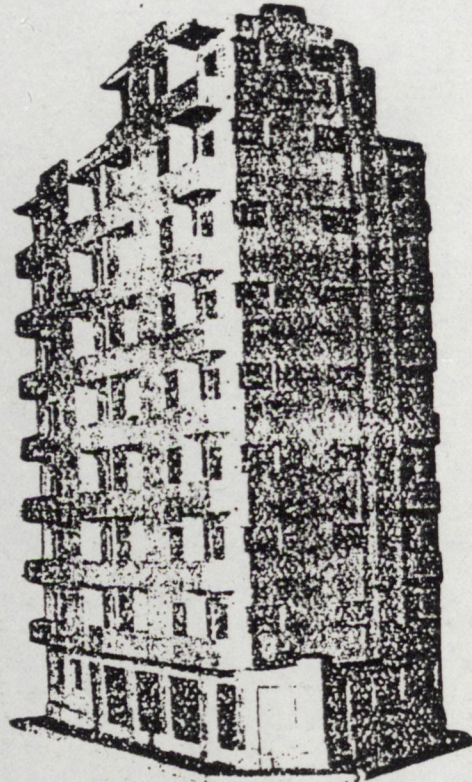
BOSSU
ARCHITECTE

L'ARCHITECTURE MODERNE

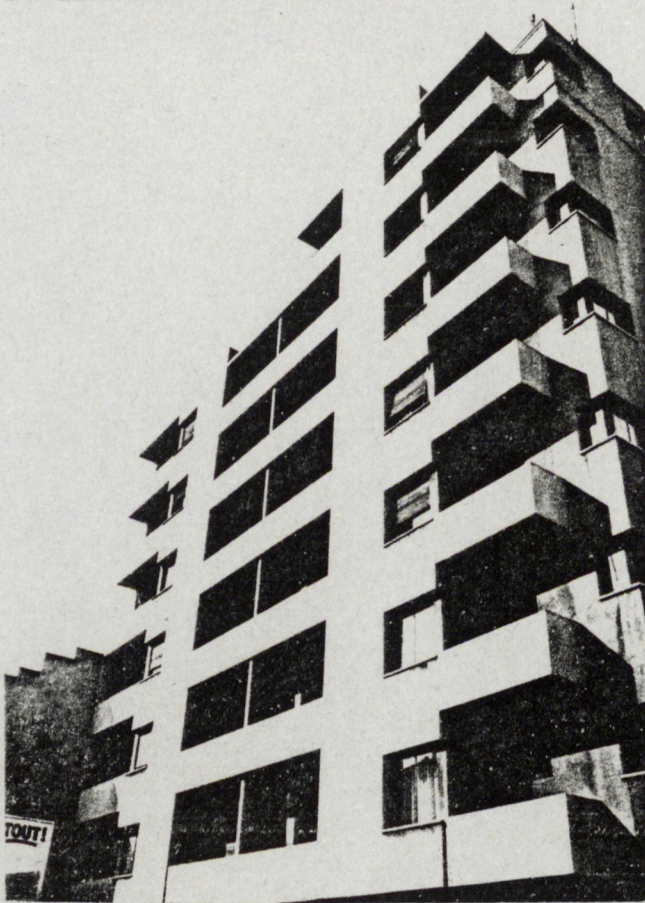
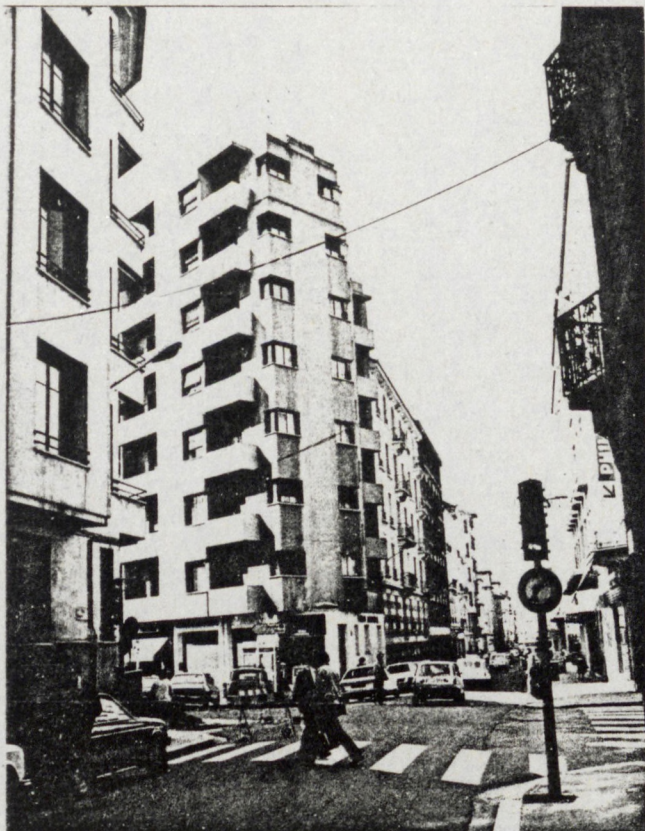
CONFÉRENCE
faite le 2 Mars 1932
à l'occasion de
L'INAUGURATION

DE L'IMMEUBLE MODERNE
ANGLE RUE MICHELET & RUE DU DOCTEUR CORDIER
à SAINT-ÉTIENNE

Sous le Haut Patronage
DE M. LE MAIRE DE LA VILLE DE SAINT-ÉTIENNE
& DE M. LE PRÉFET DU DÉPARTEMENT DE LA LOIRE



19^e immeuble. L'Immeuble moderne. Auguste BOSSU, 1930.
Haut : plan d' étage courant. - Bas : brochure de la conférence - maquette d'étude.



19° immeuble. L'Immeuble moderne. Auguste BOSSU, 1930.

4 - 3 "L'ARCHITECTURE MODERNE"

Conférence faite par Auguste Bossu
le 2 mars 1932 à l'occasion de l'inauguration de l'*Immeuble Moderne*.

Cette conférence qui a lieu dans le rez-de-chaussée de l'immeuble, est placée sous le haut patronage du Maire de la Ville et du Préfet de la Loire ; elle a été publiée sous la forme de brochure dont nous avons pu, par un heureux hasard, obtenir récemment un exemplaire.

Dans la page de garde, hormis les informations précitées, on voit un logotype qui est celui qui figure sur les plaques apposées systématiquement sur les immeubles construits par la Société des Immeubles par Etages : c'est un dessin poché en noir d'un angle d'immeuble parallélépipédique vu en perspective, dont les poteaux et les dalles apparentes en façade sont représentés par des filets blancs -on le dirait sorti d'un recueil d'architecture soviétique des années 20-. La première page montre la photo de la maquette en plâtre de l'*Immeuble moderne* ; elle a été exécutée par le plâtrier qui modelera les maquettes de tous les immeubles de Bossu. (VOIR PLANCHE XXI)

Si le but de "cette brève causerie" (15) est avant tout d'expliquer aux nouveaux copropriétaires comment l'immeuble a été conçu et réalisé, et ce qu'ils peuvent en attendre, Bossu cherche à terme, et dans une verve très corbuséenne, à enthousiasmer les complices de cette aventure devenue mission historique : habiter le premier immeuble véritablement moderne de la ville.

Et pour enthousiasmer ces "bourgeois rétrogrades", rien de meilleur que de leur raconter une histoire, leur histoire, et plus précisément celle de l'architecture moderne, cet "art qui fait le plus grand honneur à notre génie national".

En effet, c'est bien Camille Mauclair qui guide les phrases d'introduction -popularité du Figaro oblige- car il sera rapidement question du "dépérissement de cet art" à cause notamment de la "pauvreté désolante" de 1900, et cela malgré les espoirs soulevés en 1889 avec la Tour Eiffel : Bossu reprend ici cette critique unanime des années 20 contre les débordements de l'Art Nouveau.

Au début du siècle, en somme, "usines et centrales électriques", "banques et grands magasins", avec leur demande de larges espaces, ne réussiront pas à sortir l'architecture de sa "léthargie", tandis que le béton armé, "inventé en 1847 par un Français : Joseph Monnier", permettra à "certains précurseurs, comme les frères Perret, de construire leur garage en 1905" -celui de la rue Ponthieu, à Paris-.

Bossu rend hommage à un autre précurseur : Louis Bonnier, auteur notamment du groupe scolaire du quartier de Grenelle, à Paris en 1911.

Nous sommes en 1925, c'est le "bouleversement" de l'Exposition des Arts Décoratifs, "Le Corbusier trace les directives de l'Ecole Moderne" et déclare "la maison, c'est une machine à habiter ; il faut la construire adaptée aux nécessités de la vie quotidienne"...

Mais "si avec Le Corbusier nous sommes en pleine avant garde, avec Tony Garnier nous assistons à beaucoup plus de mesure", et Bossu laisse la parole à Malkiel Jirmounski pour faire l'éloge de l'œuvre de Garnier.

"Quant à Mallet-Stevens, il se préoccupe moins des formes extérieures. Pour lui un intérieur c'est une machine à transport, à l'instar des paquebots" ; et Bossu estime que sa série d'hôtels particuliers dans la rue qui porte son nom "a vraiment belle allure".

En conclusion "ce mouvement nouveau : l'Architecture Moderne" est l'aboutissement logique des idées préconisées déjà par Viollet-le-Duc, "appliquées jusqu'en leurs conséquences les plus rigoureuses".

Malheureusement, nous ignorons presque tout de la culture architecturale de Bossu mais il nous semble que la sélection d'exemples qu'il opère dans cette histoire en raccourci, porte à croire qu'il en connaît non seulement l'essentiel mais qu'il est aussi en mesure d'évaluer l'importance des différents apports. A se demander s'il s'agit de la même personne qui a rédigé les publicités analysées précédemment...

Mais évoquer seulement l'architecture moderne devant un public profane -même si cette architecture est exclusivement française!-- serait courir le risque de la situer à part, comme un phénomène autonome hors de l'histoire. Car l'histoire de l'architecture ce sont les cathédrales gothiques, le Louvre, Versailles, ces

(15) Les expressions et les phrases entre guillemets sont de Bossu lui-même.

productions prestigieuses légitimées par l'histoire, témoignage du génie national accessible à tout public.

Mais si Bossu les invoque, c'est dans une tout autre intention ; les palais ne l'intéressent pas en tant que monuments mais comme modèles de ces "innombrables pastiches" qu'on a construits pour loger des gens, et, comme aujourd'hui se pose le problème du confort, "les exigences de l'hygiène ne peuvent être satisfaites dans un logis pastichant l'architecture ancienne. Nous sommes en présence de conditions architecturales nouvelles".

C'est la référence au *Zeitgeist*, ce lieu commun chez les défenseurs de l'architecture moderne. Bossu n'a pas l'intention d'y échapper en égrenant ses slogans de choc :

"On regarde un monument mais on vit dans une maison".

"On veut bien geler dans une cathédrale lorsqu'on la visite, mais on ne vivrait pas dans une haute salle moyennageuse mal chauffée par des braseros".

"On ne voyage plus dans des carrosses ou dans des diligences ; on emploie le chemin de fer, l'auto, bientôt l'avion".

Souvenons-nous, c'est à peu près ainsi que Bruno Zevi commençait son histoire de l'architecture moderne.

Tout est prêt dans sa démonstration pour porter l'estocade finale ; elle sera précédée d'un clin d'œil aux invocations et prophéties des futuristes, Sant'Elia à l'occasion :

"La maison-paquebot au flanc de laquelle se presse, durant le jour, le flux et le reflux d'une foule qui ne lève pas la tête, s'illumine où se magnifie la nuit par ses vitrines étincelantes, ses enseignes lumineuses".

Enfin, nous y sommes... avec Le Corbusier, que Bossu cite textuellement sans guillemets (16). Cela commence par "l'architecture n'a rien à voir avec les styles, les Louis XV...etc" ; on saute ensuite à la page suivante avec "le volume et la surface sont les éléments par quoi se manifeste l'architecture. Le volume et la surface sont déterminés par le plan. C'est le plan qui est générateur". Et à Bossu de conclure : "sans plan, il y a désordre, arbitraire". Et après un double espace : "la vie moderne demande un plan nouveau". Le tour est joué, les auditeurs chaudement persuadés, il ne reste alors qu'à parler de *l'Immeuble moderne*, qui est "tout entier inspiré de la théorie de l'Architecture moderne que nous venons de vous exposer".

Ainsi cet immeuble est-il "essentiellement scientifique" - nous l'avons déjà rappelé- de par son plan, ses volumes, ses façades, ses balcons et loggias, ses redans... Pour Bossu, un raisonnement scientifique vient cautionner ce qu'il se garde bien de nommer une esthétique scientifique (ainsi la disposition des pièces "ramenées vers le Midi", les balcons qui protègent verticalement et horizontalement des courants d'air...) . Usage scientifique du béton mais aussi des isolants qui empêchent la transmission des sons, isolement thermique également : "nous pouvons assurer que nos façades ont un pouvoir isolant supérieur à celui d'un mur en maçonnerie de 80 cm. d'épaisseur.

Après les remerciements d'usage, l'engagement dans la croisade... Laissons à Bossu lui-même la phrase de la fin : "Nous nous ferons un devoir de développer dans l'avenir ce mouvement d'architecture moderne, trop heureux si nous arrivons à détruire certaines préventions, généralement involontaires que l'on a formulées à son rencontre".

(16) LE CORBUSIER : Vers une architecture . 1923, pages 15 et 16, dans l'édition de 1958

4 - 4 LA MAISON SANS ESCALIER BOSSU 1933

Le prospectus publicitaire montre une parcelle de forme irrégulière bordée par la rue de Bizillon (actuelle rue Jean Alemane) et la rue Daguerre et, sur son côté le plus petit, par la Grand'rue ; la représentation en plan de toitures, montre une silhouette circulaire avec six quartiers hachurés différemment qui se prolongent par de petites pointes triangulaires, et, au centre, un cercle blanc.

La vue en perspective, depuis un hypothétique cinquième étage, est d'une facture grossière et naïve. Elle montre une tour massive de six niveaux.

On y lit : "dans un quartier agréable et tranquille, sur une rue large et sans vis à vis"... "le nouvel immeuble qui s'élèvera sur l'emplacement du chalet de Bizillon". Il s'agit du 21° immeuble appelé "Chalet de Bizillon" dans le plan de copropriété daté de 1932, du nom du restaurant-brasserie sur la Grand'rue qui sera démoli plus tard. (VOIR PLANCHE XXII)

En réalité, cette tour ne sera construite qu'en 1939-40, tandis qu'en 1933, on bâtit sa jumelle, sur une parcelle voisine, à l'Ouest, plus vaste et fortement pentue, au point de rencontre des rues Bizillon et Daguerre.

Ces deux tours, libres de toute mitoyenneté et exposées aux quatre orientations, seront les seules constructions de ce type à St-Etienne pendant l'entre-deux guerres.

Dès le début, avec son pragmatisme proverbial, le stéphanois baptisera la première: la *Maison sans escalier* ; non qu'il ait voulu assimiler Bossu à l'architecte du sottisier de Bouvard et Pécuchet (17), mais pour marquer cet étonnement qui frappe encore le visiteur contemporain -les habitants, eux, font avec !- - quand il ne trouve ni escalier ni ascenseur, mais une rampe hélicoïdale qui dessert les six niveaux autour d'un vide central couronné d'une calotte de béton, percée de pavés de verre.

A notre connaissance, il n'y a pas eu de discours inaugural de Bossu pour présenter cet immeuble, et si nous ne disposons que de quelques argumentations qui portent indis-

cutablement sa signature à propos de ce parti si inhabituel, nous sommes par contre, actuellement, les témoins privilégiés de la polémique qui divise les copropriétaires à propos de l'éventuelle installation d'un ascenseur (18).

Si, au Sud du Centre de la ville, la Grand'rue achève Place Bellevue sa traversée longitudinale, les deux rangées d'îlots qu'elle laisse à l'Ouest sont bordés par la rue Daguerre, sa parallèle, qui finit par la rejoindre devant les parcelles qui nous concernent ici.

La rue Daguerre, à son tour, est bordée à l'Ouest par la voie ferrée et par la vaste colline de Montferré qui resserre ici la vallée.

Nos parcelles se trouvent ainsi juste au Sud de la limite de l'îlotage qui s'est complété jusqu'au début du 20° siècle -cette limite est la rue Daguerre- et peuvent être considérées comme des espaces résiduels peu urbanisés. C'était peut être l'occasion de pouvoir se livrer à quelques excentricités architecturales.

La parcelle boisée qui recevra la première tour est un pentagone qui appuie sa base sur la voie ferrée et avance une pointe vers la rue Daguerre en descendant d'une pente régulière de 20%. Dans ce terrain d'environ 70 x 70 m., la tour sera implantée à 10 m. de la rue avec un parvis d'accès surplombant celle-ci, ouvert vers l'Est.

L'autre parcelle, qui avait fait l'objet du premier permis de construire de 1932 sera amputée de sa partie donnant sur la Grand'rue où Bossu construira en 1933 un immeuble pour un client particulier.

Dès lors, cette deuxième tour se trouvera enchâssée dans un espace d'environ 32 x 32 m. -chaque tour ayant un diamètre de 26 m hors œuvre- à l'angle des rues Bizillon et Daguerre. En outre, elle doit composer à cet angle de rue avec un pittoresque édicule : un transformateur Art Nouveau (dont il reste 4 ou 5 exemples à St-Etienne), bâti aux environs de 1910. (VOIR PLANCHE XXII)

A cause de sa position, c'est surtout la tour construite en 1933 qui est visible de loin : située dans l'axe de la rue Désiré Claude, qui fait presque un kilomètre de longueur, elle ferme la perspective lorsqu'on vient du Nord et attire l'attention avec sa calotte sphérique, (comme c'était déjà le cas de la coupole-

(17) "Architectes : tous imbéciles. Oublient toujours l'escalier des maisons"
in *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert.

(18) Concrètement, notre Ecole a été sollicitée pour donner son point de vue sur la question Celle-ci est sous-jacente dans les interviews réalisées auprès des habitants de l'immeuble par une équipe d'étudiants de l'Ecole, dans le cadre d'un film-vidéo produit à l'occasion de l'exposition : *Saint-Etienne : Ville, Architecture, Histoire*. (Oct. 1985)

observatoire de l'immeuble de la rue du 11 Novembre).

Dans l'axe du débouché de la rue Daguerre sur la Grand'rue, la tour s'impose de loin dans la courbe, au sommet de sa butte. En face, de l'autre côté de la Grand'rue, du haut du 10^e étage de l'une des tours de Centre-Deux (opération immobilière importante des années 70), on identifie non seulement le cylindre du vide central coiffé de sa calotte sphérique mais aussi, sur la terrasse, l'abri de la buanderie et les dalles des derniers appartements montant en gradins autour du volume central.

Ainsi les tours ne manifestent leur originalité propre que vues de certains points précis et demeurent plutôt à l'écart du paysage urbain du centre de Saint-Etienne.

De par sa génération, le volume résultant est plus complexe qu'il ne le semble de prime abord : il provient de l'emboîtement d'un prisme de base hexagonale irrégulière et d'un cylindre de 26 m de diamètre, qui en contient un autre, espace central et rampe hélicoïdale périphérique, de 11 m de diamètre.

En regardant le plan des toitures, on s'aperçoit que le prisme hexagonal est repris par les acrotères dont un sur deux est courbe ; tandis que sur le plan du niveau courant -qui correspond à un pas de rampe- on constate que la façade extérieure est faite du contour du cylindre entrecoupé par des triangles qui sont les extrémités du prisme hexagonal et non des bow-windows rajoutés comme on serait porté à le croire. Ces nouveaux prismes à base triangulaire culminent dans les acrotères -un peu comme des tourelles d'angle- interrompant ainsi la corniche en auvent qui épouse la face extérieure du cylindre ainsi que la frise cannelée des premières œuvres de Bossu qui fait ici sa réapparition. (VOIR PLANCHE XXIII)

La porte d'entrée de l'immeuble est percée dans l'axe de la face tournée vers la rue, ses jambages sont arrondis et un auvent droit et peu profond la protège.

On arrive à la cour centrale par un hall ; en se retournant on perçoit à contre-jour le dessin de la ferronnerie de la porte d'entrée : il stylise le zig-zag d'une rampe avec ses paliers intermédiaires, c'est le logotype de la *Maison sans escalier*.

Première image, le sol de la cour : un pourtour de vases en céramique brillante et des bordures en brique radio-concentriques délimitent des couches de gravier, une couronne centrale à dallage irrégulier et au centre un bassin octogonal minuscule où se dresse un luminaire vertical fait de tubes fluorescents que

l'on commande par la minuterie.

A droite, le démarrage de la rampe -d'une largeur de 1,70 m, elle monte dans le sens opposé aux aiguilles d'une montre- : si sa rambarde est faite de barres métalliques, la main courante est un tube épais en acier inoxydable dont le point de départ est une demi-sphère de la même matière.

Deuxième image avant de monter, en levant la tête : l'éblouissement provoqué par les pavés de verre de la calotte ne permet de voir que l'épais limon de la rampe, blanc et lisse qui dessine vigoureusement l'ascension de l'hélicoïde, reléguant dans la pénombre la paroi des appartements. (VOIR PLANCHE XXIV)

L'effort nécessaire pour monter, chacun le définira à sa façon. Bossu donne son point de vue que nous commenterons plus loin. Il est en tout cas certain que le rôle du vide central est déterminant et omniprésent au regard, et l'on n'échappe pas au tournis dont parle l'un des habitants.

A droite, les portes d'entrée des appartements sont accompagnées de petites fenêtres à la verticale ou à l'horizontale qui éclairent cuisines et salles de bains ; leurs ferronneries présentent des dessins orthogonaux qui font penser à des compositions néo-plastiques tandis que l'abondance et la variété des plantes -fierté des habitants- donnent à cet espace une allure de patio andalou.

Au sommet, des fenêtres en bandeau décollent la calotte et augmentent l'apport de lumière dans l'espace central. A l'extrémité de la rampe une porte donne accès à la terrasse et à la buanderie.

Un regard de ce point le plus haut vers le bas, au fond de l'espace central, permet d'apercevoir l'effet d'entonnoir de l'hélicoïde, accentué par les courbes du sol. Le lampadaire prend toute sa force de centre de la géométrie de l'ensemble de l'édifice. (VOIR PLANCHE XXIII)

La rampe dessert donc la couronne de 7,5 m d'épaisseur constituée des trente-cinq appartements. Les types de deux et trois-pièces sont disposés en alternance, sans apparemment tenir compte des orientations, de ce fait on trouve des portes d'accès tous les 4,50 m. ou bien tous les 6 m.

Côté rampe, formant aussi couronne, sont disposés cuisine, salle de bains, cabinet de toilette, alcôve et vestibule d'entrée ; côté façade, chambres, salon, salles à manger et "salle de famille" des types deux-pièces.

Le vestibule distribue toujours au moins deux pièces principales, l'accès à la troisième se faisant en servitude de passage.

Chaque appartement dispose d'une saillie triangulaire en façade, mais celle-ci correspond indistinctement à l'une ou à l'autre des pièces principales. (VOIR PLANCHE XXIII)

De la façade de l'*Immeuble Moderne*, Bossu disait qu'elle avait "la sincérité du plan à laquelle elle s'adaptait intimement". Dans la *Maison sans escalier* nous serions tentés de dire que la façade n'a pu être que la conséquence de la structure intérieure de l'immeuble.

C'est que, hormis la porte d'entrée, la frise et les corniches déjà évoquées, il se servira d'une seul élément de composition : la fenêtre verticale. Ces fenêtres sont toutes pratiquement identiques, -exception faite de certaines du rez-de-chaussée et du premier étage-, à deux battants, persiennes extérieures, rebord en légère saillie, parfois allèges en pointes triangulaires et rambardes en tube métallique rond.

Mais c'est à leur série qu'incombe le rôle de marquer les différences de niveaux entre les appartements ; le changement, marqué par le refend radial, s'opérant toujours après la saillie triangulaire dans le sens de la montée de la rampe, bien entendu.

Et ce jeu est si subtil et difficile à percevoir de l'extérieur depuis un point de vue fixe qu'il est indispensable, soit de faire le tour de l'immeuble, soit de connaître suffisamment l'organisation intérieure pour comprendre la relation de la façade avec la structure interne du bâtiment.

La deuxième tour, identique à la première, sera achevée en 1940. Pénalisée par l'étroitesse du terrain, sa porte ouvre directement à l'alignement de la rue. Ne disposant pas, comme la précédente, d'un terrain en pente, le premier pas de montée de la rampe génère un rez-de-chaussée fait de remblais et d'espaces résiduels.

L'une comme l'autre seront bâties entièrement en béton armé : les deux façades sont porteuses, ainsi que les refends rayonnants qui délimitent chaque appartement. Quand à la rampe, en porte à faux, son calcul et son coffrage ont dû constituer un véritable tour de force et d'imagination dans le monde de la construction stéphanoise du début des années 30...

Ainsi, trois ans après la perfection atteinte par l'*Immeuble moderne*, Bossu concevra ce

parti architectural d'une originalité indéniable.

Pourtant, l'idée de départ paraît si simple qu'elle revêt presque un caractère d'évidence : fonctionnelle, technique et surtout symbolique pour un immeuble collectif en copropriété.

C'est à se demander pourquoi d'autres architectes ne l'ont pas formulée auparavant. Nous pensons certes à Boulée, Ledoux, mais aussi à Le Corbusier...

Car ce vide lové au cœur de l'édifice, matérialisé par cette lumière blanche et irréaliste, s'il est la partie commune par excellence de l'immeuble, est surtout le symbole de l'association des habitants : copropriété = communauté.

Le parallèle avec l'espace des édifices sociétaires paraît pertinent si l'on pense par exemple à la cour du Familistère de Guise, couverte par une verrière et surplombée par des coursives.

Mais la forme ronde de la *Maison sans escaliers* et les pièces de ses appartements disposées en quartiers rayonnants ont aussi quelque chose d'un panoptique dont le lieu du regard central serait vide, car en fait on regarde, dès la périphérie, soit vers l'extérieur -la ville- - soit vers l'intérieur -le microcosme qui monte et qui descend la rampe plusieurs fois par jour-

Familiarité, voire indiscrétion des regards, mais surtout promiscuité quotidienne des bruits et des odeurs : cela, les copropriétaires et les locataires actuels, qu'ils aient à le subir ou qu'ils s'en réjouissent, ils l'ont tous très bien compris.

Ainsi, ce jeune "publiciste dans le vent" récemment installé qui évoque avec exaltation et enthousiasme le moment du petit déjeuner du matin lorsque chacun est obligé de boire en même temps, et du café, et du thé, et du chocolat... et de manger, et des tartines, et des croissants"(19), tant l'espace central devient odorant ; tandis que, lorsqu'on s'y promène à midi, à la bigarrure des odeurs s'ajoute la cacophonie des robinets d'éviers, des bruits de vaisselle et des sifflements de cocotte-minute...

La perception, mais surtout la description de cet espace central provoque l'embarras : cette jeune locataire hésite, cherche ses mots en bafouillant, finit par faire tourner son index dessinant une spirale en ajoutant "que l'on attrape à coup sûr le tournis"(20).

Par contre, l'ancien retraité de la construction, d'origine italienne et coproprié-

(19) film-vidéo précité

(20) film-vidéo précité

taire depuis plusieurs années, a connu l'immeuble en chantier et parle avec un respect presque sacré de l'espace central : y installer un ascenseur tiendrait pour lui du sacrilège. C'est d'ailleurs lui qui, entre souvenirs d'enfance lombarde et anecdotes des années 30 héroïques, nous a fait rapprocher le plan de la *Maison sans escalier* du plan de Sforzinda -la ville de Sforza- où Filarete encastre dans un cercle deux carrés dont l'un pivote de 45°.

A la recherche d'édifices présentant un parti architectural semblable, on peut rapprocher la *Maison sans escalier* du garage hélicoïdal de Grenoble (Fumet et Noiray, 1928-29), que nous avons déjà mentionné comme exemple d'édifices à régime de copropriété. Dans ce garage, la rampe hélicoïdale qui dessert les six niveaux de boxes monte autour d'une cour centrale légèrement trapézoïdale couverte par une verrière (21). André Perret a été le premier à établir ce rapprochement (22).

Tandis que la tour cylindrique de l'hôtel de Sestrières -où une rampe monte aussi autour d'un vide central pour desservir les chambres en couronne- n'a été construite qu'aux alentours de 1933 (23), donc après l'immeuble stéphanois.

Par contre, la Torre Balilla, dans la Colonia Marina Fiat à Marina di Massa, œuvre de l'ingénieur Vittorio Bonadé Bottino (24) offre, à une échelle plus vaste et sur douze niveaux avec ascenseur latéral, un plan et une coupe correspondant à ceux de la *Maison sans escalier* : ici la rampe dessert à chaque pas une chambre commune. Nous ignorons malheureusement la date exacte de construction de cet ensemble hospitalier, vraisemblablement du début des années 30. (VOIR PLANCHE XXIV)

Bossu restera l'éternel inconnu des lecteurs de *L'Architecture d'Aujourd'hui* car, sous le titre : "Extravagances : extrait d'un prospectus" (25) est publié le plan du niveau courant de la *Maison sans escalier* ainsi qu'un texte accompagnateur sans aucune mention d'œuvre ni d'auteur. (VOIR PLANCHE XXIV).

Ce texte mérite d'être cité en entier : "La Maison sans escalier ! La maison de demain. Pourquoi ? L'escalier est un moyen barbare de

monter les étages. Les marches imposent à tous le même pas : aux petits comme aux grands, aux enfants comme aux vieillards, aux malades comme aux bien portants. Avec notre montée par galerie en plan incliné, chacun fait le pas qui lui convient, long ou court, rapide ou lent, comme on le fait sur le trottoir. Notre galerie est d'une pente douce, elle se déroule autour d'une belle cour intérieure en jardin".

On pense inévitablement au mécanisme d'argumentation de Le Corbusier : à chaque problème, une solution qui adopte le caractère d'une évidence. Et pourtant la plus vieille copropriétaire de la *Maison sans escalier*, presque octogénaire, occupe l'un des appartements du dernier niveau. Si elle parle de la rampe comme de quelque chose de bizarre -"on pourrait y faire monter une 2CV, s'pas ?"-, elle préférerait, et de loin, la normalité et la régularité universelle et intemporelle d'un escalier, étant bien entendu que c'est elle, et pour cause, qui réclame à cors et à cris, avec d'autres copropriétaires, l'installation d'un ascenseur ! (26).

Le prospectus publicitaire parle de petits appartements : ils le sont en effet. De l'épaisseur de 7,50 m. de la couronne si l'on enlève celle des murs, il reste environ 2,40 m. pour la partie des services et moins de 4 m. pour les pièces.

Si les pièces sont lumineuses, le principe de distribution et la profondeur réduite obligent à l'enfilade et entraînent l'inconfort pour une famille de quatre personnes (les alcôves sont là pour en témoigner !). Selon toute vraisemblance, ce programme se voulait économique, voire social, si on le compare à celui de *l'Immeuble Moderne* et plus encore au luxe des appartements de la rue du 11 novembre.

Cette relation en enfilade, par contre, permet d'obtenir avec la suppression partielle ou totale des cloisons, des espaces dégagés très agréables. Plaignons néanmoins la série verticale de type deux-pièces implacablement orientée au Nord.

Ce chantier a dû intriguer et attirer fortement l'attention des stéphanois. Ainsi les visites sont payantes : en réalité on doit plutôt pour le visiter acheter le timbre anti-tuberculeux. Un journaliste dira : "nos modernes

(21) MARREY Bernard : op. cit.

(22) PERRET André : op. cit.

(23) *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 12 (Déc. 1938)

(24) MORETTI Bruno : Ospedali, 1935.

Nous devons cette information et les documents correspondants à Henri Bresler

(25) *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 1VI (Août-Sept. 1932)

(26) film-vidéo précité

architectes sont doublés de philanthropes !" (27).

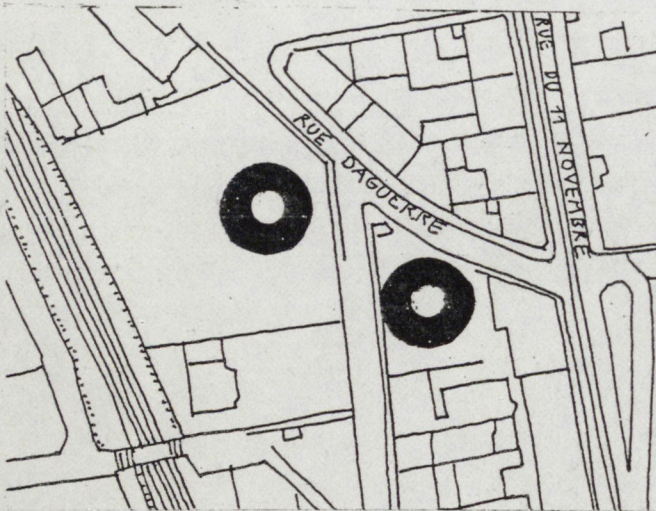
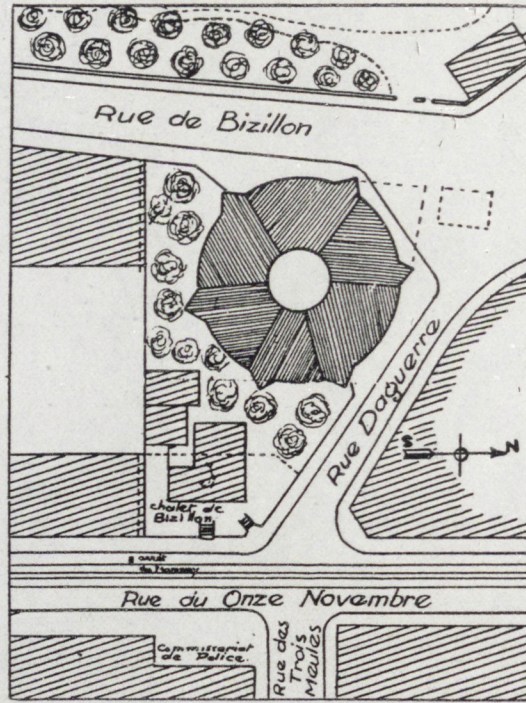
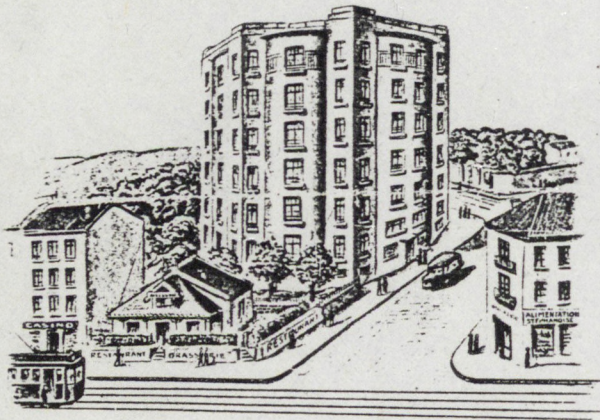
On ne peut pas comparer la *Maison sans escalier* à l'*Immeuble Moderne* pour déterminer lequel des deux fait avancer ou reculer les acquis de la modernité. Ils ne sont pas comparables, mais complémentaires dans la trajectoire de Bossu. Les deux marquent le moment le plus brillant et le plus imaginatif de sa carrière. Pour réaliser l'un et l'autre, Bossu a dû attendre les lieux, les occasions et les compli-
cités nécessaires.

Si l'*Immeuble Moderne* est le parfait résultat d'une mise au point patiente et laborieuse, la *Maison sans escalier* a plutôt comme origine une "idée géniale", presque une vision. Cette idée outrancière qui serait irréalisable de nos jours, à cause notamment des règlements d'incendies, avait déjà été testée dans l'immeuble de la place Bellevue en 1929.

En 1946, Frank Lloyd Wright avait déjà achevé son premier projet pour le Guggenheim Museum à New York, dont les photos de la maquette apparaissent pour la première fois dans les dernières pages de l'histoire de l'architecture moderne de Bruno Zevi de 1951. L'espace et la volumétrie de ce chef-d'œuvre architectural participent, à une échelle plus vaste, de cette même idée. Idée qui, nous le pensons, constitue un modèle spatial original et presque intemporel dans l'histoire de l'architecture.

(27) LAMARRE, François : op.cit.

4 - 4 La *Maison sans escaliers*



SOCIÉTÉ DES IMMEUBLES PAR ÉTAGES, 8, Rue Gêrentet, S-Etienne
 Notices et renseignements à volonté TÉLÉPHONE 6.20 Facilités de paiement

SOCIÉTÉ DES IMMEUBLES PAR ÉTAGES

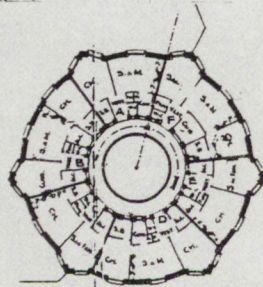
IMMEUBLE "CHALET DE BIZILLON"

DESSIN ANNEXÉ AU RÈGLEMENT DE COPROPRIÉTÉ

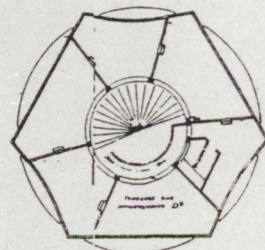
Échelle au 0,005 P.M.
 Pour tous les Plans et Dessins
 au 0,005 P.M.

Dessiné par le Service Technique
 sous l'autorité de M. l'Architecte D.E.

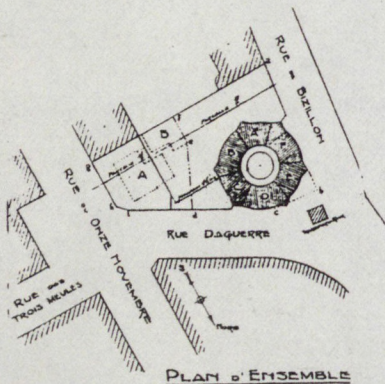
NOTA - LA TENTE (carré) indique
 les Parties Communes



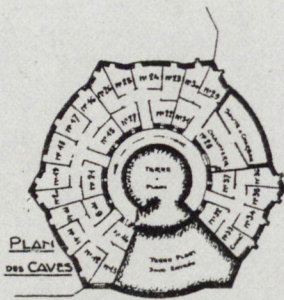
PLAN DES ÉTAGES



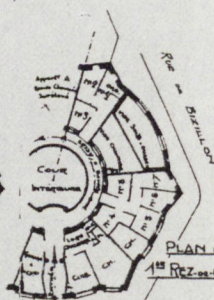
PLAN DES TERRASSES



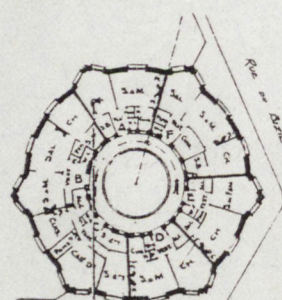
PLAN D'ENSEMBLE



PLAN DES CAVES

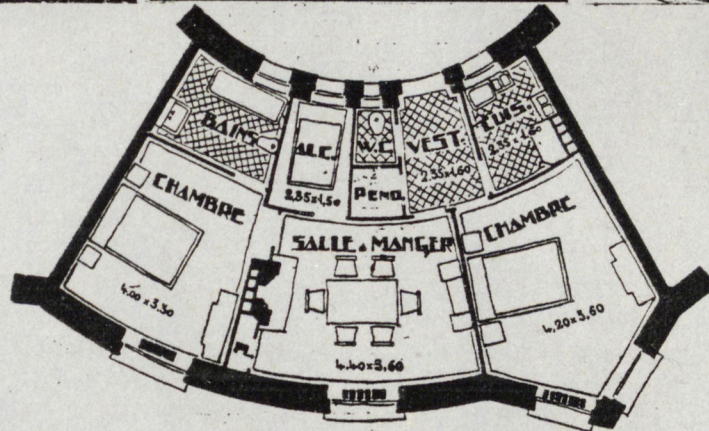
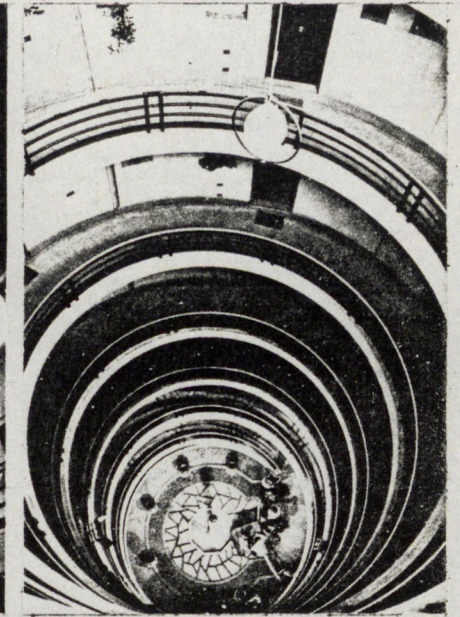
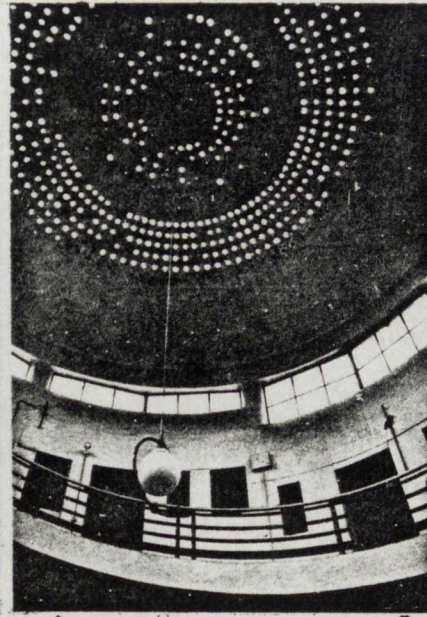


PLAN du 1^{er} REZ-DE-CH.

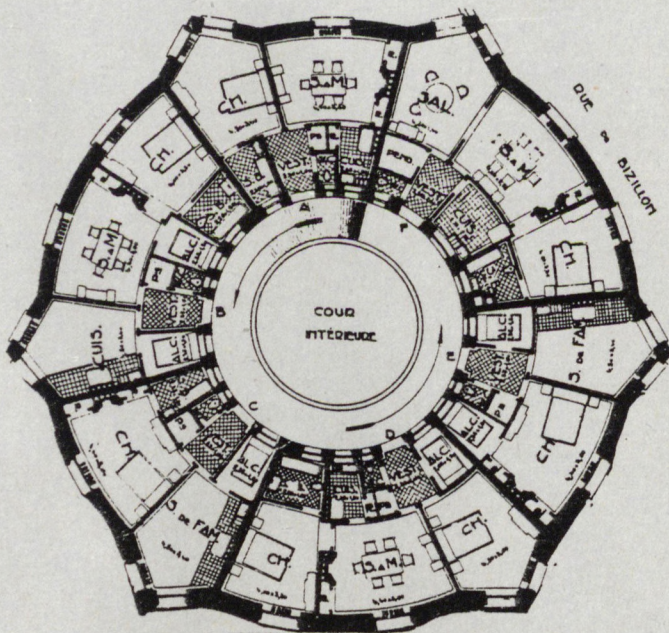


PLAN du REZ-DE-CHAUSSEE SURÉLEVÉ

Cette notice est valable pour M. l'Architecte et pour M. l'Architecte des Châsses
 relatives à Saint-Etienne (Loire) pour dénommer toutes les maisons
 d'un acte de copropriété de copropriété, pour la voir, Saint-Etienne le 25 Avril 1932



EXTRAVAGANCES
Extrait d'un prospectus

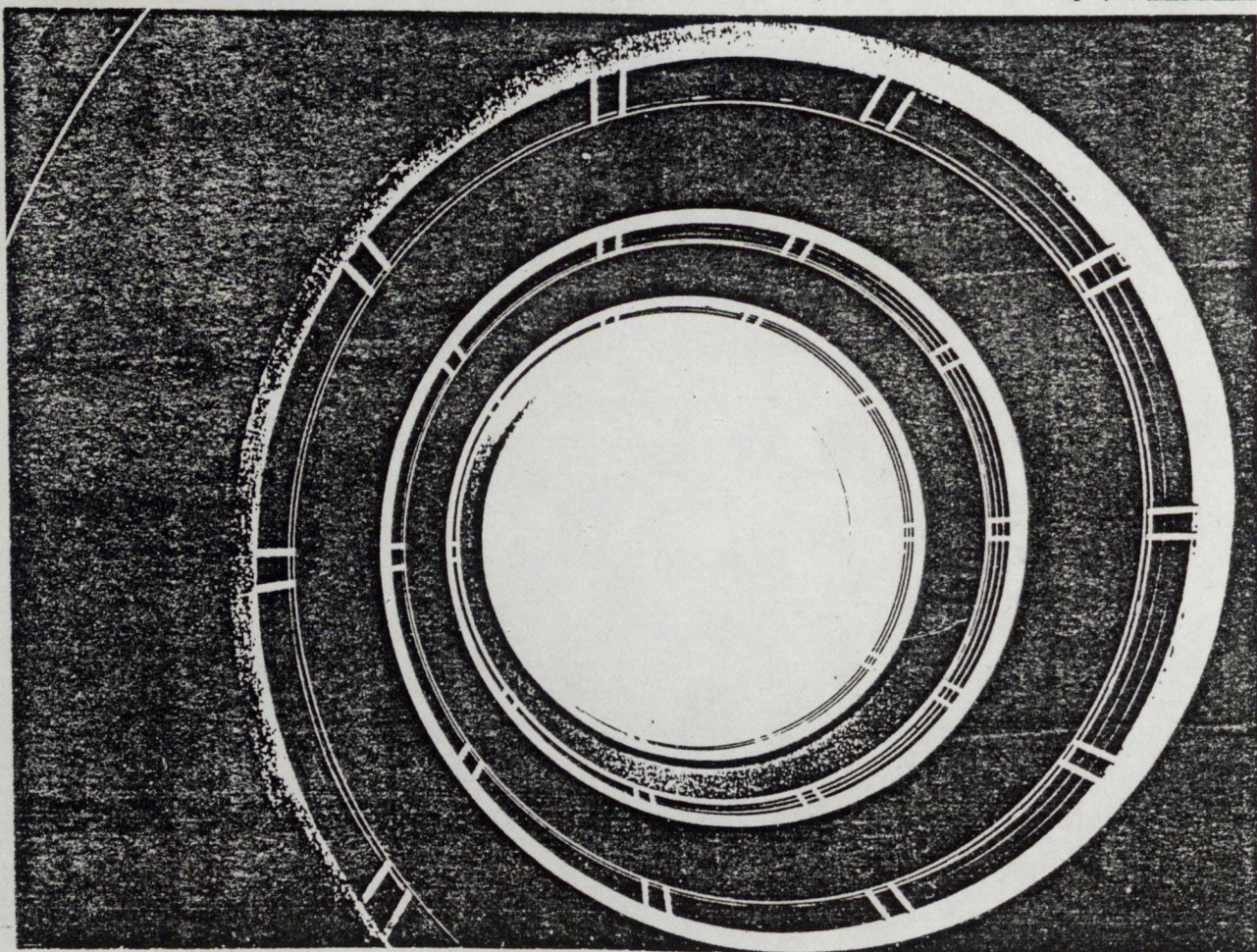
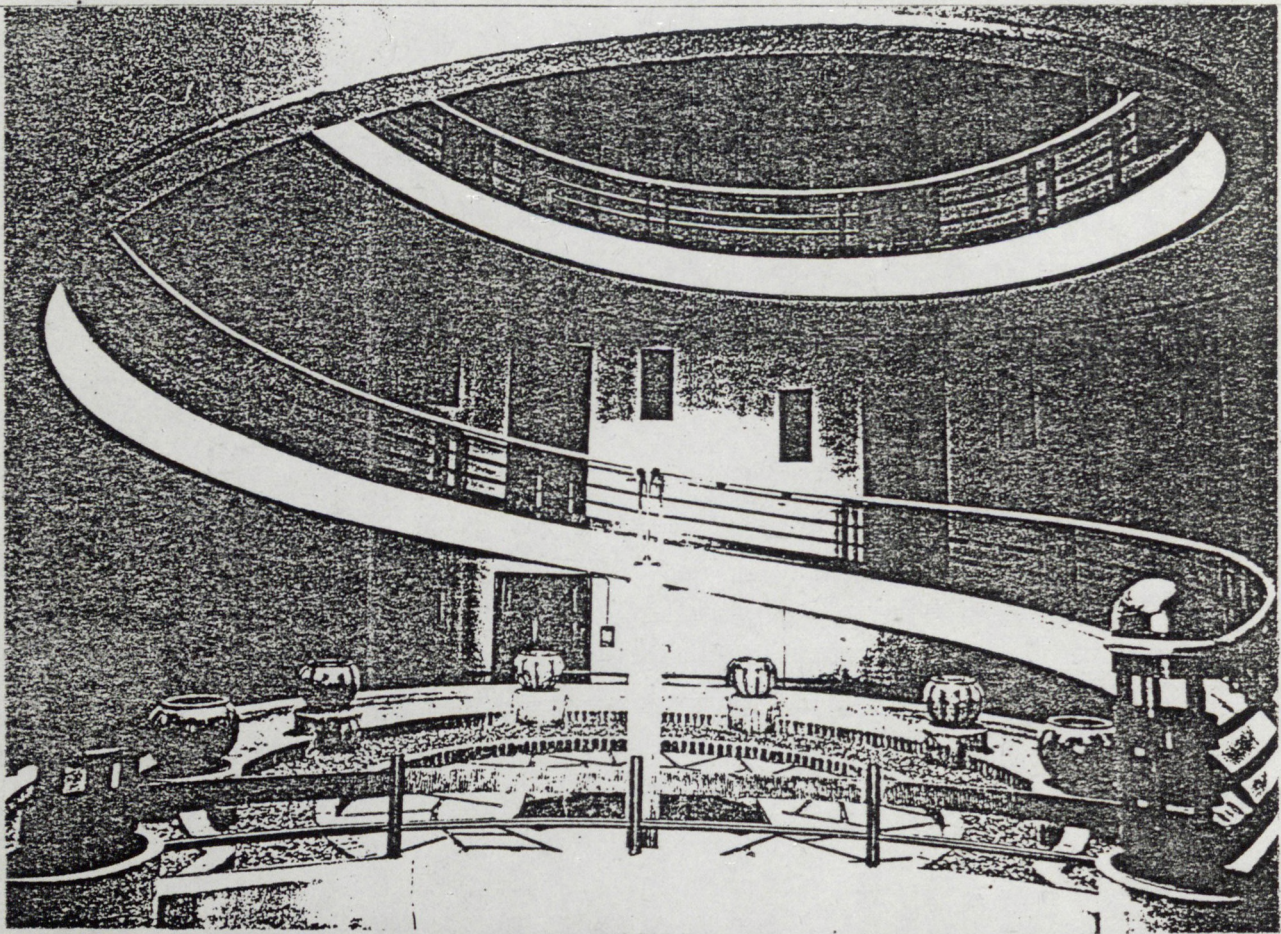


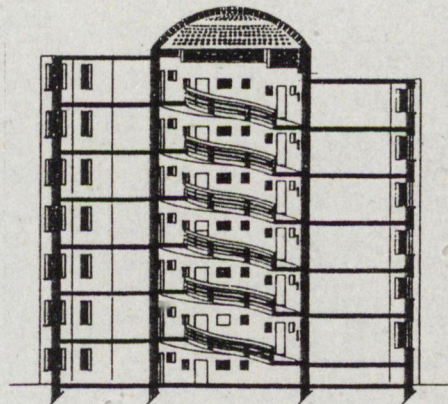
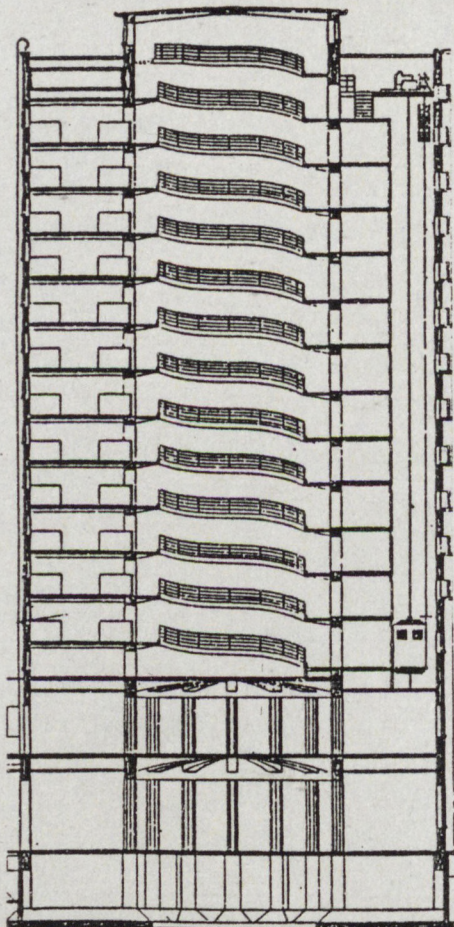
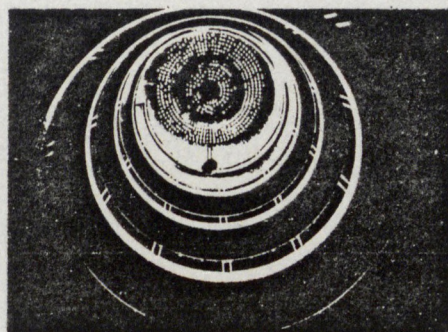
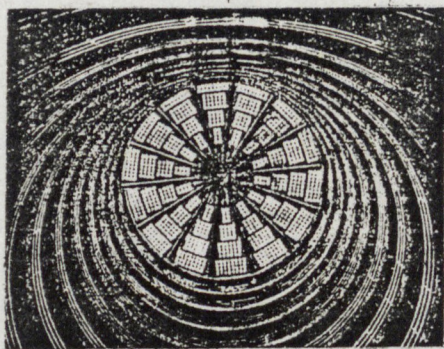
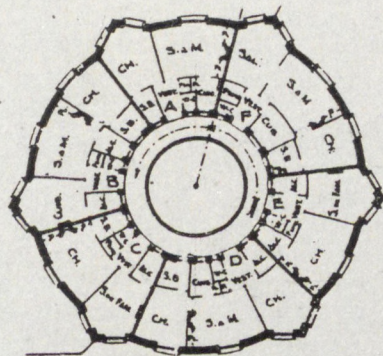
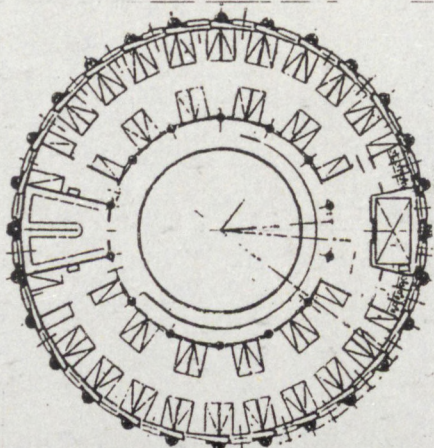
La maison sans escalier! La maison de demain. Pourquoi? L'escalier est un moyen barbare de monter les étages. Les marches imposent à tous le même pas: aux petits comme aux grands, aux enfants comme aux vieillards, aux malades comme aux bien portants.

Avec notre montée par galerie en plan incliné, chacun fait le pas qui lui convient, long ou court, rapide ou lent comme on le fait sur un trottoir.

Notre galerie est d'une pente douce, elle se déroule autour d'une belle cour intérieure en jardin.

Milieu : plan de l'appartement de 3 pièces-cuisine.
Bas : article dans L'Architecture d'Aujourd'hui n° VI, Août-Sept. 1932





Hôpital TORRE BALILLA. Colonia marina Fiat
Marina di Massa, Italie.
Vittorio BONADE BOTTINO, ingénieur. Vers 1930.

La MAISON SANS ESCALIERS
Auguste BOSSU. 1933

PARENTHÈSE : L' ENTRE-DEUX GUERRES

P - 1 A LYON.

P - 2 A GRENOBLE.

P - 3 A PARIS.

P - 3. 1 L'ARCHITECTURE DES AVANT-GARDES FRANÇAISES.

P - 3. 2 LES TERMES DU DÉBAT THÉORIQUE ET DOCTRINAL.

P - 3. 3 LES IMMEUBLES PARISIENS D'APPARTEMENTS, MODERNES.

Pour élargir le champ de nos interrogations, il était intéressant de pouvoir pratiquer la même approche de l'immeuble de rapport dans ses relations avec la ville, dans d'autres contextes urbains.

A Lyon, par exemple, puisque des liens de tous ordres avec Saint-Étienne demeurent encore très importants ; à Grenoble, où si la relation avec Saint-Étienne ne tient que de la délimitation politico-administrative (plutôt que géographique et historique) de la Région Rhône-Alpes, il s'est produit un développement de la ville moderne et de son architecture dans des conditions qui peuvent permettre de rapprocher les deux villes et de rendre le parallèle pertinent ; enfin à Paris, tout naturellement, d'où ont rayonné théories doctrines et modèles de la modernité.

Pour ce faire, nous avons réuni quelques renseignements sur Lyon, une information assez complète sur Grenoble et, surtout, une documentation abondante sur Paris, tant en ce qui concerne le débat théorique que les réalisations elles-mêmes.

Cependant, nous préférons limiter ce chapitre à une simple parenthèse comparative, car une analyse détaillée de l'architecture moderne de ces trois villes risquerait non seulement d'alourdir cette recherche mais, plus encore, de l'éloigner de son propos essentiel qui demeure l'étude du cas stéphanois ; comme ces architectures offrent une matière très abondante pour d'autres architectes, s'engager trop avant dans cette voie, condamnerait à rester superficiel.

Nous avons déjà préparé le terrain avec le chapitre 2 : "Approches, méthodes, applications", de telle façon qu'ici, plus qu'une esquisse d'étude, nous proposons les grandes interrogations et orientations qui nous semblent nécessaires pour mener à terme ces différentes approches.

Il faudrait tout d'abord interroger les comportements de cette bourgeoisie lyonnaise du XIX^e siècle qui, selon la boutade d'un historien, investit davantage en gastronomie qu'en architecture...

En tout état de cause, les grands travaux urbains du Second Empire, œuvre du Préfet Vaisse, interviennent sur une ville lourde d'un riche passé historique et d'un patrimoine architectural conséquent. Ce sont ainsi des percements et des dégagements comme ceux d'Hausmann sur le vieux Paris, tandis que la création des nouveaux tissus urbains aura lieu plus tard, Rive Gauche, à partir d'un damier, comme à Saint-Étienne.

Mais la fragmentation historique de Lyon génère des types architecturaux bien différents : maisons de ville, hôtels particuliers et palais sur la Rive Droite (le quartier Saint-Jean), les immeubles de rapport, les institutions religieuses sur la Presqu'île et l'habitat des Canuts sur la Croix-Rousse.

C'est dans la densité urbaine de la Presqu'île que viendra se greffer l'immeuble de type haussmannien, le long de la rue Impériale (actuellement rue de la République), tracée entre la place Bellecour et la place des Terreaux de 1853 à 1857.

Au tournant du siècle, se développent de nouvelles zones urbaines occupées par des immeubles de rapport : la petite poche du quartier de la Martinière, au pied de la colline de la Croix-Rousse, tout en *Art nouveau* (1902-1910) ; mais surtout le développement des quartiers de la Préfecture et des Brotteaux (3^e et 6^e arrondissements) dont le damier et le vaste parcellaire offrent le canevas.

Vers 1910, la ville s'est ainsi dotée d'un bâti prestigieux dans ces extensions et sur les quais de la Saône et du Rhône ; elle pousse vers l'Est et vers le Sud où s'implantent des activités industrielles

Si ce n'est pas à Lyon que Tony Garnier envisage de construire sa *Ville industrielle*, il n'en bâtit pas moins ici des pièces constitutives, grâce à l'appui enthousiaste du maire Edouard Herriot : les Abattoirs (1906-1914), le Stade (1913-1919), l'Hôpital de Grange Blanche (1909-1930), l'École Supérieure du Textile (1930-1933) et, au Sud-Est, le quartier des États-Unis (1920-1935).

La modernité apparaît ainsi à Lyon, tout d'abord à travers des immeubles institutionnels et d'équipement. La contribution de Michel Roux-Spitz portera sur le même type de programmes avec la Salle des Fêtes de la Croix-Rousse, l'École Dentaire et Dispensaire (1924-1929) ; autant que celle de la Bourse du Travail de Meysson (1929-1936) et, sur un autre registre, dans le garage Citroën de Jacques Ravazé (1930-1932) (1).

Si les années 20 ont produit des immeubles modernes d'appartements s'inscrivant davantage dans la filiation des types traditionnels, nous ne sommes pas arrivés à les identifier. Tout comme à Grenoble et à Saint-Etienne, la modernité ne se manifesterait que dans les années 30.

Les immeubles modernes occupent surtout les quartiers de cette Rive Gauche en extension, à damier et parcellaire réguliers.

Pour ce qui est des origines, on se réfère volontiers à l'ancêtre, "le premier gratte-ciel lyonnais", bâti en 1910 par Emmanuel Cateland sur le quai Jaÿr, que nous évoquions déjà dans la chapitre précédent à propos de son encorbellement en béton armé.

Mais le début des années 30 lyonnaises s'honore d'un autre morceau de bravoure : le *Palais de Flore*, œuvre de Clément Laval (1930), posé dans un îlot triangulaire qu'il occupe totalement, à deux pas de la gare des Brotteaux. Avec ses onze étages et ses 40 m. de hauteur, il a été, à l'époque, l'immeuble le plus élevé, l'un des tous premiers à prévoir des garages privés en sous-sol. Il est bâti avec ossature métallique et remplissage en maçonnerie (2).

Singulier et inclassable, autonome, le *Palais de Flore* oscille entre modernité et tradition tout comme l'immeuble de Bossu du 23, rue du 11 Novembre (cf. 3-4 : 1929, un tournant ...) duquel il se rapproche, plus que de l'*Immeuble moderne*. Mais l'angle à coupole, la place et le rôle des bow-windows, les horizontales accusées par les balcons filants, affirment son originalité propre.

En termes de modernité, Lyon offre d'autres édifices singuliers : c'est le cas de

l'immeuble *Barioz* (L. et C. Donneaud, 1929-1932), baptisé aussi "gratte-ciel" avec son "traitement très Art-nouveau new-yorkais" (3).

Et en face, de l'autre côté du Rhône, se détache par sa blancheur, l'immeuble à cour d'entrée, de Georges Curtelin (1934) richement décoré avec des motifs "Arts Déco" réalisés par le sculpteur Liberto.

Mais, c'est le long de l'Avenue de Saxe et dans ses alentours que nous pensons avoir reconnu plusieurs variantes du haut et massif immeuble moderne lyonnais des années 30 : comme exemple représentatif, celui de neuf étages, qui forme un ensemble avec le *Garage ATLAS* (Georges Trevoux, 1929-1931) (4).

De la même manière qu'à Saint-Etienne et à Grenoble, on peut suivre dans l'immédiate après-guerre, les avatars de ce type dans le même secteur.

En fait, hormis le quartier des Etats-Unis et les H.B.M. de Perrache (Robert et Marin, 1934) c'est surtout l'importante opération des Gratte-ciel de Villeurbanne qui fait entrer de plain-pied la région Lyonnaise dans la modernité et dans les histoires de l'architecture (5).

Le programme ambitieux de ce fragment urbain destiné à devenir le nouveau centre de cette ville industrielle, a été mené à terme grâce à la ténacité du maire Lazare Goujon.

Il comporte, outre l'Hôtel de Ville (Giroux, 1934), le Palais du Travail, d'autres équipements et plus d'un millier de logements (Maurice Leroux, 1931-1934), répartis en deux tours d'entrée de dix-neuf étages et des blocs de neuf à onze étages disposés en "grecque", avec des gradins, à mi-chemin entre les idées d'Henri Sauvage et les "ziggourats" new-yorkais. (VOIR PLANCHE XXVI)

-
- (1) MARREY Bernard : op. cit. pages 241 et suivantes
voir aussi : ALIXE Georges et DEVIGNE Frank : *L'architecture des années 30*, à Lyon (E.A.S.E, 1984)
- (2) BERTIN D - CLEMENCON A.S.: in MARREY B, op.cit. page 247.
- (3) LAGIER Alain : *Les dieux du commerce* in Pignon sur rue n° 37, Avril 1982.
- (4) BERTIN D - CLEMENCON A.S.: op.cit. page 250
- (5) BENEVOLO Leonardo : *Histoire de l'architecture moderne* Tome III pages 49 et 50.
voir aussi : BERTIN D - CLEMENCON A.S. op.cit. pages 270 à 272.

A la différence de la croissance par fragments de Lyon -la Rive Droite, la Presqu'île puis la Rive Gauche-, Grenoble se développera par couches successives à partir de la citadelle, une fois abolies les contraintes militaires ; tout d'abord vers le Sud pour constituer le quartier de la Préfecture, vers 1860-1870, puis vers l'Ouest pour rejoindre Berriat et la Gare. Dans ce mouvement, la ville définira une nouvelle frange urbaine qui, prise entre les trois avenues du trident de la Bastille, deviendra vers la fin du siècle le nouveau centre, autour de la place Victor Hugo (6).

Dans les alentours de cette place, on peut reconnaître un nombre important d'immeubles de rapport bourgeois "fin de siècle", en pierre de taille, certains lourdement décorés. Des îlots voisins de la vieille ville seront rebâties dans ces styles grandiloquents.

Curieusement, certains de leurs éléments décoratifs sont des moulages en béton selon une tradition locale qui date de la fin du XIX^e siècle, grâce aux ciments de la Porte de France (7).

Or, si en 1925, dans le cadre de l'exposition de la Houille Blanche, Auguste Perret construit en béton sa tour d'orientation -actuellement fermée pour des raisons de sécurité- ce n'est que vers la fin des années 20 que sera bâti à Grenoble l'un des premiers monuments modernes en béton armé : *le garage hélicoïdal* (Fumet et Noiray, 1928-1929) (8), qui est aussi la matérialisation d'une forme particulière de copropriété -boxes de garage- comme nous l'avons déjà commenté (cf. 3-3 : 1923, La Société des Immeubles par Etages et 4-4: *La Maison sans escalier*. (VOIR PLANCHE XXVII)

Ces années 20 sont placées sous l'égide de Paul Mistral, entreprenant maire de la ville jusqu'en 1932 ; c'est lui qui nomme Léon Jaussely comme architecte responsable du Plan d'extension, d'aménagement et d'embellissement de la ville, exigé aux termes de la loi Cornudet de 1919.

Ce plan, tracé en 1922 et approuvé en 1928, cherche à régler définitivement le déclassement des enceintes et fixe l'affectation des terrains interstitiels laissés vacants lors des croissances incontrôlées de la ville ; il crée aussi la ceinture de boulevards Sud -dont le tracé et les constructions ne seront achevés qu'après la guerre- et prévoit un maillage viaire rigoureux qui organise l'extension de la ville vers le Sud, seule direction possible de croissance pour Grenoble, comme le montrera le développement ultérieur.

Mais pour ce qui est des immeubles de rapport modernes, le cas de Grenoble confirmera la règle : c'est l'affaire des années 30. D'autre part, concernant les localisations, si un certain nombre d'édifices se situent autour des places de Metz, de l'Etoile et d'Avril, par exemple (VOIR PLANCHE XXVII), ou bien le long de la première ceinture de boulevard, c'est dans la réalisation du quartier Condorcet-Championnet que l'on peut reconnaître l'œuvre exemplaire la plus originale du Grenoble des années 30 (9).

Car ici, il s'agit du tracé d'un nouveau quartier fait de quelques îlots, et de la construction de ses immeubles en une seule et même opération, commencée en 1933 et achevée en 1957.

En effet, dans le plan cadastral de 1902, le secteur apparaît comme une tache claire et si, en 1925 des rues sont déjà tracées, les terrains restent encore vides de toute construction. C'est que, à Condorcet se retrouvent, "venant de l'Est, la soft-grille haussmannienne branchée sur le centre médiéval ; venant de l'Ouest, au travers du cours Saint-André, le développement industriel autour de la gare ; et, à la rencontre de ces deux poussées urbaines, une zone qui reste vide jusqu'aux années 1930" (10).

Cette opération naîtra d'une rencontre multiple : celle de la famille propriétaire des terrains qui décide de les lotir et de la quinzaine d'architectes -regroupés en huit équipes- qui choisissent de construire pour les futurs copropriétaires des immeubles d'appartements modernes en béton armé. Par ailleurs, pour ces architectes, "Condorcet a été un moyen de

(6) PARENT J.F. : Grenoble, deux siècles d'urbanisation. 1982

(7) Les entreprises Cuynat, par exemple, fabricant aussi les fameuses vespasiennes individuelles que l'on trouve encore sur les boulevards grenoblois.

(8) MARREY Bernard : op. cit. page 152.

(9) Pour l'étude de ce quartier, nous sommes redevables du T.P.F.E. de Florence Lipsky : Quartier Condorcet. (1933 - 1957) E.A. de Grenoble. 1985

(10) QUEYSANNE Bruno *Le quartier Condorcet* in Pignon sur rue n° 58. Mars 1985.

survie à une époque où ils n'avaient pas d'affaires" (11).

Or, la fragmentation du tissu urbain et la superposition des logiques de tracé, font que la voirie est dominante -c'est celle qu'avait prévue Jaussely, mais pour d'autres affectations-, et dégagent ainsi des îlots triangulaires qui seront divisés en 23 lots, chacun recevant un immeuble différent.

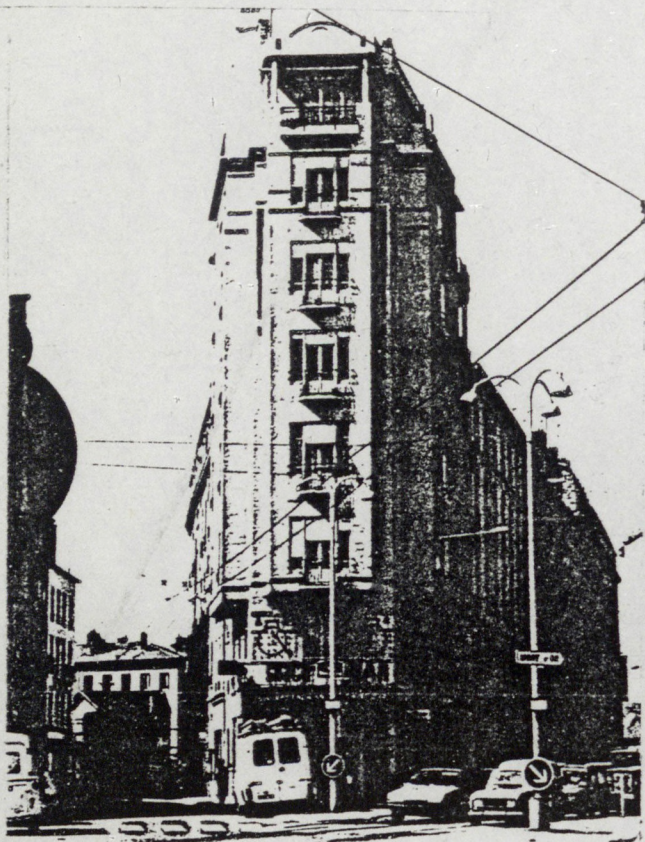
Tous les immeubles seront bâtis à l'alignement, fermant complètement les îlots et présentant des façades composées à l'avant, plus discrètes à l'arrière sur les cours des garages. Comme il n'y aura ni plan d'ensemble ni concertation, chaque architecte développera son propre vocabulaire. Ainsi, il serait nécessaire de les étudier séparément -comme l'a fait Florence Lipski- car il est pratiquement impossible d'englober ces architectures dans une même caractérisation générale. En choisir seulement quelques uns pourrait paraître subjectif ; en fait, l'ensemble reproduit peut-être les différents aspects de la *modernité apprivoisée* provinciale . En cela, l'exemple de ce quartier serait unique en France!

Rappelons pour mémoire quelques caractéristiques communes :

- volumétrie : de R+6 à R+9, toit à double pente, quelques fois voûté ou encore, toit plat.
 - façades : cela va des rhétoriques monumentales d'avant-guerre -pilastres, lourds couronnements- aux encorbellements, bow-windows, balcons filants, façades lisses, angles arrondis, fenêtres en bandeaux et hublots.
 - portes et halls d'entrée avec des traitements soignés, multipliant espaces de transition, reflets et brillances.
 - plans des appartements : rationnels et bien distribués, seuls les angles en arrondi permettent quelques fantaisies ; de même pour les appartements des derniers étages, sur terrasse.
- (VOIR PLANCHES XXVIII ET XXIX)

(11) Propos de M.BONNAT, l'un des architectes de Condorcet dans une entrevue avec Florence Lipsky en 1984.

Parenthèse : l'entre-deux guerres.
P 1 - à Lyon. P 2 - à Grenoble.



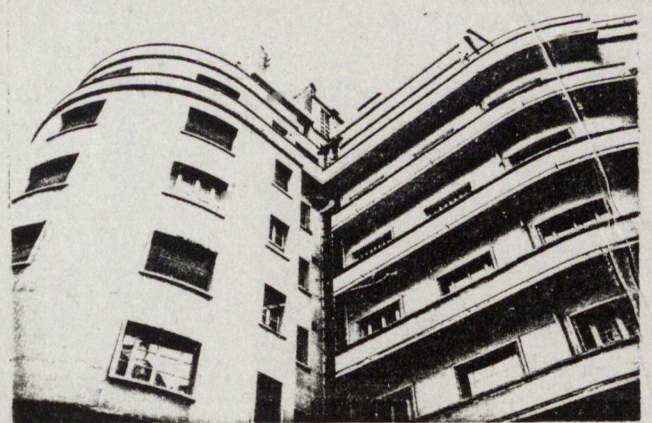
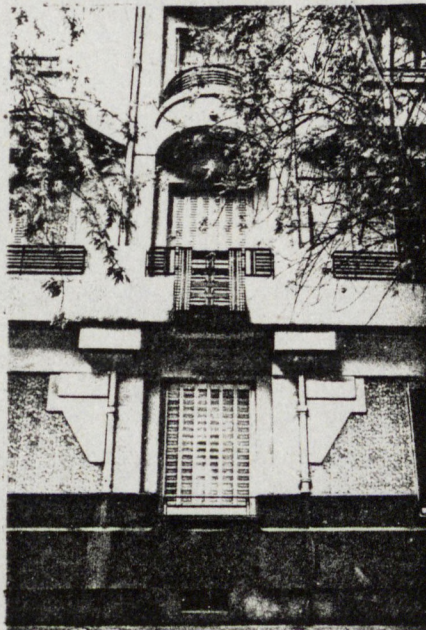
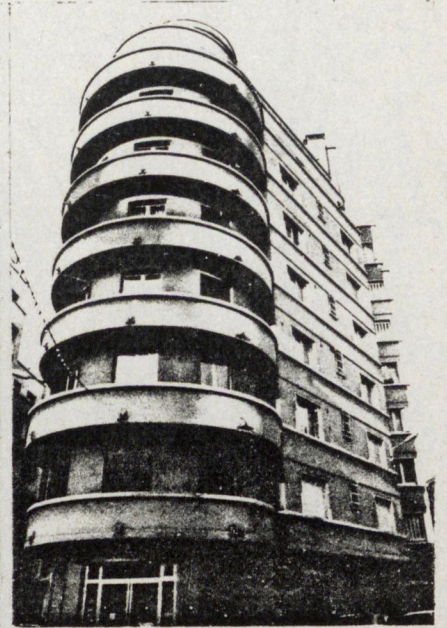
Haut : immeuble quai Jaïr. Emmanuel CATELAND, 1910 - à droite : PALAIS DE FLORE. Clément LAVAL, 1930.
Bas : Cité des Gratte-ciel de Villeurbanne. Morice LEROUX, 1931-1934
à droite : H.B.M. de Perrache. ROBERT et MARIN, 1934.



Haut : GARAGE HELICOIDAL. FUMET et NOIRAY. 1928-1929. - à droite : Passage de la REPUBLIQUE
Milieu : Place de METZ. Georges SERBONNET, architecte.
Bas : Place d'APVRIL - au milieu et à droite : Bd Gambetta. Alfred et Jacques ROME, 1940.



Quartier CONDORCET, GRENOBLE. 1933-1957. Plan des rez de chaussée de l'ensemble du quartier.
(document: Florence Lipsky, architecte)



QUARTIER CONDORCET : 1933 - 1957
Haut : Georges SERBONNET, 1934 - à droite : Georges SERBONNET, 1954.
Milieu : BONNAT-BENOIT / FONNE-ROCHAS, 1935. - à droite : BENOIT et BONNAT, 1934.
Bas : RABILLOUD, 1934 - à droite : TEILLAUD, 1948.

L'immeuble d'appartements parisien reste soujacent dans tout notre travail : *haussmannien, fin de siècle, ou moderne*, c'est bien lui qui définit les types et qui est érigé en modèle. C'est la raison pour laquelle nous l'avons retenu, tout d'abord, pour tester nos approches et méthodes (cf. 2-2, "De la ville à l'immeuble moderne"). A présent, pour le situer dans la modernité parisienne, nous interrogerons les avant-gardes et nous dégagerons quelques termes du débat théorique et doctrinal.

Cette parenthèse parisienne, rappelons-le, se limite à l'indication d'un certain nombre de pistes de recherche qu'une étude ultérieure devrait reprendre, compléter et approfondir.

Dans "1-3 : Les années 20 et les avant-gardes" nous avons déjà indiqué qu'en France, le champ d'action privilégié de cette recherche est Paris et que tout se cristallise essentiellement autour de Le Corbusier. Il en va de même pour le débat théorique et pour les premières prises de position à propos de l'enseignement de l'architecture, comme pour la construction des immeubles que nous retiendrons en tant que modèles de référence, qui sont aussi, et malgré Roux-Spitz, des produits des années 30.

Les relations entre ces immeubles et les avant-gardes posent problème au point que nous serions tentés de voir ceux-ci plutôt comme les héritiers de la tradition des types parisiens -tant savants que vernaculaires- -comme aussi bien des réalisations exceptionnelles -de Guimard, Perret et Sauvage-.

Au-delà de ces œuvres singulières, nous comptons nous intéresser aussi aux exemples de la production courante et commerciale dont nous avons dressé un inventaire, fixé un principe de classement et déterminé des critères d'analyse.

Pour ce qui est notamment des îlots et des implantations des édifices, il serait nécessaire de se pencher attentivement sur ce laboratoire qu'a été la ceinture de Paris et ses opérations d'Habitations à Bon Marché (1925-1935) : elles illustrent les avatars de l'îlot, les différentes solutions dans le traitement des immeubles ainsi que leur relation avec les espaces extérieurs, avec la rue et avec la ville.

Nous ne l'avons pas abordé dans le cadre de cette étude, mais c'est une tâche incontournable.

Ainsi, cette parenthèse parisienne s'organisera en trois points:

P3. 1 :

L'architecture des avant-gardes françaises.

P3. 2 :

Les termes du débat théorique et doctrinal.

P3. 3 :

Les immeubles parisiens d'appartements modernes.

P 3. 1 L'ARCHITECTURE DES AVANT-GARDES FRANÇAISES

Ce n'est pas Tafuri qui démentira la concordance des points de vue des historiens "officiels" de l'architecture moderne à propos de la contribution des avant-gardes françaises des années 20 : Le Corbusier qui... "avec Garnier, Perret, Lurçat... se trouve isolé à l'intérieur de la culture architecturale française" (12), tandis que Sauvage, Roux-Spitz et Mallet-Stevens sont présentés comme "les médiateurs incapables de fonder une tradition durable" (13).

Il n'est pas dans nos intentions de nous prononcer sur ces affirmations, moins encore de chercher à répondre à la question "où se trouve l'avant-garde française pendant l'entre-deux guerres ?" (14)

Nous nous limiterons à rappeler l'apport théorique et doctrinal de la revue *L'Esprit Nouveau* (de 1920 à 1925), des ouvrages *Vers une architecture* (1923) et *L'Urbanisme* (1925) de Le Corbusier ; ses projets pour une ville contemporaine, sa série de villas jusqu'à l'achèvement de la *Villa Savoye* (1931) et, plus près du thème de l'immeuble, son projet d'*Immeuble-villas* (1922) et le *Pavillon Suisse* (1930).

En tant que contribution au langage moderne, nous intéressent aussi : la *Villa pour le Vicomte de Noailles* à Hyères (1923) et la *Rue des villas* (1927) de Rob Mallet-Stevens.

L'Exposition des Arts Décoratifs de 1925 avait été l'occasion de faire connaître le mouvement moderne et, à partir de ses idées,

(12) TAFURI - DAL CO op. cit.

(13) Ibid

(14) VIGATO J.C. *Le jeu des modèles. Les modèles en jeu.* 1980.

de créer un débat public : le *Pavillon de l'Esprit Nouveau*, celui de l'URSS de Melnikov et les différentes constructions de Mallet-Stevens -qui contrastent avec les autres pavillons- en sont les meilleures témoignages.

Si l'immeuble moderne apparaît en tant que tel, en 1926, avec la première réalisation de Roux-Spitz, 14, rue Guynemer, rien dans cette œuvre ne semble la destiner à devenir un témoignage d'avant-garde.

Laissons théories et doctrines pour le point suivant et regardons tout d'abord la série des villas-manifeste de Le Corbusier. Dans les dessins, la maison apparaît comme un objet autonome ; la genèse de sa forme provient de l'évidement d'un parallépipède. Montée sur pilotis, son toit est en terrasse, sa façade, auto-porteuse, fendue de fenêtres en longueur ; les refends deviennent des cloisons et les planchers sont supportés par des poteaux en béton armé : c'est le *plan libre*.

Ces "cinq points de la nouvelle architecture", énoncés par Le Corbusier et Ozenfant en 1926, prétendent fixer une fois pour toutes le langage de l'architecture moderne.

D'autre part, dans l'Immeuble-villas de 1922 sont empilées des maisons identiques à deux niveaux avec patio-loggia -ce sera le thème du *Pavillon de l'Esprit Nouveau* de 1925- ; l'ensemble forme un immeuble-îlot à quatre façades. Tandis que le *Pavillon Suisse*, juché sur ses pilotis en béton regarde la "zone" avec une façade en pans de verre, et tourne vers la Cité Universitaire une autre face en placage de pierre.

Ainsi, à première vue, la distance de ces formulations avec la problématique terre à terre de l'immeuble d'appartements en tissu urbain semble infranchissable : nous aurons pourtant à déceler les différentes tentatives qui ont tenté de la combler.

Dans la "mise en scène spatiale" de la rue Mallet-Stevens, par contre, les dispositions géométriques et les rapports de proportions mettent en relation harmonieuse la volumétrie des villas -rappelons l'enthousiasme émerveillé de Bossu-. Ici, en outre, dans une esthétique rigoureuse de blancheur et de nudité, est présente l'idée de la série et de l'industrialisation des éléments de maisons ; c'est le Mallet-Stevens "médiateur".

Les critiques contemporaines de l'œuvre de Le Corbusier seront proportionnelles à l'outrance de ses positions. Pierre Vago, après avoir passé au crible la soi-disante rationalité du *Pavillon Suisse*, l'accuse de "retarder l'éclosion d'une véritable architecture", car "Le Corbusier est un très grand artiste mais il n'est pas architecte" (15) ; et ainsi, non sans ironie, nous est rappelée sa fameuse définition : "L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière".

Cette critique de Vago date de 1933, moment où le débat bénéficie déjà des acquis de la modernité et d'un recul de plusieurs années ; pour re-situer les termes de ces positions polémiques, il est nécessaire de revenir à la situation de 1925.

P -3. 2 LES TERMES DU DEBAT THEORIQUE ET DOCTRINAL.

Si, en effet, il démarre en 1925 à l'occasion et sur les lieux mêmes de l'Exposition, il prendra de l'envergure à partir de 1930, date de la création de la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui*, revue qui contribuera abondamment à nourrir ce débat.

Nous nous contenterons d'évoquer les positions et les affrontements les plus visibles ; d'autres travaux ont abordé la question d'une façon plus complète et plus conséquente (16).

L'Exposition a été précédée et accompagnée par l'ouvrage de vulgarisation de Verne et Chavance *Pour comprendre l'art décoratif moderne*, publié en 1925. Certains points de vue proposés feront unanimité : la condamnation de "l'erreur fatale de 1900" -Bossu en parlait dans sa conférence-, le rôle croissant des questions techniques et l'importance de la structure dans l'architecture ainsi que la nécessité impérieuse d'"être de son temps". On veut, par là, liquider ces tendances éclectiques dont l'Exposition se faisait encore l'écho et le style moderne est défini dans cet ouvrage comme "simple et géométrique, à l'image des objets techniques".

Ce type d'affirmation va dans le sens de celles de Le Corbusier dans *Vers une architecture* (17) telles que l'éloge de l'esthé-

(15) VAGO, Pierre

Le Corbusier et l'architecture d'aujourd'hui in A.A n° 10, spécial Le Corbusier 1933.

(16) VIGATO, Jean-Claude : op.cit.

(17) Le Corbusier :

Vers une architecture. première édition en 1923

tique de l'ingénieur ou la définition de la maison comme "machine à habiter" qui lui feront porter l'étiquette de "chantre du machinisme" dont il cherchera à se dégager en rappelant à tout instant que "l'architecture, c'est émouvoir" et qu'elle est "chose plastique" (18). En outre, cet éloge de la machine dans sa relation à l'architecture moderne le conduira à rattacher celle-ci à l'histoire, tout comme dans *L'Urbanisme* (19), il visera à mettre en rapport l'architecture et la ville, cherchant ainsi à asseoir une "manière de penser" à l'écart de tout phénomène de mode passagère.

Pour ce qui concerne l'art décoratif, thème principal de cette exposition, il prête flanc aux critiques de Waldemar Georges qui le juge "anti-social" et "anti-démocratique".

Ce dernier, avec Marie Dormoy, tente, dans la revue *L'amour de l'art*, de définir et de caractériser l'architecture moderne : celle-ci sera incarnée par la figure d'Auguste Perret, "le dernier des architectes classiques" (20). Encore faut-il positionner Le Corbusier : ce sera chose faite à partir du classement établi en 1925. Il y a, d'un côté, les modernes -Le Corbusier et ses acolytes-, de l'autre, la tradition académique -représentée par l'Ecole des Beaux-Arts-, entre les deux, est définie une troisième voie -celle de Perret- moderne traditionaliste, selon l'expression forgée par Marie Dormoy (21).

Déjà en 1925 est proclamée la nécessité d'une relation entre une architecture de son temps et une identité française, par les prises de position de Louis Hauteœur, thème qui deviendra prédominant dans les années 30.

Eloge de la structure visible, dénonciation de la nudité trompeuse des enduits qui masquent les matériaux de construction et la structure de l'édifice, suppression du décor qui condamne au chômage des corps de métiers qui ont fait la gloire de l'architecture française, critique du machinisme qui conduit à un "nouveau formalisme"...

A leur place, on invoque une tradition qui est, gothique, classique et rationnelle à la fois : celle de la vérité de la structure. Elle démarre avec Viollet-le-Duc, se prolonge chez Anatole de Baudot et François Le Cœur pour reprendre corps chez Auguste Perret.

En 1930, André Bloc fonde la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui*. La parution sera interrompue en 1940 pour reprendre en 1945 : son but avoué est d'œuvrer pour le mouvement moderne, toutes tendances confondues et contre l'Académie. Dans son comité de rédaction : Perret, Garnier, Roux-Spitz, Pingusson, Vago, Ginsberg, Chareau, Lubetkin.

Avec sa pléthore de correspondants étrangers, sa "revue des revues", la publication régulière de réalisations européennes et américaines, les voyages et les congrès qu'elle organise, la revue affiche, dès le départ, une vocation de publication internationale, souvent au détriment des réalisations des architectes de province.

Dès le départ aussi, la publicité de tout ce qui touche à la construction occupe une place importante ; elle nous renseigne sur les nouveaux matériaux, les technologies, les installations et l'équipement du logement : ce serait encore une intéressante étude à mener.

Ainsi, entre les revues, les recueils et les différents ouvrages sur l'architecture édités dans les années 30, le vrai débat peut se développer. Il est très complexe et ramifié, notamment parmi ceux qui se réclament de la modernité -presque tous !- et si l'on ne peut pas en mesurer l'impact sur les architectes de province, il est peut-être possible de comprendre le désintérêt de ces derniers pour ces publications qui ignorent leur production.

Si d'un côté on trouve des positions directement liées à l'architecture et à ses pratiques, de l'autre, la question de l'identité artistique nationale gagne du terrain -montée des nationalismes oblige, certes, mais aussi inquiétudes économiques, voire corporatistes de la part des architectes-.

Dans un premier groupe de textes liés directement aux pratiques architecturales nous pouvons retenir :

- deux articles de *L'Architecture d'Aujourd'hui* intitulés "Contre le nouveau formalisme" (22) : dans le premier, Marie Dormoy proclame la nécessité d'opposer une école constructive à la prédominance de l'école plastique, dans le

(18) *ibid*

(19) LE CORBUSIER : *L'Urbanisme*. première édition de 1925 / édition de 1966.

(20) DORMOY Marie *Souvenirs et portraits d'amis*. 1963

(21) A juste titre, Joseph Abram s'insurge contre la manière réductrice de régler "l'affaire Perret" en le cantonnant dans cette "troisième voie". in *Perret et l'Ecole du classicisme structurel*. 1985

(22) DORMOY, Marie : AA n° III. Déc 1931 - janv. 1932 - ROUX-SPITZ, Michel AA n° III. Avril 1932

deuxième, Roux- Spitz rappelle que "nos maisons ne sont ni des paquebots, ni des avions, elles ont à se tenir sur le sol"...

- les numéros spéciaux d'A.A. sur Perret (1932) et sur Le Corbusier (1933) : à propos de Perret, Le Corbusier prend ses distances ; sur Le Corbusier, c'est l'éditorial de Pierre Vago que nous avons déjà commenté, qui sert de présentation.

- l'article de Pingusson "Formes issues de la vitesse" (23) reprend et développe les thèmes de *Vers une architecture*.

- du même Pingusson, l'article de présentation de l'immeuble de Leconte sur le Quai d'Orsay lui sert de prétexte pour prendre position sur le programme de l'immeuble de rapport (24), article que nous commenterons dans le chapitre suivant.

- mais c'est surtout le numéro "France" (25) qui représente le moment de repli tactique et de définition des positions, l'éditorial de Pierre Vago admet que si l'Italie fasciste est pour l'art moderne, il n'en va pas de même ni en Allemagne ni en URSS ; répondent ainsi à l'appel Frantz Jourdain (*Evoluer ou périr*), Mallet-Stevens (*Architecture d'aujourd'hui*), André Lurçat depuis Moscou (*L'évolution de l'architecture*) et Pingusson (*L'évolution de l'architecture française*).

Ceci nous conduit directement au deuxième groupe de textes car, de plus en plus, l'adjectif "française" apparaît lié à l'architecture, avec "moderne" au milieu...

C'est Marie Dormoy qui publie en 1938 son livre *L'architecture française* (26) : celle-ci est faite de béton armé, et son leader incontestable, c'est Perret. Le classement de 1925 est revu et formulé d'une autre façon : nous avons l'architecture classique, qui renoue avec la tradition (Perret), l'architecture moderniste, davantage plastique que constructive (Le Corbusier) et l'architecture académique.

En 1938 paraît aussi l'ouvrage de Hauteœur (27) où son remarquable chapitre

sur "les conditions sociales et économiques de l'architecture" est accompagné par une méfiance vis à vis du cosmopolitisme de l'architecture moderne et la dénonciation d'un académisme moderne du ciment, qui porte atteinte aux architectures régionales.

Déjà en 1933, avait été diffusé le pamphlet du critique du Figaro, Camille Mauclair (28) -dont nous avons trouvé l'écho dans la conférence de Bossu-, la bâtisse *Volapuk* conforte l'idée d'Alex de Senger selon laquelle "l'architecture moderne est le cheval de Troie du bolchévisme".

On passe ainsi de la recherche d'une "marque France" au "Penser France" puis à la question de Waldemar Georges en 1935 (la même qu'en 1925 ?) : "Y a-t-il une architecture française contemporaine ?" (29).

L'enseignement de l'architecture, -ou plutôt ses professeurs-, devait aussi apporter son point de vue. Si l'Ecole des Beaux-Arts est restée continuellement ouverte aux tendances -de l'atelier du Palais de Bois fondé par Perret en 1923, à la "bande à Expert"-, il y a bien un Umbdenstock pour dénoncer la toiture-terrasse comme étant celle des peuples inactifs et contemplatifs et, vers la fin des années 30, Gromort qui fera publier ses cours de l'E.N.S.B.A. (30) pour re-situer l'architecture comme "poésie de la construction", du côté du Beau, du Vrai, de l'Utile, dans la composition et dans la proportion, selon des principes immuables et intemporels. Pour lui, il n'y a ni débat, ni mouvement moderne à évoquer : ils n'ont pas eu lieu, ils n'existent pas.

(23) AA n° 8. Août 1985.

(24) PINGUSSON G.H. *Immeubles de rapport à Paris*. AA n° 4 Avril 1935.

(25) AA n° 9. Sept 1935

(26) DORMOY Marie *L'architecture française*. 1938.

(27) HAUTECEUR Louis *De l'architecture*. 1938

(28) MAUCLAIR C *L'architecture va-t-elle mourir ?* 1933

(29) in VIGATO op.cit.

(30) GROMORT Georges : *Essai sur la Théorie de l'architecture*. Ré-édition de 1983

P -3. 3 LES IMMEUBLES PARISIENS D'APPARTEMENTS MODERNES.

Dans la filiation proche de l'immeuble moderne de l'entre-deux guerres, on peut trouver Hennebique, Guimard, Tauzin, Auscher...; les immeubles d'ateliers textiles de la rue Réaumur, et surtout trois prédécesseurs prestigieux, celui du 25 bis, rue Franklin d'Auguste Perret (1903) et les deux d'Henri Sauvage : *La sportive*, 26, rue Vavin (1914) et celui du 13, rue des Amiraux (1922).

Pour bâtir les neuf niveaux de la *Maison familiale* de la rue Franklin, Perret se trouve confronté à une parcelle peu profonde : si, par l'utilisation d'une structure indépendante en béton armé, il peut faire l'économie des épaisseurs des refends, c'est surtout le parti d'implantation choisi pour le bâtiment, par la suppression de la cour arrière et la création d'une concavité dans la façade sur rue, qui lui permettra de disposer davantage de pièces principales, toutes bien éclairées.

Sauvage, dans sa recherche infatigable de l'immeuble hygiénique et social, se satisfait aussi de parcelles entre mitoyens, mais grâce au jeu des gradins, il arrive à obtenir pour chaque appartement des terrasses et un ensoleillement optimum.

Mais pendant toutes les années 20, à l'exception des exemples sur lesquels nous focaliserons l'étude, l'immeuble parisien d'appartements répète, tant dans son implantation que dans sa volumétrie, les modèles de la tradition, même si le confort conquiert l'intérieur. Ainsi, Le Corbusier, dans *l'Esprit Nouveau* fustige "le beau modernisme, affiché dans les publicités, qui se résume à l'apport d'éléments purement techniques (ascenseurs, vide-ordures, baignoires...) dans une structure d'appartements héritée du passé..."

Rappelons que Le Corbusier ne s'occupera pas de ce type de programme et sa seule réalisation parisienne, l'immeuble de la rue Nungesser et Coli (1933) ne nous intéresse que comme un exemple parmi d'autres et nullement en tant que modèle.

Par contre, à la recherche des filiations, les immeubles d'ateliers d'artistes -à mi-chemin entre les immeubles d'habitation et les cons-

tructions à usage industriel- revêtent pour nous un grand intérêt : l'espace à double hauteur, les vastes fenêtres et la simplicité répétitive des plans seront souvent des thèmes présents dans les immeubles modernes ; ils ont sans doute fortement influencé Le Corbusier dans sa mise au point du duplex.

On doit un bon nombre de modèles d'immeubles modernes à ce groupe d'architectes que Roux-Spitz, qui en faisait lui-même parti, appela en 1943, l'"Ecole de Paris" (31).

Nous proposerons tout d'abord quelques éléments d'analyse d'œuvres les plus représentatives ; certaines sont devenues des modèles : il s'agit de celles de Roux-Spitz, de Jean Ginsberg, de Pierre Patout, de Bruno Elkouken, de Pol Abraham et de l'agence Bassompierre, de Rutté et Sirvin.
(VOIR PLANCHES XXX ET XXXI)

MICHEL ROUX-SPITZ

- 14, rue Guynemer. 1925
 - 89, Quai d'Orsay. 1928-1931
 - 11, Boulevard de Montparnasse
 - Bd Inkermann. Neuilly sur Seine, 1929-31
 - Avenue Henri Martin. 1932
-

De la parcelle entre mitoyens à l'immeuble-îlot, ces bâtiments offrent "une modernité au goût des clients", dit Marie Dormoy.

Central ou latéral, selon la longueur du terrain, le bow-window signale la place du salon ; les fenêtres allongées ou carrées -ouvrant à guillotine -comme celles des automobiles-, et les plaques de pierre blanche agrafées contribuent à rendre ces façades abstraites et autonomes, en tout cas différentes de celles des immeubles voisins.

De discrètes rangées de mutules, à la base du bow-window rappellent que cette modernité se veut aussi classique. Le plan est libre mais les poteaux ne sont pas visibles, la structure ainsi que les cloisons des pièces sur façade sont perpendiculaires à cette dernière. A l'étage, le palier donne accès à un hall-galerie qui distribue les "trois compartiments" (cf. 2-2 De la ville à l'immeuble moderne) (32).

(31) DELORME J.C. - CHAIR Ph. : *L'Ecole de Paris. 10 architectes et leurs immeubles. (1905 - 1931).* 1981

JEAN GINSBERG

- 25, Avenue de Versailles. 1931 (avec Lubetkin)
 - 42, Avenue de Versailles. 1932 (avec Heep)
-

Le premier immeuble, placé dans une parcelle entre mitoyens est conçu comme "un élément de la rue", elle lui "dicte et impose ses propres lois" (33) et c'est en fonction de la circulation de l'avenue de Versailles que les architectes ont tenté de concevoir la façade : baie sur toute la longueur, fenêtres à guillotine, loggia centrale qui isole un poteau rond.

Le second édifice, à l'angle de la rue des Patures, avance un corps cylindrique d'angle, zébré de fenêtres en bandeaux, qui articule le corps plein de droite et la façade à balcons légers, à gauche. Appartement duplex et toit-terrasse au septième étage ; plan de l'étage en L : l'escalier, l'ascenseur de service et les cuisines, calées à l'angle de la cour, permettent une desserte autonome des services (34).

PIERRE PATOUT

- 3-5, Boulevard Victor. 1929-1934
-

Immeuble paquebot -qui rappelle d'une certaine manière "Latitude 43" de Pingusson - échoué entre le talus du chemin de fer de ceinture et le Boulevard Victor, sur une parcelle triangulaire de 10m. de base et 90m. de longueur.

Dans ses neuf niveaux on trouve un soubassement commercial à double hauteur, un corps principal et un couronnement de duplex ; les trois niveaux intermédiaires se composent de studios dont on ne voit que les bandeaux de fenêtres sur tout le linéaire de façade de l'édifice. Une circulation sur la façade arrière distribue les logements ; à la pointe, le triplex de 25 m. de longueur, occupé par Patout lui-même (35).

BRUNO ELKOUKEN

- Studio Raspail. 216, Bd Raspail. 1932.
 - 146, Bd de Montparnasse. 1934.
-

Le cinéma Raspail occupe le rez-de-chaussée ; la façade, blanche et lisse, est faite du jeu géométrique des fenêtres, celles-ci sont en bandeau au centre et à double hauteur dans les encorbellements.

Sur le boulevard de Montparnasse, à l'angle de la rue Campagne première, un corps cylindrique -mais à la différence de celui de Ginsberg qui articule une assymétrie, celui-ci réinterprète la solution d'angle à coupole des immeubles du XIX^e siècle-. Ainsi, le cylindre est comprimé entre les deux façades latérales qui l'encadrent symétriquement ; en couronnement, un corps concave. En plan, les escaliers sont placés dans la bissectrice de l'angle du bâtiment. (36).

POL ABRAHAM

- 28, Boulevard Raspail. 1923.
-

Si la parcelle offre 35 m. de largeur et une profondeur moyenne de 40 m., la contrainte d'un garage souterrain à construire sur plusieurs niveaux ne laisse que 26 m. de profondeur pour l'immeuble d'appartement.

Abraham choisit la disposition à *cour d'entrée*, qui devient plutôt terrasse-jardin du fait de la banque qui occupe le rez-de-chaussée, et cette ouverture urbaine apporte une note insolite à l'hétérogénéité du bâti du Boulevard Raspail.

Ainsi, deux corps de bâtiments symétriques s'avancent à l'alignement, cadrant la partie en retrait. Aux angles en creux, des balcons ; dans l'axe, le trumeau qui correspond au refend qui sépare les deux appartements identiques et qui se prolonge en hauteur par les souches des cheminées.

(32) RAYNAUD M - LAROQUE D. - REMY S. : *Michel Roux-Spitz. (1888 - 1957)*. 1983

(33) LUBETKIN Berthold. 1983

(34) GARCIAS Jean-Claude : *L'immeuble de rapport moderne et les atours de la modernité. Les années 30 à Paris, l'œuvre de Jean Ginsberg. Techniques et Architecture n° 331 VII/VIII 1980.*

(35) *Immeubles de petits appartements, Boulevard Victor à Paris. Architecte Pierre Patout. AA n° 7 Juillet 1935*

(36) *Un immeuble Boulevard de Montparnasse. Architecte : Bruno Elkouken. AA n° 7 Juillet 1935.*

Le plan de l'étage est en L -30 m. de circulation pour atteindre les chambres en façade!- ; l'espace de réception comporte quatre pièces communicantes : fumoir, petit salon, salon et salle à manger. Sur la petite cour arrière, une galerie dessert les services (37). La géométrie sévère de cette façade, avec ses fenêtres d'angle, est à rapprocher de celle de *l'Immeuble moderne* de Bossu, 1930.

BASSOMPIERRE, DE RUTTE et SIRVIN

- Ensemble du Rond-Point Mirabeau, 1932.
 - 125-127, avenue de Versailles, 193.?
 - 2, rue Verderet, (place de l'Eglise d'Auteuil) 1931.
-

Cette agence est mentionnée dans certaines histoires de l'architecture pour sa contribution à la cité-jardin de Chatenay-Malabry (38). Son importante production devrait faire l'objet d'une recherche complète et conséquente.

Son œuvre parisienne la plus significative est sans doute la vaste opération qu'elle réalisa pour la Mutuelle Générale Française sur des terrains donnant sur le Rond-Point Mirabeau, face à la Seine (39).

Il s'agit de l'aménagement d'un vaste îlot allongé sur la rue de la Convention. Le projet propose un corps rectangulaire évidé par deux cours allongés et un autre édifice en forme de pentagone irrégulier présentant le petit côté face à la Seine ; entre les deux, un square traversant sous l'ensemble, des garages et des caves.

Dans la ligne médiane de la couronne de bâtiments, rythmée par les escaliers principaux, le ruban des galeries qui distribue pour chaque appartement, la zone des pièces principales en façade, et la frange des services sur cour, ceux-ci étant desservis à leur tour par une galerie extérieure qui relie les escaliers de service. De telle façon que la linéarité urbaine des bâtiments correspond à la logique de leur distribution interne.

En façade, des encorbellements avec balcons permettent d'identifier chaque appartement ; sur le Rond-Point, la façade s'incurve

entre deux avancées symétriques pour définir une petite cour d'entrée et créer sur le toit -terrasse l'effet de "sundeck", référence au paquebot oblige ! Sur toutes les façades alternent des enduits couleur rose et un revêtement d'éclats de grès de céramique jaune, que l'on retrouve assez couramment sur d'autres immeubles contemporains.

Dans l'opération du 125-127 avenue de Versailles, réalisée aussi pour le compte de la Mutuelle Générale Française, signalons la reprise du type d'implantation et de distribution intérieure des immeubles : les façades principales ouvrent sur le square traversant -de l'avenue de Versailles au quai Blériot, face à la Seine- , tandis que sur la cour que forment les bâtiments en U, se dresse la façade des services avec ses galeries-coursives (40).

L'immeuble sur la place de l'Eglise d'Auteuil occupe une parcelle en placard de 78 m² avec seulement 6,50 m. de profondeur. Ainsi, sept niveaux sont occupés par des studios -cette invention d'origine américaine- - tandis qu'un hôtel particulier occupe les deux derniers. C'est grâce à l'encorbellement qui dessine la courbe de l'angle que l'on peut obtenir des pièces d'une proportion raisonnable (41).

(37) Immeuble de rapport avec garage à Paris. Poi Abraham, architecte. P. Cadré, ingénieur. AA n°3. Avril 1933.

(38) TAFURI - DAL CO op.cit.

(39) Immeuble de rapport, Rond-Point Mirabeau à Paris. Bassompierre, de Ruttré et Sirvin, architectes. 1932 AA n° 5, Juin 1933. Voir aussi Une amorçe d'urbain AMC n° 35, 1974.

(40) DEFRANCE Henri : Nouveaux immeubles. Immeubles 125 - 127 avenue de Versailles Bassompierre, de Ruttré et Sirvin, architectes. Planche 11.

(41) Immeubles à Paris : Bassompierre, de Ruttré et Sirvin, architectes. AA n° 7 Sept 1934

ELEMENTS POUR UN INVENTAIRE.

Une double recherche, et dans les revues d'architecture de l'entre-deux guerres, et dans les quartiers parisiens riches en constructions modernes (42) -mais aussi, un peu partout dans Paris intramuros-, nous a permis de constituer un inventaire d'environ 200 immeubles d'appartements qui, à des degrés divers témoignent des aspects de cette *modernité apprivoisée* des années 30.

Pour le classement de ces exemples, nous avons opéré avec nos trois plans d'approche -îlot, parcelle, immeuble- ce qui nous permet de les organiser en :

- immeubles d'angles, fragment d'îlot ou îlot entier.

- immeubles entre mitoyens.

Dans les deux groupes, notamment dans le deuxième, nous retiendrons un mode d'implantation caractéristique et presque exclusivement parisien :

- l'immeuble à cour d'entrée.

Si ce type d'implantation peut parfois s'expliquer par la profondeur réduite de la parcelle -comme c'est le cas pour l'immeuble de Perret, rue Franklin, ou pour celui de Pol Abraham du boulevard Raspail- il nous semble que d'autres raisons peuvent intervenir. Il faudrait aussi interroger l'histoire -l'hôtel parisien du XVII^e siècle "entre cour et jardin"- - et aussi les qualités spatiales et de représentation qu'offre cet espace de transition, fermé par des grilles, qui prend l'allure d'une cour urbaine.

Le troisième plan d'approche, celui de l'immeuble proprement dit, nous permet de caractériser sa volumétrie et ses façades -la filiation avec les types traditionnels- et l'interaction avec les plans d'étage.

Cette liste comporte une sélection d'exemples que nous avons considérés comme significatifs et représentatifs des tendances ; elle fournit une base de travail pour une étude plus approfondie.

IMMEUBLES D'ANGLE

- 1 - Angle rue des Carmes / Ecole Polytechnique (V^e)
- 2 - 6, place du Panthéon (V^e)
- 3 - Angle Bd de Montparnasse / rue de Sèvres (VI^e)
- 4 - Quai de Conti (VI^e)
- 5 - Angle rue de Montfaucon / rue du Four (VI^e)
- 6 - Angle quai d'Orsay / rue Jean Nicot (VII^e)
- 7 - Angle quai d'Orsay / rue Cognacq-Jay (VII^e)
- 8 - Boulevard Jourdan (XIV^e)
- 9 - Rond-point Saint-Charles (XV^e)
- 10 - Studio Pathé (ateliers d'artistes)
Angle avenue Victor Hugo / rue Saint-Didier (XVI^e)
- 11 - Villa Jocelyn, square Lamartine (XVI^e)
- 12 - Angle rue Raffet-Jasmin (XVI^e)
- 13 - Studio-building. 65, rue La Fontaine (XVI^e)
- 14 - 17, rue Franklin (XVI^e)
- 15 - Avenue Dode de la Brunerie (XVI^e)
- 16 - Place de Colombie (XVI^e)
- 17 - Avenue Paul Doumer (XVI^e)
- 18 - 4, rue Albert de Mun (XVI^e)
- 19 - 21-23-25, rue Raynouard
- 20 - Angle quai de Passy / rue Boislevé

- OPHBM de la Ville de Paris. 1934
Delormel. 1927.
Bonnier-Salarville. (A.A. n°6). 1934
Marrast (*L'Architecte*. Déc.1933).
Parrain (*La Construction Moderne*, 1927)
Leconte (A.A. n°5, 1935).
Léon Azéma. 1930.
Solotareff (*L'Architecte*, 1934).
CH. et H. Delacroix (AA n°7, 1935).
Charavel et Mélandès (sans date)
Brandon et Gaillon (sans date)
Morosoli, 1929 (?)
Sauvage, 1926.
Hennequet, 1928.
Ali-Tur, 1934. (AA n°4, 1935)
Jean Walter, 1931.
Jean Fidler, 1936 (AA n°3, 1937)
Jean Fidler, 1934-35 (AA n°6, 1936)
Nafilyan (*La Construction Moderne*, 1933)
Lucas et Beaufiles (AA n°9, 1933)

(VOIR PLANCHES XXXII ET XXXIII)

(42) Pour mémoire : des quartiers du V^e, VI^e et VII^e arrondissements, dans les XIV^e, XV^e et XVI^e arrondissements .

IMMEUBLES ENTRE MITOYENS

- | | |
|---|--|
| 1 - 174, rue Saint-Jacques (V°) | Paul Tournon, 1931. |
| 2 - 76, rue de Rennes (VI°) | Laprade et Bazin, 1935 (AA n°6, 1936) |
| 3 - 9, rue de Mézières (VI°) | Paul Delaplanche, 1933. |
| 4 - Rue d'Assas (VI°) | E. Malot (AA n°7, 1938) |
| 5 - 143, boulevard du Montparnasse (VI°) | L.J. Madeline. (AA n°8, 1939) |
| 6 - Plusieurs réalisations dans la rue Cognacq-Jay (VII°) | |
| 7 - Rue des Plantes, ateliers d'artistes (XIV°) | Dessaner, 1928-1930. |
| 8 - 3, rue de la Cité Universitaire, ateliers d'artistes (XIV°) | Michel Roux-Spitz, 1930-1931. |
| 9 - 9, rue Delambre, ateliers d'artistes (XIV°) | H. Astruc, 1926. |
| 10 - 11, place A. Chérioux (XV°) | Hennequet (AA n°5, 1934). |
| 11 - Premier îlot de l'avenue de Versailles (XVI°) | Ginsberg, Boesse, Boucher, Delaplanche
Lessou...etc |
| | Guimard, 1925-1926. |
| 12 - 18, rue Henri Heine (XVI°) | Le Corbusier, 1933. (AA n°7, 1934). |
| 13 - 24, rue Nungesser et Coli (XVI°) | |
| voir aussi les immeubles voisins. | |
| 14 - 130, avenue de Versailles (XVI°) | A. Arvidson, 1937. |
| 15 - 5, avenue de Vion-Whitcomb (XVI°) | Ginsberg - Heep, 1935 (AA n°2, 1938). |
| 16 - 61-63-65, avenue Poincaré (XVI°) | Bertrand et fils, 1926-1928. |
| 17 - Rue de l'Atlas (XIX°) | Parisot (AA n°6, 1932) |

(VOIR PLANCHE XXXIII)

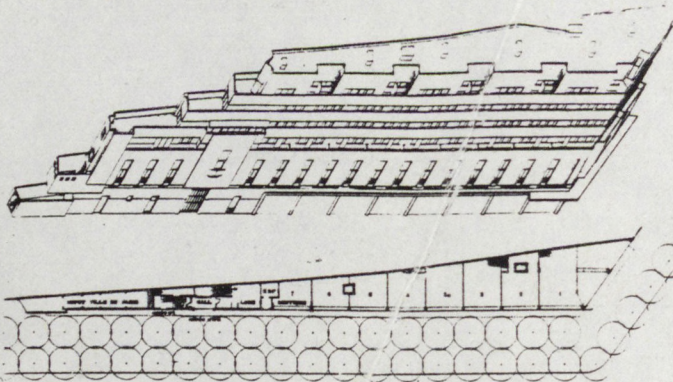
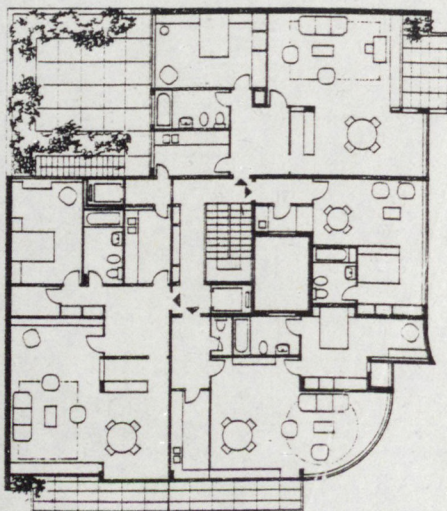
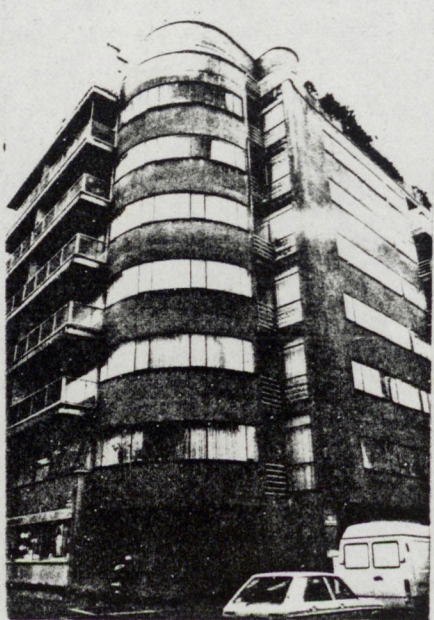
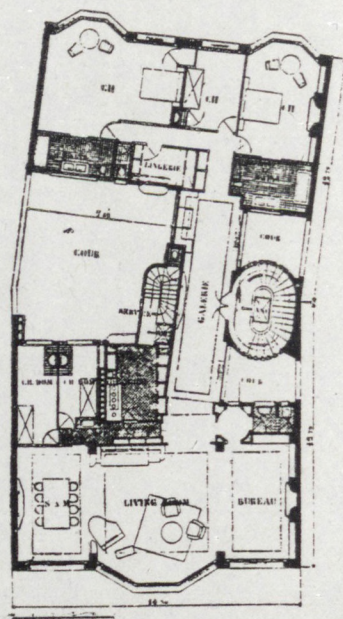
IMMEUBLES A COUR D'ENTREE

- | | |
|--|---|
| 1 - 6, rue Chomel (VI°) | Boursier, 1934. (in <i>La Construction Moderne</i>). |
| 2 - 9-11 rue Saint-Romain (VI°) | Ch. Labro, 1929. |
| 3 - Angle de la rue de Varennes / rue du Bac (VII°) | Raguenet et Maillard, 1934. |
| 4 - 172, rue de l'Université (VII°) | (?) |
| 5 - 11 bis, rue Schoelcher, ateliers d'artistes (XIV°) | Gauthier, 1926 |
| 6 - 11, rue d'Odessa (XIV°) | (?) |
| 7 - Angle rue de Vaugirard / rue Falguière (XV°) | L.J. Madeline (AA n°3, 1933). |
| 8 - 83-85, rue Blomet (XV°) | (?) |
| 9 - 8-8bis, rue Blomet, ateliers d'artistes (XV°) | J.P. de Saint-Maurice (sans date) |
| 10 - 17-21, rue Gramme (XV°) | (?) |
| 11 - Cité Duplan. 12bis, rue Pergolèse (XVI°) | Bertrand et Durand (AA n°3, 1933). |
| 12 - 31, rue Raffet (XVI°) | Morel, 1935. |
| 13 - 84, rue de l'Assomption (XVI°) | (?) |
| 14 - 5, rue Duffrenoy (XVI°) | (?) |
| 15 - 78-82, rue de la Faisanderie (XVI°) | (?) |
| 16 - 31, boulevard Suchet (XVI°) | A. Granet (Nouveaux Immeubles). |
| 17 - 15, rue Raynouard (XVI°) | Julien Duhayon, 1931. (AA n°6, 1932). |

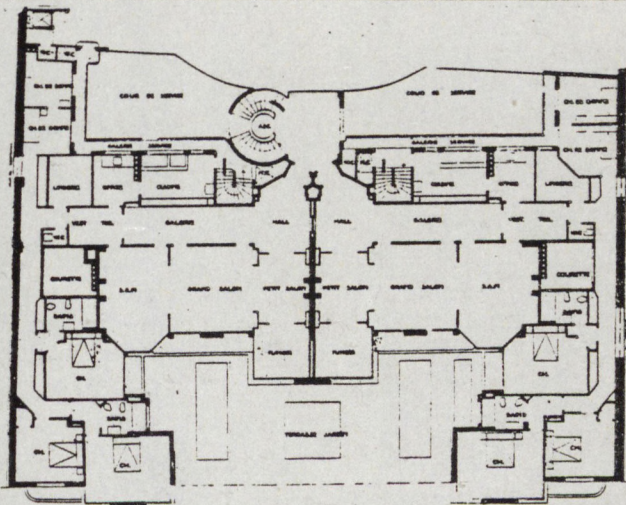
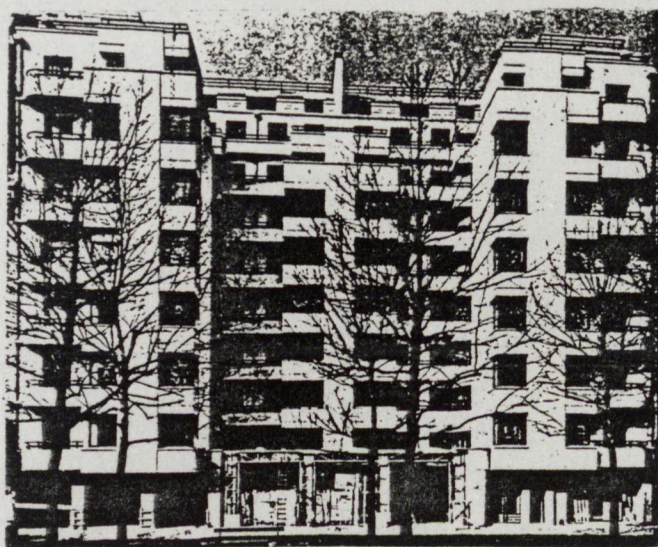
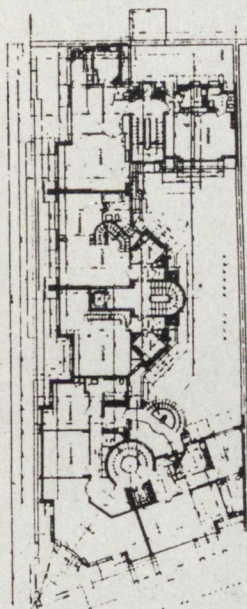
(VOIR PLANCHE XXXIV)

Planches **XXX - XXXI - XXXII - XXXIII - XXXIV**

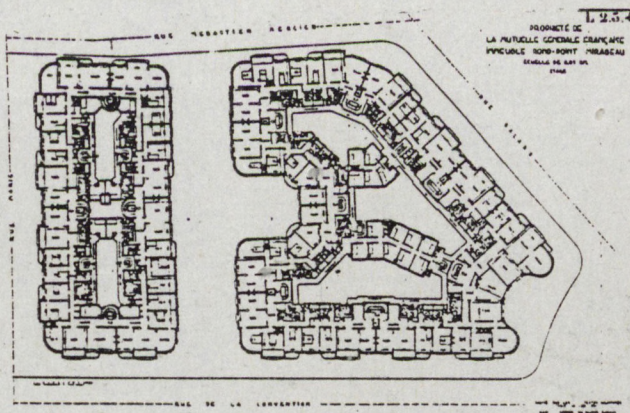
Parenthèse : L'entre-deux guerres.
P 3 : à Paris



Haut : 16, rue Guynemer. 1926 - milieu et droite : 89, quai d'Orsay. 1928-1929. Michel ROUX-SPITZ
 Milieu : 25, avenue de Versailles. 1931 - milieu et droite : 42, avenue de Versailles. 1932. Jean GINSBERG
 Bas : 3-5, boulevard Victor. Jean PATOUT



PLAN DE L'ÉTAGE



PROJET DE
LA MUTUELLE GÉNÉRALE CRÉDIT
POPULAIRE 1000-10000 MONTMARTRE
ÉCHELLE DE 1/2000
1932

Haut : Studio Raspail. 1934 - milieu et droite : 146, Bd Montparnasse. 1934. Bruno ELKOUKEN
Milieu : 28, Bd Raspail. 1933. POI ABRAHAM
Bas : Rond-point Mirabeau. 1932. BASSOMPIÈRE, DE RUTTE et SIRVIN



1 - Bd Murat 2- LECONTE, 1935 3- FIDLER, 1934-35 4- FIDLER, 1935
5 - HENNEQUET, 1928 6- Bd Exelmans 7- CHARAVEL-MELENDÉS 8- GILBERT, 1935
9 - LUCAS et BEAUFILS, 1933 10 - NAFILYAN, 1933 11 - Ch. et H. DELACROIX, 1935
12 - MOROSOLLI, 1929 13 - Rue des Carmes, 1934 14 - AZEMA, 1930 15- MARTEROY et BONNEL, 1932



1 - ALI TUR, 1934 2 - PARRAIN, 1924 3 - MARRAST, 1933
 4 - LE CORBUSIER, 1933 5 - GINSBERG - HEEP, 1935 6 - PASQUIER, 1934 7 - HENNEQUET, 1934
 8 - 137, Bd St-Germain 9 - GUILLOT et Fils, 1931 10 - MADELINE, 1934 11 - BOURNEUF, 1926
 12 - GRIMBERT, 1929 13 - 51, Bd Murat 14 - BOESSE, 1929 15 - ASTRUC, 1926



1 - Rue d'Odessa 2 - 83-85, rue Blomet 3 - Rue de l'Assomption 4 - 5, rue Duffrenoy
 5 - MADELINE, 1936-37 6 - 84, rue de l'Assomption 7- RAGUENET et MAILLARD, 1934
 8 - BOURSIER, 1934 9 - 172, rue de l'Université 10 - 31 Bd Suchet. GRANET
 11 - DUHAYON, 1931 12 - 17-21, rue Gramme 13 - J.P de St-MAURICE 14 - GRANET

- 5 - 1 CULTURE ARCHITECTURALE ET PRODUCTION
 DES ARCHITECTES STEPHANOIS.**

- 5 - 2 AUGUSTE BOSSU (DE 1931 à 1940).**

- 5 - 3 ARMAND SUBIT ET HENRI GOUYON.**

- 5 - 3. 1 PREMIERE REALISATIONS : DE 1925 à 1930.**
- 5 - 3. 2 MODERNITE : 1930-1934.**
- 5 - 3. 3 TROIS IMMEUBLES DE SUBIT : 1933-1938.**
- 5 - 3. 4 QUELQUES ŒUVRES DE GOUYON : 1936-1940.**

- 5 - 4 AUTRES AGENCES D'ARCHITECTURE STEPHANOISES.**

5 - LES ANNEES 30 STEPHANOISES.

Le vrai débat peut commencer (cf 1.4. "Les années 30 : une modernité apprivoisée") : comme la modernité est devenue internationale, mais aussi provinciale, l'analyse et la comparaison des productions des différentes villes françaises avec celle de Paris et celles des grandes métropoles européennes sont désormais pertinentes.

Modernité apprivoisée ? Elle le demeurera à Saint-Etienne malgré *l'Immeuble Moderne* et la *Maison sans escalier*.

Il est bien entendu très difficile de pouvoir déterminer la part d'influence d'autres architectures sur celle de Saint-Etienne des années 30, et tout rapprochement que nous proposerons, ne pourra être considéré que comme une hypothèse de lecture et d'interprétation dans le but d'élargir le champ des interrogations portées sur l'œuvre concernée.

Celle-ci doit, avant tout, être considérée comme le résultat cohérent et accompli du travail de l'architecte.

Vraisemblablement, des modèles *d'immeuble de rapport* ont dû circuler à Saint-Etienne, par exemple celui de Roux-Spitz : ils ne seront jamais imités littéralement.

C'est que, sur ces questions, nous croyons fermement à la force considérable des pesanteurs locales, qui se manifestent dans la commande du client particulier ou des copropriétaires. Et si Bossu -tout comme Subit et Gouyon- prévoyait des alcôves dans ses plans, c'est parce que les clients le lui demandaient... Ainsi, la modernité des plans demeurera bien relative jusqu'à la guerre.

Reste l'aspect extérieur de l'immeuble, les façades, auxquelles nous devons souvent limiter notre analyse, ne disposant pas d'autres éléments d'information. Admettons comme hypothèse qu'elles sont ici l'affaire de l'architecte, sa marque personnelle, qu'il impose aux copropriétaires, non seulement comme signature mais aussi, pour eux, comme une image valorisante de leur nouvelle demeure...

5 - 1. CULTURE ARCHITECTURALE ET PRODUCTION DES ARCHITECTES STEPHANOIS

Sur la relation entre les édifices réellement construits, les projets et les principes de doctrine des architectes stéphanois, voire leur univers culturel, nous avons davantage de questions que de réponses.

Nous nous sommes déjà interrogés à propos de Bossu, et sa conférence, comme ses textes publicitaires, nous ont été assez utiles, même si nous nous trouvons face à beaucoup d'imprécisions à propos de sa personnalité, de ses contacts et de sa formation. Interroger ses héritiers, quand ils sont encore en vie, est souvent aléatoire et ne permet d'obtenir que des précisions anecdotiques (1) ; remonter la filière de ses relations professionnelles (entrepreneurs, fabricants...) peut aussi constituer une piste intéressante (2).

C'est que bon nombre de ces architectes s'installent à Saint-Etienne, suivant en cela la dynamique de peuplement de cette ville si jeune: c'est le cas de Bossu, du lyonnais Bourdeix, ce fut déjà le cas de Lamaizière à la fin du XIX^e siècle.

Un fait est certain : leur formation d'architecte n'a pu se faire qu'ailleurs car Saint-Etienne ne dispose de structures d'enseignement supérieur que depuis l'après-guerre -création de l'Université dans les années 60, de l'Ecole d'Architecture en 1971-, à l'exception de l'Ecole des Mines et de l'ancienne Ecole de Dessin, devenue plus tard, Ecole Régionale des Beaux-Arts.

On peut, d'autre part, tenter d'interroger les différentes formes d'activités culturelles propres à la ville -peinture, sculpture, théâtre, musique, littérature...-, institutionnelles, d'initiative privée ou populaire (3), dans leur relation avec le travail des architectes...

Il faudrait aussi pouvoir évaluer la mobilité de ces architectes (voyages, échanges, congrès, concours...) au-delà de la ville et de la région, sans se résigner à penser qu'en ce chapitre, l'enclavement ancestral de la ville se confirme une fois de plus !

Ainsi, quand Bossu signale le bouleversement provoqué par l'Exposition des Arts Décoratifs de 1925 à Paris, nous sommes en droit d'imaginer qu'il l'a visitée, profitant de

(1) André Perret l'avait tenté dans son travail sur Bossu. op.cit.

(2) Emprunté par François Lamarre, à propos des entrepreneurs qui ont travaillé avec Bossu. op.cit.

(3) MANDON Daniel : op.cit.

l'occasion pour aller voir le garage de la rue Ponthieu de Perret et la rue Mallet-Stevens ; et s'il cite textuellement Le Corbusier, c'est parce qu'il a bien lu et bien noté, au moins *Vers une architecture*.

Gouyon, de son côté, qui a fait ses études à Lyon, évoquait volontiers son admiration pour l'œuvre de Garnier, qu'il a pu sans doute rencontrer, et pour celle de Roux-Spitz du début de sa carrière lyonnaise. Nous pouvons imaginer que dans son importante bibliothèque, malheureusement détruite par un incendie, figurait, en bonne place, le volume blanc de *Réalisations* publié par Roux-Spitz lui-même en 1933. Ce même Gouyon avouait "un goût pour la peinture romantique et lyrique"...(4).

Nous connaissons pourtant des aspects de la personnalité de certains des architectes grenoblois bâtisseurs du quartier Condorcet : Georges Serbonnet, par exemple, "...comme beaucoup d'architectes à cette période est autodidacte. Brillant homme d'affaires, il aime "les belles choses", les voyages, les livres et les revues, tout ce qui peut enrichir son œuvre d'architecte" (5).

Quoi qu'il en soit, nos architectes pouvaient, s'ils le voulaient, consulter, et acheter de la documentation d'actualité architecturale : les différentes revues d'architecture, les publications des éditions Morancé et les recueils des médailles de la section architecture des écoles des Beaux-Arts de province publiés par Vincent Fréal et Cie, leur étaient proposés par M. Sainjon, un libraire ambulancier établi à Paris, mais qui faisait des tournées dans une bonne partie de la France et qui visitait, au moins une fois par an, les cabinets d'architecture stéphanois (6).

N'ironisons pas trop sur ce colportage du savoir architectural tant que nous ne disposons pas d'informations plus précises sur les motivations et les curiosités de ces "croisés stéphanois de la modernité" ; c'est, à n'en pas douter, une autre étude à mener.

5 - 2 AUGUSTE BOSSU REALISATIONS , 1931-1940.

Nous complétons ici la liste des immeubles (7) que nous avons arrêtée en 1929 (cf. 3-3 : La Société des Immeubles par Etages)

1929	17°	23, rue du 11 Novembre
	18°	1 et 3, rue de la Vapeur
1930	19°	44, rue Michelet (<i>l'Immeuble Moderne</i>)
1931	20°	16, rue Sainte-Catherine
1933	21°	56, rue Daguerre (<i>la Maison sans Escalier</i>)
	22°	?
	23°	45, rue J. Jaurès à Firminy
1934	24°	5, rue de Firminy
	25°	4, rue Louis Chavanon
1935	26°	3, place Jacquard
	27°	5, place Jacquard
1936	28°	Place Boivin, rue du Mont d'Or
1937	29°	rue Jacquard (actuellement rue Camélinat) et rue Boisson
1940	?	54, rue Daguerre (deuxième <i>Maison sans escalier</i>)

Les 17° et 18° immeubles nous ont permis de signaler un tournant et d'opérer un premier bilan (cf.3-4 : 1929, un tournant et un premier bilan) ; tandis qu'avec le 19° et le 21°, nous avons pu célébrer la modernité stéphanoise (cf. Chapitre 4). L'étude des 6 réalisations qui se succèdent entre 1931 et 1937, permettra d'éclairer et de compléter la trajectoire de l'œuvre de Bossu.

20° immeuble : (1931)
6, rue Sainte-Catherine

Cette opération se situe entre celles de *l'Immeuble Moderne* et de la *Maison sans escalier*. "Au cœur de la ville..." comme le dira la publicité du 28° immeuble, qui sera construit cinq ans plus tard, en face, de l'autre côté de la Place Boivin.

Au cœur de la vieille ville pour être plus précis, face à la place Boivin, -dégagée au début du XIX° siècle par la démolition d'un petit îlot - et à côté de la "Vieille Eglise" de St-Etienne. L'îlot est presque rectangulaire avec un

(4) JACQUET Nicole - TROUILLET Luc : op.cit.

(5) Cité par Florence Lipsky. op.cit.

(6) JACQUET Nicole - TROUILLET Luc : op.cit.

(7) PERRET André, op. cit.

petit parcellaire régulier, tracé au début du XIX^e siècle et occupé par des immeubles de rapport, à la limite Nord entre la ville du XVIII^e et le damier de Dalgabio.

L'immeuble occupe en totalité une parcelle de 15 x 24 m., allongée vers le Nord qui bénéficie des orientations Sud et Ouest.

Au vu de la façade, il faut oublier l'*Immeuble Moderne* et la *Maison sans escalier* car Bossu va tester une nouvelle syntaxe qui le rapprochera davantage de celle que Subit et Gouyon pratiqueront un peu plus tard. Ce thème est complexe et n'évite pas les ambiguïtés.

Sur un soubassement à double niveau à usage commercial, sont posés quatre niveaux identiques d'appartements. L'immeuble semble haut perché comme s'il lui manquait de la largeur, mais cela tient surtout au fait que l'angle s'érige en façade principale avec sa propre symétrie, qui semble ignorer celle des deux autres façades.

Cet angle constitue, en fait, la véritable façade de l'immeuble. Il correspond à une version revue et corrigée des appartements d'angle de 1926 et 1929 avec un petit bureau appelé "studio" qui articule en enfilade salon et salle à manger d'un côté, et une chambre de l'autre côté.

Magnifiés par une acrotère-fronton, ce sont les deux bow-windows latéraux biseautés qui enchâssent le corps central, en biseau lui aussi, mais avec des balcons courbes.

La façade Ouest est symétriquement encadrée par les deux bow-windows des salles à manger qui, comme dans celles de l'*Immeuble moderne*, délimitent des loggias.

Le plan d'étage est une reprise de celui du 17^e immeuble de 1929, présentant l'habile solution d'un hall articulé avec une antichambre dans la zone médiane de l'appartement.

A rappeler la qualité apportée à la salle à manger par les trois fenêtres du bow-window, et le jeu sempiternel des petits balcons triangulaires. (VOIR PLANCHE XXXV)

Immeuble (1933)
rue des Docteurs Charcot (Grand'rue) et
rue Daguerre

Cet immeuble ne fait pas partie de la liste de la Société des Immeubles par Etages car il s'agit d'une commande passée directement à Bossu par un client particulier.

Il occupe la frange de terrain prise à la

parcelle du *Châlet de Bizillon*, où sera bâtie en 1940, la deuxième *Maison sans escalier* : le bâtiment dispose ainsi de trois façades.

Jeu surprenant et insolite, (encore une invention de Bossu) : les six niveaux sont accompagnés par des bandeaux horizontaux - dont les plus clairs marquent les allèges - qui ceinturent aussi les deux bow-windows, l'un latéral, l'autre d'angle et dont une des facettes rattrape le nu de la façade-.

Un balcon filant au deuxième, un autre au sixième, font le tour complet des deux façades rattrapant au passage la face extérieure de ces bow-windows. Sur les fenêtres du sixième étage, les petits auvents biseautés, déjà utilisés au 23, rue du 11 novembre. (VOIR PLANCHE XXXV)

Nous ignorons tout du 22^e immeuble et nous n'avons aucun document sur celui qui a été construit à Firminy entre 1933 et 1934.

24^e et 25^e immeubles : (1934).
"Les immeubles de Bellevue"
5, rue de Firminy ; 4, rue L. Chavanon.

Après quatre ans d'absence, nous retrouvons avec satisfaction le trait nerveux des dessins de Jan. Cette fois-ci, l'image de l'édifice est prise à distance, pour mettre en valeur cette sortie Sud de St-Etienne vers la Vallée de l'Ondaine avec, au fond, le Massif du Pilat. Mais entre ville et campagne, le texte s'évertue à vanter la qualité des services urbains que l'on peut trouver sur la place de Bellevue, 150 m au Nord... au-delà de l'imposant dépôt de trams qui en barre l'accès !

Les voies du chemin de fer bordent la rue de Firminy et des terrains vagues, de l'autre côté, accentuent l'isolement de cet emplacement, situation qui est restée inchangée jusqu'à nos jours. Mais le quartier est déclaré "en position salubre" et, mieux encore, il est élevé au rang du "quartier le plus aéré et le plus sain de la ville".

Par contre, on ne parle plus d'appartements modernes mais plutôt de "coquets appartements de trois et quatre pièces".

En outre, on relit dans le texte, les arguments en faveur de la copropriété, son historique -référence obligée à Grenoble- et celui de la Société des Immeubles par Etages : déjà 23 immeubles construits, offrant près de 500

logements. Est évoquée cette fois-ci la critique, souvent entendue, de la copropriété : cette critique "est faite par des gens qui ne la connaissent pas".

Ces deux immeubles font la pointe d'un îlot inachevé, avec 25 m de façade au Nord. Sur un rez-de-chaussée à usage commercial et avec garages, quatre niveaux couronnés par une simple corniche lisse. Dans cette façade d'une grande sobriété, un léger débord indique des allèges filantes ; sur les deux angles en arrondis s'ouvrent les larges baies des salles à manger et un étroit balcon à la ballustrade en barreaux métalliques plats, le thème se répète avec des balcons droits, pour indiquer l'emplacement des autres salles à manger.

Il s'agit encore d'une solution formelle différente des précédentes ; Bossu n'en finit pas de nous étonner. (VOIR PLANCHE XXXVI)

26° et 27° immeubles : (1935)
3 et 5, place Jacquard.

L'emplacement est exceptionnel : c'est une vaste parcelle en forme de pentagone irrégulier qui pointe vers la place Jacquard, ce *rond-point rectangulaire* du tracé de Dalgabio à l'extrémité Nord-Ouest du quartier Saint-Charles.

Pour les deux immeubles, qui, visuellement, n'en formeront qu'un, Bossu dispose de trois façades de 22 m chacune. Celle qui donne sur la place Jacquard est orientée plein Nord, celle qui donne sur la rue Elisée Reclus voisine avec les oppulents immeubles de rapport construits par Dodat vers la fin du siècle pour l'entreprise Bellinac.

A l'intérieur de ce massif bâtiment en U -encore un nouveau registre dans le vocabulaire si changeant de Bossu- une cour avec des garages.

Parfaite unité de l'ensemble qui se dresse avec l'assurance d'un immeuble haussmannien dont il reprend un certain nombre d'éléments : deux balcons filants sur tout le pourtour, au deuxième et au sixième niveaux, une corniche en débord qui amorce les toitures en pente, bien visibles cette fois-ci du fait du recul que permet la place.

A l'angle principal, si la façade se brise en facettes, les balcons à garde-corps pleins reprennent tout simplement le biseau. Si un joint discret marque les horizontales des planchers et des balcons en pointes trian-

gulaires, une rangée de fenêtres sur deux, créé des directions verticales qui équilibrent la présence de ces horizontales.

La façade est porteuse, en béton massif avec enduit lisse.

Mais le plan surprend par sa disposition. On y voit l'abandon de tout principe d'aménagement et de distribution rationnelle, cela pour "caser" un autre appartement ou simplement une chambre de plus. Ainsi des chambres principales en façade, voisinent-elles avec des cuisines ; on trouve des appartements à une seule orientation sur cour ou bien encore, des alcôves dans le noir le plus total. Le découpage irrégulier de la façade arrière est le prix à payer pour obtenir la régularité des façades sur rue... (VOIR PLANCHE XXXVIII)

28° immeuble : (1936-1937)
place Boivin et
rue du Mont d'Or

"Au cœur de la ville"... cinq ans après.

S'il fallait désigner un troisième immeuble pour célébrer la modernité stéphanoise, nous choisirions celui-ci sans hésitation, qui est, en même temps, le "chant du cygne" de l'œuvre d'Auguste Bossu.

Le site exceptionnel vaut bien le désagrément d'une parcelle de forme triangulaire offrant 30m. de façade, au Nord, sur la place Boivin. Au pied de la pointe de la colline de Beaubrun, -celle qui dominait la petite citadelle du XV^e siècle et à laquelle on accédait par la rue du Mont d'or-. Bossu s'accolle aux plus vieux témoignages de l'architecture domestique stéphanoise : deux maisons de ville du XVI^e siècle sur lesquelles, son immeuble-paquebot enfonce sa proue (ou sa poupe !). C'est égal..., car rien ne sera comparable au massacre urbain, perpétré de sang froid trente ans plus tard, quand sera érigé le siège central de la Sécurité Sociale, sur le terrain voisin !

"Au cœur de la ville... le 28° immeuble par étages d'Auguste Bossu" est présenté, pour la dernière fois, par Jan, son fidèle dessinateur. C'est l'angle avec la rue du Mont d'Or qui est montré, angle que viendra équilibrer l'adjonction d'une deuxième tranche, le long de la forte pente de cette rue.

Cet angle est constitué d'un arrondi marqué par de vigoureux balcons à garde-corps pleins, dont ceux du deuxième et du sixième étages se prolongent au-delà des bow-windows droits qui viennent les arrêter.

C'est un nouveau thème de Bossu, mais son origine est claire, nous le verrons plus loin. Ses anciens disciples Subit et Gouyon l'utilisent depuis 1932 et Subit vient de le traiter avec bonheur dans un immeuble d'angle qui se trouve de l'autre côté de la Grand'rue...

Ce rapprochement signalé, il n'en reste pas moins vrai que cet immeuble dresse une spectaculaire façade sur la place Boivin : ses deux bow-windows séparent symétriquement, d'un côté, les arrondis de l'angle et, de l'autre la pointe de la parcelle triangulaire, -sur les vieilles maisons- ; si toutes les fenêtres sont rectangulaires, le soubassement exhibe un hublot rond.

Ainsi, apparaît ce magnifique paquebot, échoué dignement à l'Ouest de la vieille ville... (VOIR PLANCHE XXXVII)

29° immeuble : *Jacquard II* (1937)

angle de la rue Boisson et de la rue Jacquard (actuelle rue Camélinat)

C'est bien ici que le tract de vente nous adjure : "Songez à l'avenir. Assurez vous un logement confortable, tout en effectuant un placement de tout repos..." la suite étant, comme d'habitude, l'énumération du confort, des commodités et des économies. La garantie est, cette fois, celle de la "Société des Immeubles de Jacquard", héritière de la "Société des Immeubles par Etages", que nous retrouverons dans l'immédiat après-guerre.

Ici, la parcelle est bien exposée, au Sud et à l'Ouest, dans un îlot occupé, à l'origine, par des fabriques de passementiers en fond de parcelle et dont le front a été garni plus tard, par de petits immeubles de rapport.

Côté rue Boisson, une rangée de maisonnettes du début du siècle, avec jardin sur rue, condamneront le mur mitoyen de l'immeuble à rester ce qu'il est encore de nos jours : un sombre pignon de cinq niveaux en grès houiller !

Le plan, en L, avec ses 15 m. d'épaisseur, génère une bissectrice profonde de 23 m.; et les appartements, où dominant ceux à simple orientation, ne sont desservis que grâce à des halls qui s'allongent à la recherche des dernières pièces de façade... bien que soit déjà fini le temps des sept, huit ou neuf-pièces et que ne soit proposés ici, que des trois-pièces. (VOIR PLANCHE XXXVIII)

La deuxième *Maison sans escalier* de la rue Daguerre, aurait du être le 30° immeuble, mais le numérotage s'est arrêté.

En 1939, Bossu construit encore un petit immeuble H.L.M., rue des Teinturiers, dans un ancien quartier ouvrier aujourd'hui en totale métamorphose à cause de l'opération "Centre Deux". Nous avons trouvé une dernière épigraphe apposée par Bossu, en 1944, deux ans avant sa mort, sur l'extension d'un hôtel particulier construit par Iréné Paradis, en 1925, rue Emile Littré. Régionalisme, pragmatisme ou opportunisme... l'appareillage de pierres irrégulières en façade et la composition même de cette façade ne parlent qu'un langage du début du siècle.

Il est bien difficile de déterminer une cohérence stylistique dans l'œuvre de Bossu. Pour notre compte, nous refusons d'évoquer un quelconque retour en arrière ou une éventuelle décadence car cela présupposerait la définition à-priori d'un modèle de référence immuable, qui n'a jamais guidé sa production.

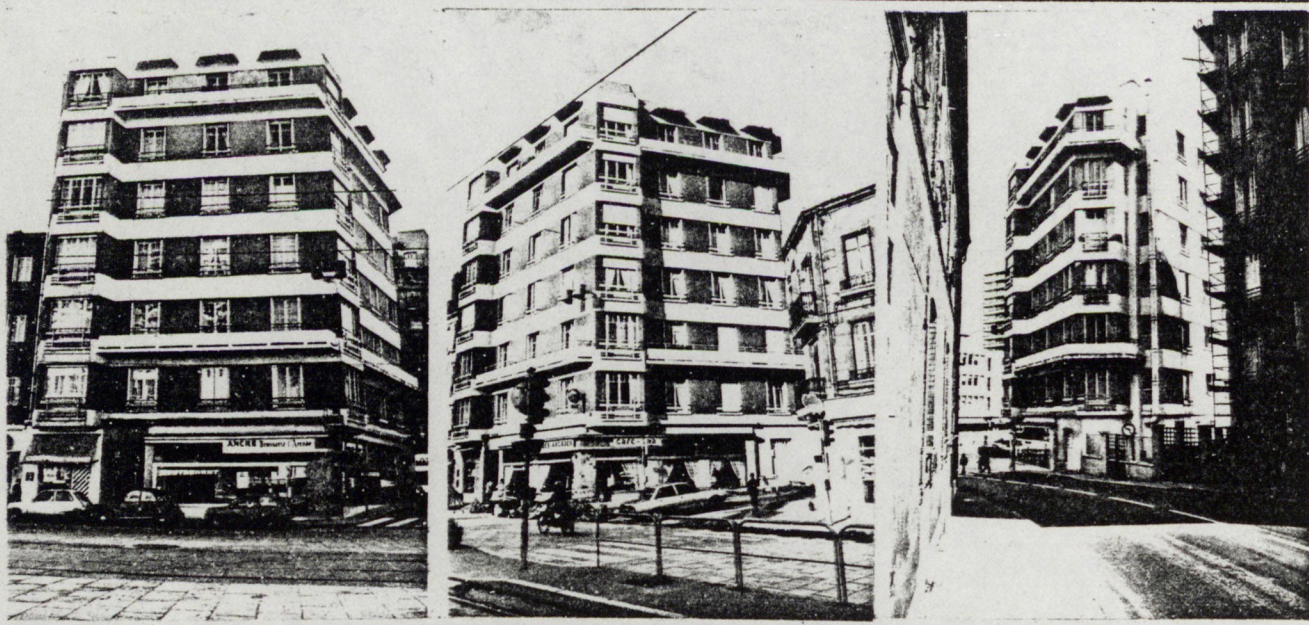
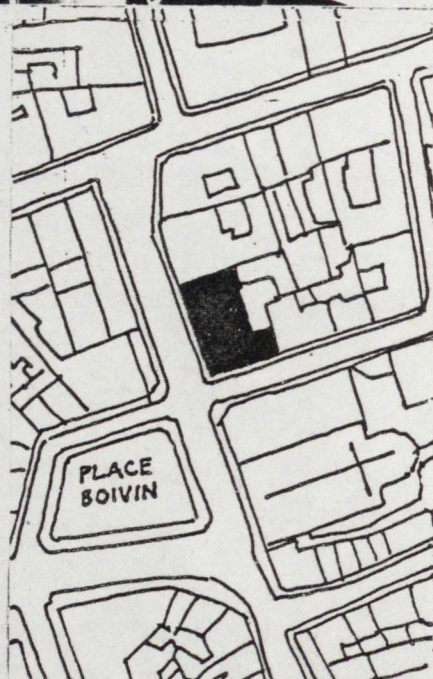
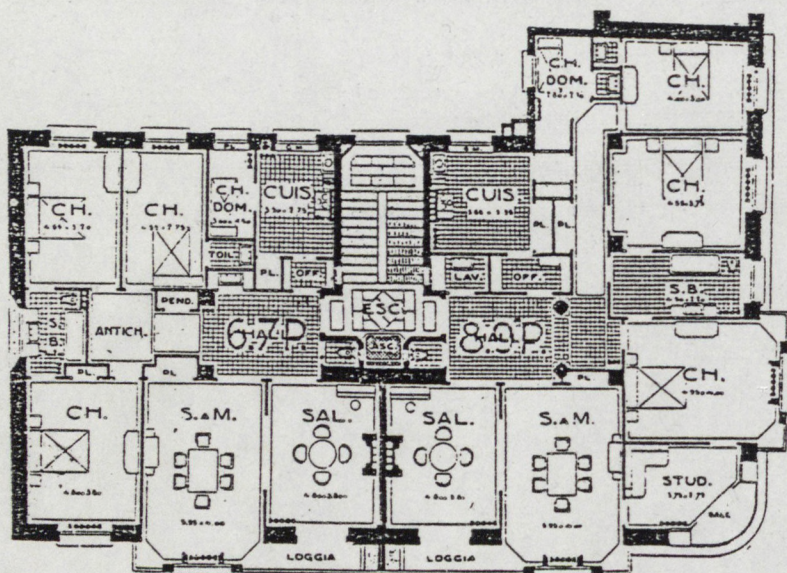
Car, si l'immeuble du 23, rue du 11 Nov. allie confort et mondanité, l'*Immeuble moderne* donne une image du confort et de l'exploit technique conforme à la modernité internationale, tandis que la *Maison sans escalier* exprime spatialement l'originalité d'une idée forte, celle d'une communauté de copropriétaires, esquissée déjà dans l'*Immeuble Guttenberg* de 1929 ; quant au "paquebot" de la place Boivin, il impose de façon indiscutable, sa forte présence parmi les vieilles pierres du passé.

Pour les autres opérations, il a su se montrer imaginatif mais peut-être aussi un peu trop conciliant avec des exigences contradictoires. Ceci n'exclut pas, loin de là, l'attitude de démission, pour ne pas dire le manque évident de réussite, que nous révèlent ses derniers projets.

Mais, dans cette étude, et par principe, nous refusons tout classement des édifices selon une échelle de valeurs, préférant signaler, pour chaque immeuble, les qualités et les défauts, ainsi que la place qu'ils occupent dans l'ensemble de l'œuvre de l'architecte.

Et, pour Auguste Bossu, il faut convenir que nous nous trouvons face à un itinéraire mouvementé, pas forcément rectiligne, à la différence des voies suivies par Subit et Gouyon.

5. Les années 30 à Saint-Etienne
5 - 2 Auguste BOSSU : Réalisations, 1931 - 1940.



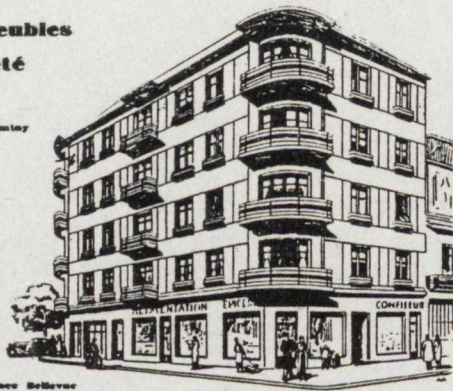
Haut et milieu : 20° immeuble. 16, rue Sainte-Catherine. 1931
Bas : immeuble, rues des Docteurs Charcot et Daguerre

**24° et 25° Immeubles
en Copropriété
à Bellevue**

au départ de la route de Firminy

Coquets
Appartements

3 & 4
pièces



**24° et 25° Immeubles en Copropriété
(Près la place Bellevue)**

Emplacement de premier choix sur large avenue nationale à l'aboutissement du nouveau pont de la Jomayère, à deux pas de la place Bellevue, centre d'une grande activité.

Région animée, comportant de nombreuses industries, l'hôpital de la ville, le terminus de trois lignes de tramways, stations d'autobus, taxis, aboutissement des routes du Midi et du Puy.

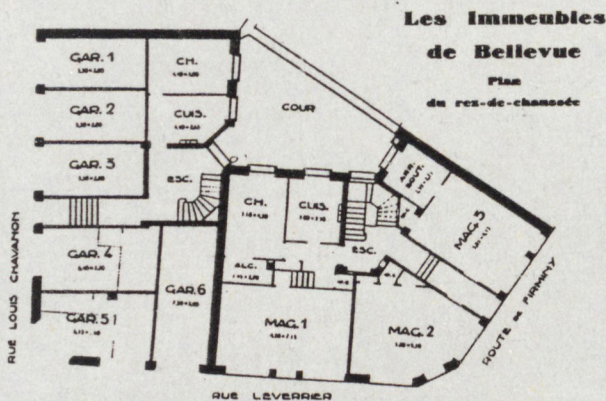
Centre important, nombreuses succursales de banques, garages, hôtels, marchés, halle moderne d'approvisionnement, médecins, pharmaciens, bureau de poste, modernisation et agrandissement récent de la gare de Bellevue, etc.

Quartier agréable, emplacement idéal en raison de sa position salubre, quartier le plus aéré et le plus sain de la ville.

Placement d'avenir, les besoins en habitations sont énormes, les nombreuses industries du quartier réclament des logements pour leur personnel obligé d'aller habiter assez loin.

Grande perspective de constructions et, par conséquent, de plus-values immobilière, d'où placement intéressant et de tout repos.

SOCIÉTÉ DES IMMEUBLES PAR ÉTAGES
4, Rue Gervais - SAINT-ÉTIENNE



Ce qu'est la Copropriété

La Copropriété n'est pas une solution précaire; bientôt chacun deviendra propriétaire de son appartement.

La crise du logement ne se résoudra pas en bâtissant des lois, mais en bâtissant des maisons.

Les maisons de rapport sont bien utilisées par de nombreux locataires; pourquoi ne pas admettre qu'au lieu d'être loués les appartements soient la propriété de chacun? On peut être propriétaire d'un appartement aussi bien que d'une maison. Grenoble a montré cet exemple depuis toujours, c'est ce qui a permis à cette grande ville de ne pas connaître la crise du logement.

La division des maisons par étages a débuté à Saint-Etienne en 1923, au moment où la crise du logement y a commencé. La Société des Immeubles par Étages a lancé l'idée et construit les premiers immeubles; elle en a actuellement édifié 23, comportant près de 500 logements de ce genre.

La critique de la Copropriété est faite par les gens qui ne la connaissent pas. La meilleure référence que nous puissions offrir est celle des propriétaires de nos appartements dont nous avons réuni les avis que les intéressés pourraient utilement consulter dans nos bureaux.

Pourquoi acheter un Appartement ?

1° Pour se loger confortablement, bien chez soi, en jouissant de tous les avantages d'un immeuble moderne doté du chauffage central, avec les appartements bien séparés les uns des autres et isolés des bruits; moins de soucis et plus de confort.

2° Comme placement: vous avez pensé à acheter un immeuble. Bien entendu, pour le capital dont vous disposez, vous n'avez trouvé que de vieilles maisons négligées d'entretien: toiture en mauvais état, charpente pourrie, gouttières, etc.; donc, des réparations importantes et des soucis constants: réclamations pour des gouttières, une conduite gelée, querelles entre locataires, etc. Le tout avec un faible revenu.

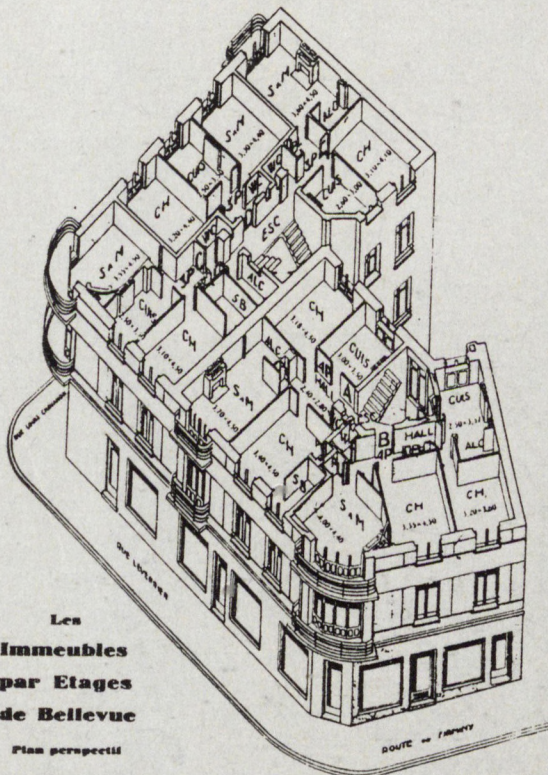
En achetant un étage vous faites une bonne opération. Placement à 5% net qui ne vous procurera aucun souci d'entretien ni de location.

Prix et Paiements

Demandez nos prix, ils vous intéresseront, car ils sont établis au minimum de prix de revient pour une construction soignée et durable, sans aucun aléa ni sans aucune spéculation.

Vous payez au fur et à mesure de l'avancement des travaux, comme pour un immeuble que vous feriez construire, ou encore par mensualités ou par annuités, à votre gré. Avant de vous décider dans un sens ou dans l'autre, demandez-nous tous renseignements et documents complémentaires. Nous nous mettons pour cela à votre entière disposition et sans aucune espèce d'engagement de votre part.

Société des Immeubles par Étages
4, Rue Gervais, Saint-Etienne Téléphone 1.02.52



Les Immeubles par Étages de Bellevue

Plan perspectif

24° et 25° immeuble: Les immeubles de Bellevue. 1934

LA PIERRE RÉSISTE... ...OU LE PAPIER S'EFFRITE

De tous les biens : argent, titres, placements divers, seule la propriété immobilière reste sûre, presque invulnérable aux événements

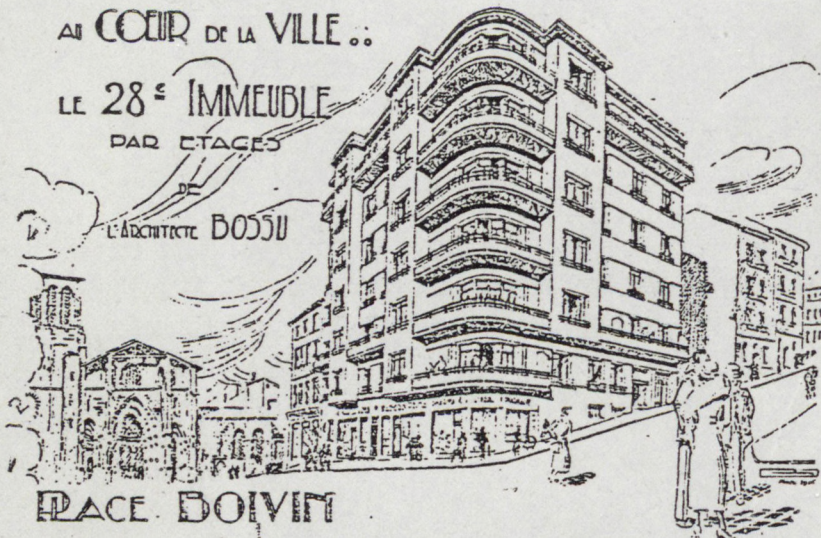
Vous avez tout intérêt, en ce moment, à placer votre capital en immeubles, ou, plus aisément en parts d'immeubles.

Faites l'acquisition d'un appartement vraiment confortable, que vous habiterez ou louerez.

AL CŒUR DE LA VILLE

LE 28^e IMMEUBLE
PAR ETAGES

L'ARCHITECTE BOSSU



PLACE BOIVIN

PAS DE HAUSSE. Les appartements de 4 et 5 pièces encore disponibles dans les immeubles en copropriété de l'architecte BOSSU sont livrés sans hausse.

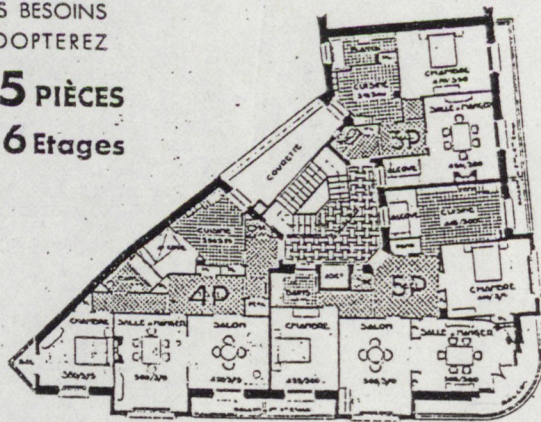
Sans engagement de votre part, demandez tous renseignements, plans, conditions, références. Architecte BOSSU, 8, rue Gérodet, St-Etienne. Tél. 46-29.

Imprimerie de la Région Illustrée, 10, place Jean-Jaurès, Saint-Etienne.

Le géant : Paul DESORMIERES

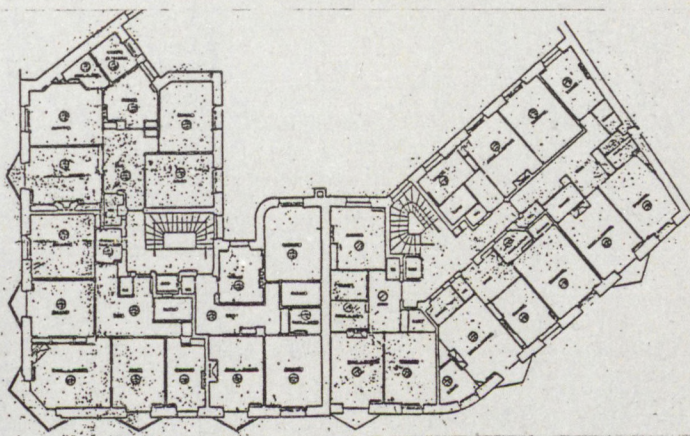


SELON VOS BESOINS
VOUS ADOPTEREZ
3, 4 ou 5 PIÈCES
ou CHOIX sur **6 Etages**



Place Boivin

28^e immeuble : place Boivin - rue du Mont d'Or. 1936-1937



SONGEZ A L'AVENIR

ASSUREZ-VOUS UN LOGEMENT CONFORTABLE
 et en effectuant un PLACEMENT DE TOUT REPOS
 DANS NOTRE NOUVEL IMMEUBLE
 ANGLE RUE JACQUARD RUE BOISSON
 SELON VOS BESOINS VOUS ADOPTEREZ
 UN APPARTEMENT DE 2, 3 ou 4 PIÈCES
 doté de tout le confort et des commodités habituels de nos précédentes constructions

29^e IMMEUBLE PAR ETAGES

JACQUARD II
 PLAN DES ETAGES

CONFORT :

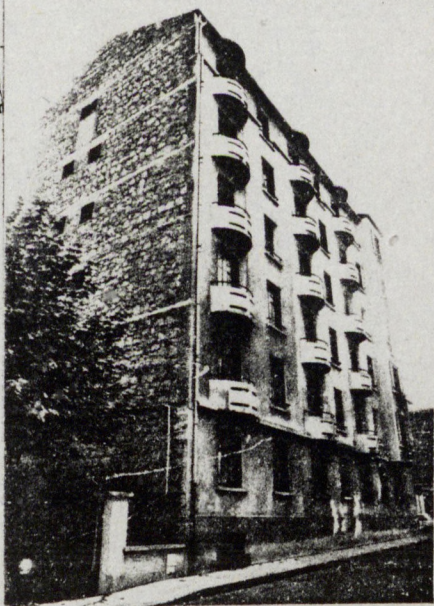
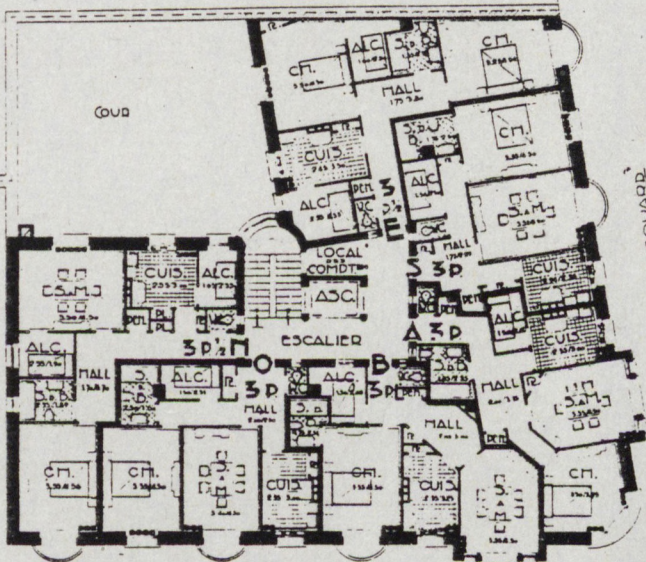
- logement confortable
- air et de la lumière
- logement insonorisé
- bien orientées et aérées

COMMODITÉS :

- eau rapide et doux
- chaleur douce partout
- chaude distribuée
- permanence à l'évier et au bain
- vaisselle avec séchoir
- garage de voitures d'enfants et de bicyclettes
- facilités de paiement

ÉCONOMIE :

- à partir de 23.000 fr. la pièce
- compris, sans surprise sans alicés
- garantis contre l'augmentation de la hausse
- exonération d'impôts pendant 10 ans



TOUTS CES AVANTAGES SONT LE FRUIT DE NOTRE EXPÉRIENCE
 dont vous saurez profiter en traitant sans retard.
 SANS ENGAGEMENT DE VOTRE PART

à la Société des Immeubles de Jacquard

R. GÉRENTET

Saint-Etienne, Tél. 46-29

vous fournira tous renseignements, plans, suggestions

Haut : 26° et 27° immeuble. 3 - 5, place Jacquard. 1935

Bas : 29° immeuble. Jacquard II. Rues Boisson et Camélinat. 1937

5 - 3. SUBIT ET GOUYON

Si l'activité de l'agence Subit et Gouyon démarre en 1925, c'est à dire presque en même temps que celle de Bossu -leur aîné et patron pendant un court laps de temps- les œuvres significatives n'apparaîtront qu'à partir de 1930.

L'association de ces deux architectes sera dissoute en 1934. De Subit, nous connaissons seulement les immeubles qu'il réalisera jusqu'en 1938. Henri Gouyon, lui, diversifiera ses activités, créera des filiales et, après la guerre, associera son fils (en 1954) puis d'autres collaborateurs à son agence, pour laisser, à sa mort, une solide entreprise qui est devenue, de nos jours, l'agence d'architecture la plus importante de la région par la quantité et la taille des opérations.

Certains de nos étudiants se sont déjà penchés sur les riches archives d'Henri Gouyon, mais ce travail de longue haleine ne fait que commencer. (8)

Henri Gouyon et Armand Subit font donc connaissance chez Bossu en 1924. Décidés à travailler ensemble et à œuvrer dans le sens d'un "modernisme mesuré", ils mettront progressivement en place une véritable "agence-entreprise", la première à Saint- Etienne, à l'image de celle que Roux-Spitz avait créée à Paris au milieu des années 20.

Le partage des tâches se fera en fonction des préférences et des compétences de chacun. Gouyon, qui est diplômé Ingénieur-Architecte de l'Ecole des Travaux Publics de Lyon, s'occupe davantage des chantiers, laissant à Subit le travail d'agence.

Ni l'un ni l'autre n'a laissé de textes ou d'articles. Ce sont des hommes d'action qui privilégient, avant tout, l'œuvre bien conçue et bien construite. S'ils partagent un enthousiasme commun pour les principes modernes, ils se méfient des théories corbuséennes et plus encore, des solutions techniques et constructives qui n'ont pas été suffisamment testées. Ainsi, par exemple, s'ils acceptent et pratiquent la technologie du béton armé, ce sera toujours en multipliant les précautions et en restant très prudents quant au dimensionnement des ouvrages -ni les minces parois de 20 cm. de Bossu, ni, à fortiori, le plan libre !-. Mais, d'autre part, tout comme leur ancien patron, ils veillent à satisfaire leurs clients et à leur offrir des immeubles de qualité. Sans créer une

organisation aussi performante que la "Société des Immeubles par Etages", ils suivront, dans les grandes lignes, le même type de démarche et seront également de fidèles partisans de la copropriété, bien qu'étant davantage sollicités par des clients particuliers.

On ne trouvera dans leur trajectoire aucune œuvre qui puisse correspondre à une rupture -rien d'équivalent à *l'Immeuble moderne* ni à la *Maison sans escalier*- mais un parcours cohérent et progressif vers l'affinement et la mise au point de certaines solutions. Pour l'approche de leur œuvre et à l'exception du *Palais Anatole France*, nous ne disposons que de documents relatifs à l'extérieur des immeubles. Ainsi, l'analyse de ceux-ci ne pourra-t-elle être que partielle.

5 - 3. 1 SUBIT ET GOUYON . PREMIERES REALISATIONS : 1925-1930.

Ils déposeront leur premier permis de construire en 1925 et développeront leurs projets presque au même rythme que Bossu.

Des réalisations de Bossu, ils adopteront sans doute, le parti de la façade lisse : attitude prudente pour un début. Nous retrouvons le jeu simple des travées dont le nombre varie selon la largeur de la parcelle, ainsi que le renforcement de symétries par l'adjonction de balcons aux garde-corps en ferronnerie. Ce corps parallélépipédique de quatre étages étant toujours posé sur un soubassement réservé aux commerces ou aux garages.

Seuls certains éléments constructifs interviennent dans la recherche de l'ornement : consoles de balcon, corniches, encadrement de la porte d'entrée...

Comme celles des premiers immeubles de Bossu (cf. 3 - 3.1 : Premières réalisations), ces façades s'insèrent harmonieusement dans le bâti traditionnel stéphanois.

44, 48 et 48 bis, Cours Fauriel.
(1925-1929)

Le tracé du Cours Fauriel, les "Champs Elysées" stéphanois, est achevé en 1865 ; il a 40 m. de largeur et suit, sur 2km., la vallée du

(8) Pour l'inventaire de leurs réalisations, les renseignements sur la personnalité de Gouyon et les différents documents graphiques, nous sommes redevables du travail de Nicole Jacquet et Luc Trouillet : op.cit.

Chavanelet, affluent du Furan. Si sa vocation première a été résidentielle (villas et hôtels particuliers), l'implantation de *Manufrance* en 1893, accompagnée de celles d'autres établissements industriels, valorisa ces terrains et attira les investisseurs.

A la fin du siècle, cette vocation résidentielle s'affirme avec, cette fois, la construction de rangées de petits immeubles de rapport -dont un bon nombre construits par les architectes Ligonnet et Chosson-, qui occupent la face Nord-Est, à l'opposé de celle de *Manufrance*. C'est dans cet environnement en plein développement que se situent les trois immeubles en question.

Le choix du Cours Fauriel -avenue doublée de contre-allées plantées de rangées de platanes centenaires- comme lieu résidentiel, se perpétuera dans l'après-guerre et jusqu'à nos jours : la vente progressive des terrains industriels et des vastes parcelles des hôtels particuliers permettra la réalisation de programmes immobiliers de prestige, le dernier en date étant celui qui est à l'étude sur le site le plus important en surface comme en signification, *Manufrance*.

Les trois immeubles dressent leurs façades lisses sur cinq niveaux traités selon les critères déjà énoncés. Ils déploient chacun cinq travées et, pour deux d'entre eux, une porte cochère latérale donne accès à la cour.

Les façades-arrière, en grès houiller apparent, tout comme celles des immeubles voisins, s'assimilent à l'aspect du bâti vernaculaire de ce quartier de petits ateliers, situé en retrait du Cours Fauriel. Une fois de plus, se confirme le phénomène de double mimesis de l'architecture de l'immeuble stéphanois : façade-avant de représentation, devenue façade urbaine de prestige sur le Cours ; façade-arrière en pierres rustiques, se fondant dans le contexte du quartier populaire ! (VOIR PLANCHE XXXIX)

36, rue de la République (1926-1927)

Le long de cette rue de 10 m. de large, tracée en 1825, ont été bâtis des immeubles à cour de soyeux et des immeubles de rapport, jusqu'à 1910 (cf. 3-2.2 De la ville à l'immeuble moderne), généralement sur le côté orienté au Sud, alors que la parcelle qui nous concerne, est, elle, orientée au Nord.

La porte cochère, au centre, lui donne des airs d'immeuble de soyeux ; le large trumeau central sépare trois travées de part et d'autre, et

cela sur cinq niveaux de façade lisse et claire ; les travées extrêmes sont marquées par des balcons en ferronnerie et par une légère courbure de la corniche de couronnement. (VOIR PLANCHE XXXIX)

6, rue Buisson (1927-1928)

Le permis de construire, déposé en 1925 par Clermont et Bossu, porte sur l'achèvement d'un immeuble de six niveaux, dont le soubassement d'un étage, construit et signé par Chosson en 1913, présente dans les trumeaux, un jeu de colonnettes dégagées dont les socles appuient directement sur le trottoir ; couronnent cette composition : une corniche et un feston en guirlande.

Subit et Gouyon héritent de ce chantier avec pour mission de l'achever selon les dispositions des immeubles de rapport du début du siècle : deux bow-windows latéraux qui encadrent quatre travées centrales, le tout sur les 20m. de largeur de la façade.

Cette façade présente une composition où entrent des parties en briques apparentes et des pans d'enduit qui encadrent les fenêtres -dans le style de leur confrère Montuclard- ; le toit est mansardé avec des chiens-assis, couronnement très rare à Saint-Etienne.

Nous ignorons tout des exigences qui ont conduit à retenir un tel type de traitement pour cette façade. (VOIR PLANCHE XL)

Contemporain de cette réalisation, le projet d'immeuble en copropriété "Palais d'Azur" à Golfe-Juan présente une sorte de synthèse stylisée des thèmes des façades que nous venons d'analyser, avec des rajouts décoratifs, sans doute en accord avec le lieu de villégiature dans lequel le bâtiment est censé être implanté. (VOIR PLANCHE XXXIX)

Un autre projet d'immeuble de rapport pour un client stéphanois, en 1930, reprend la même modénature -encore si proche de celle des immeubles d'avant-guerre- mais en privilégiant une géométrie de l'orthogonalité. Frise cannelée au cinquième niveau et balcon filant, toit mansardé et chiens-assis.

Cette période sera définitivement close en 1930 avec la réalisation d'un important hôtel particulier. Même si nous avons laissé volontairement de côté ce type de programme - qui, avec les villas de Bossu, de Subit et de Gouyon, donnerait matière à une étude à part - nous ne pouvons ignorer l'importance de cet édifice qui marque le tournant et, partant, un

début de maturité dans la production de Subit et Gouyon.

Hôtel particulier. (1930)
7, rue de la Richelandière

Suivant le principe de composition des villas de Roger-Henri Expert - bien qu'ici les dimensions de la parcelle soient limitées : 25 m. de largeur de façade et peu de profondeur - : un corps central surélevé et deux ailes symétriques sur deux niveaux refermant une étroite cour d'entrée.

Un balcon à balustres parcourt le premier étage et s'arc-boute pour protéger l'entrée centrale, entrée qui donne accès à un vaste hall de double hauteur. On retrouve des balustres dans les acrotères des terrasses ainsi que des pergolas en ciment.

Bas-reliefs, vases, angelots, guirlandes et ferronneries... parlent ici franchement un langage "Arts Déco" (9). (VOIR PLANCHE XL)

5 - 3. 2 MODERNITE : 1930 - 1934

De 1932 à 1934, date de leur séparation, six importantes réalisations feront de l'agence Subit et Gouyon la deuxième, sinon la première de Saint-Etienne.

Dans ces édifices, ils développent et perfectionnent progressivement un modèle de façade à partir de l'emploi systématique de l'encorbellement et du bow-window : double ou central dans les immeubles entre mitoyens, encadrant le biseau droit ou arrondi, dans ceux qui font l'angle de l'îlot.

En choisissant le bow-window comme leit-motiv, Gouyon manifeste sans doute l'attachement et l'intérêt qu'il porte à l'œuvre de Roux-Spitz, notamment à sa série d'immeubles parisiens.

D'autre part, l'échange de ces thèmes avec Bossu semble avoir été réciproque : si celui-ci se sert de l'angle à balcon en arrondi pour l'immeuble de la place Boivin, Subit et Gouyon adoptent, à leur tour, les balcons triangulaires et les dalles biseautées en auvent pour les couronnements, excellant dans le soin porté aux soubassements et aux portes d'entrée.

Localisée exclusivement dans le centre de la ville, cette production moderne se présente avec davantage d'homogénéité et de cohérence

que celle de Bossu, comme si leur agence-entreprise avait voulu pousser jusqu'à ses limites, les recherches à l'intérieur de la série.

Parmi ces six réalisations, celle de la rue de la Marne émerge sans doute, de par sa taille, comme le programme architectural le plus important à Saint-Etienne entre les deux guerres.

Angle des rues Cécile Sauvage
et du 11 Novembre (1932).

Le dessin préparé pour M.L. Coulomb, son commanditaire, montre un immeuble d'angle de R+5 posé sur une parcelle semblable à celle du 17° immeuble de Bossu qui se trouve 50 m. plus au Sud, de l'autre côté de la Grand'rue.

L'angle, arrondi, est cadré de part et d'autre, par deux bow-windows de trois étages dont les côtés sont à facettes, un troisième, trois travées plus loin, rend symétrique la façade sur la Grand'rue où nous voyons aussi apparaître les balcons triangulaires. Le cinquième étage est signalé par une frise décorative : elle marque l'arrêt des bow-windows et annonce les corniches en auvent, avant le toit en pente. Le vaste rez-de-chaussée est occupé par des commerces.

Ce dessin correspond point par point à la réalité de l'immeuble qui a été construit.

A l'extrême gauche du dessin, on aperçoit un fragment de l'immeuble voisin : un garage-exposition moderne. On peut rapprocher ce dessin en perspective pour un garage Citroën sur une parcelle d'angle, de ceux des garages que construisait à l'époque Jacques Ravazé, dont celui de la rue de Marseille à Lyon, par exemple (10). (VOIR PLANCHES XLI et XLII)

Ensemble de la rue de la Marne (1933)

Il s'agit d'une importante commande de la "France Mutualiste" qui était une association d'anciens combattants, pour un vaste programme de logements qui doivent être équipés en "tout électrique" et offrir les premiers vide-ordures à l'extérieur.

Face à la caserne Rullière, sera tracée la nouvelle rue de la Marne dans la direction Est-

(9) Nous avons présenté une planche montrant cet hôtel dans notre exposition (Oct. 1985)
Voir aussi : Marrey, Bernard : Rhône-Alpes: guide. page 359.

(10) MARREY, Bernard : op.cit. page 251

Ouest, de la Grand'rue à la rue Désiré Claude.

Elle sépare deux parcelles de 18 x 72 m., semblables à celles dont avait disposé Bossu en 1926 pour l'ensemble des *Immeubles du 11 Novembre*.

L'opération est menée rondement : deux bâtiments en U, entourant chacun une cour et assurant ainsi la fermeture des îlots, présentent des façades identiques de part et d'autre de la rue de la Marne.

Ces bâtiments, d'une épaisseur uniforme de 12 m., disposent d'un socle -commerces et garages individuels ouvrant sur rue-, un entresol, quatre niveaux identiques, un sixième niveau de couronnement et un septième dans les quatre angles.

Dans ces angles, traités de façon identique, et qui constituent de véritables *portes* à l'échelle urbaine, est appliquée la solution mise en place dans l'immeuble précédent, mais en plus élançé, grâce aux deux niveaux supplémentaires. Un balcon filant au sixième niveau rattrape les bow-windows et parcourt ainsi les 102m. de linéaire des façades.

Ces bow-windows assurent la modération urbaine des façades et permettent une identification plus aisée de chacun des appartements.

On note l'abandon de toute mièvrerie décorative : à l'exception de l'arrondi des angles, toutes les arêtes sont vives, et participent exclusivement de rythmes orthogonaux. (VOIR PLANCHE XLII)

Deux immeubles entre mitoyens :

- 10, place Dorian (1933)
- 36, rue Michelet (1933-1934)

Pour le premier, qui est une commande particulière, ont été préparées au moins trois versions de la façade dont le traitement est différent et où la hauteur du bâtiment varie, mais qui conservent toujours le principe de deux bow-windows latéraux.

La place Dorian, véritable charnière de circulation urbaine, reliée par un de ses angles à la place de l'Hôtel de Ville, offre un dégagement suffisant pour la façade Nord de ce bâtiment de huit niveaux.

Dans la parcelle, malgré les 18 m. de largeur, l'un des mitoyens est biaisé lui donnant une forme de triangle aigu. Mais une façade de cette qualité est censée ignorer cette irrégularité. Le soubassement dont le parement est en marbre, abrite une boutique de luxe, celle du

commanditaire de l'immeuble, et sa hauteur double correspond à celle des soubassements voisins. C'est à partir de ce niveau que s'élèvent les deux bow-windows, à grand renfort de consoles à redans.

Ces bow-windows, sur quatre niveaux, sont reliés au sixième par un balcon filant à garde-corps à balustres ; à ce niveau figurent des bas-reliefs sur le thème de "La Danse", œuvre de Louis Prou, professeur de sculpture à l'École des Beaux-Arts de Lyon.

Le deuxième immeuble, plus modeste avec ses 11m. de façade, voisine discrètement avec l'opulence des courbes du *Dodat* situé sur la parcelle contiguë. Un seul bow-window dans l'axe, deux balcons triangulaires qui l'accompagnent au quatrième étage, au cinquième, une frise cannelée. Les rangées de fenêtres sont encadrées pour accentuer les directions verticales, stoppées par le débord de la corniche du couronnement. (VOIR PLANCHE XLIII)

Deux immeubles d'angle :

- 46, rue Michelet, à l'angle de la rue des Creuses (1933-1934).
- 21, rue Balay, à l'angle de la rue Gallé (1934).

Le premier immeuble est commandé par monsieur Bouchardon, pour lequel avait déjà été élaboré le projet de 1930. Il se trouve sur une parcelle profonde d'à peine 15m et qui s'allonge sur 28 m. le long de la rue Michelet. De l'autre côté du carrefour trône l'*Immeuble moderne* : ce voisinage aurait pu tourner au conflit et à la cacophonie si Subit et Gouyon n'avaient pas eu la prudence de proposer une composition d'une grande sérénité, exprimée par une façade toute blanche.

Le socle, en marbre gris, accompagne et amplifie, par le dessin en redans du revêtement, l'encadrement de la porte d'entrée. Ses ferronneries jonglent avec des losanges qui s'entrecroisent.

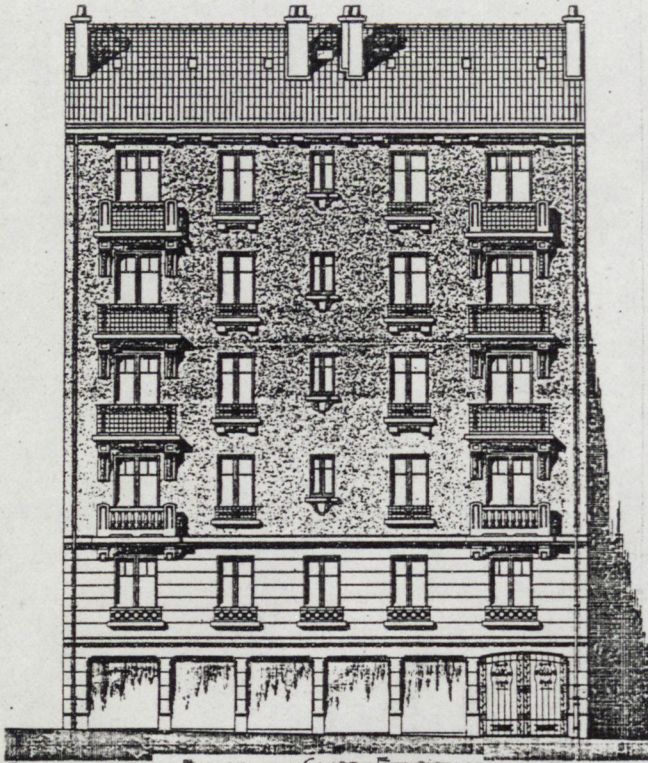
Dans la solution proposée pour l'angle, on évalue le chemin parcouru depuis le premier immeuble de 1932 et ceux de la rue de la Marne : à la place de la courbe, le biseau avec des balcons en triangle qui reprennent les directions des alignements et créent une arête virtuelle ; la base du balcon du cinquième s'alourdit avec ses consoles à redans tandis qu'au sixième, nous retrouvons les pergolas de l'hôtel particulier de la rue de la Richelandière.

La frise décorative du quatrième étage, aux reflets changeants, introduit ici une note colorée. Sur les bow-windows, les fenêtres sont carrées comme celles des angles.

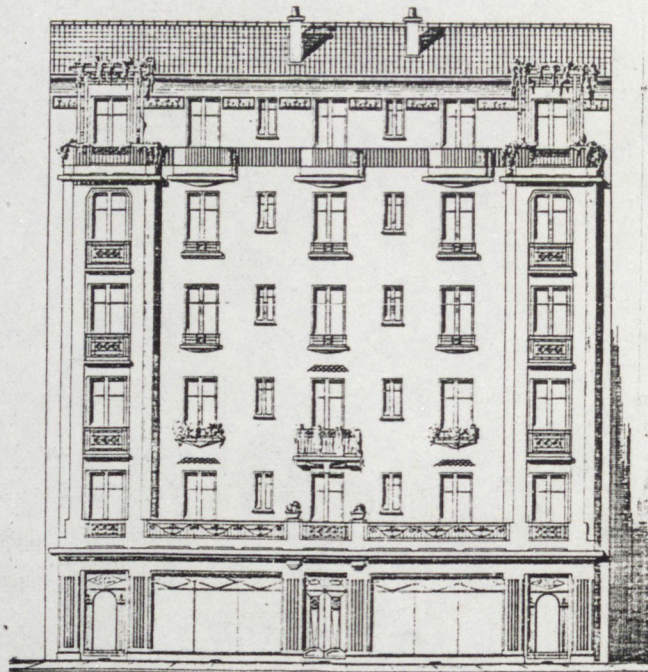
L'immeuble de la rue Balay, de plus petite taille (R+3), répète les mêmes thèmes d'une façon plus sobre et plus abstraite. L'angle est en biseau au rez-de-chaussée mais courbe dans les étages, les faces des balcons suivent toujours les alignements. Les arêtes des bow-windows sont aussi à redans et les corniches-auvents jouent ici comme des visières.
(VOIR PLANCHE XLIII)

5. Les années 30 à Saint-Etienne
5 - 3 Armand SUBIT et Henri GOUYON

44 COURS FAURIEL, A SAINT-ETIENNE



UNITE EN COPROPRIÉTÉ.
o PALAIS D'AZUR o
A GOLFE-JUAN (A.P.)



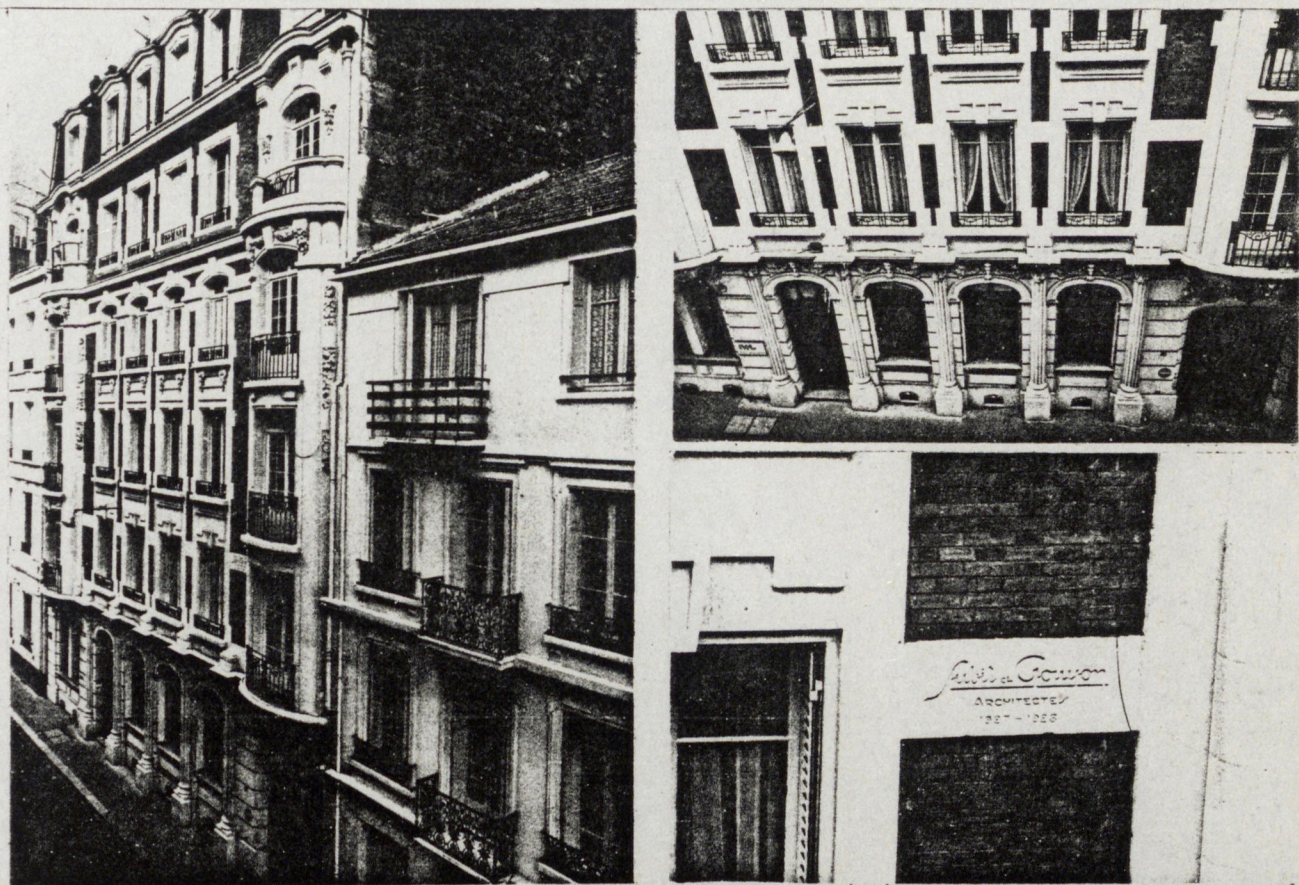
. FAÇADE PRINCIPALE .

ECHELLE DE 0,02 P.M.



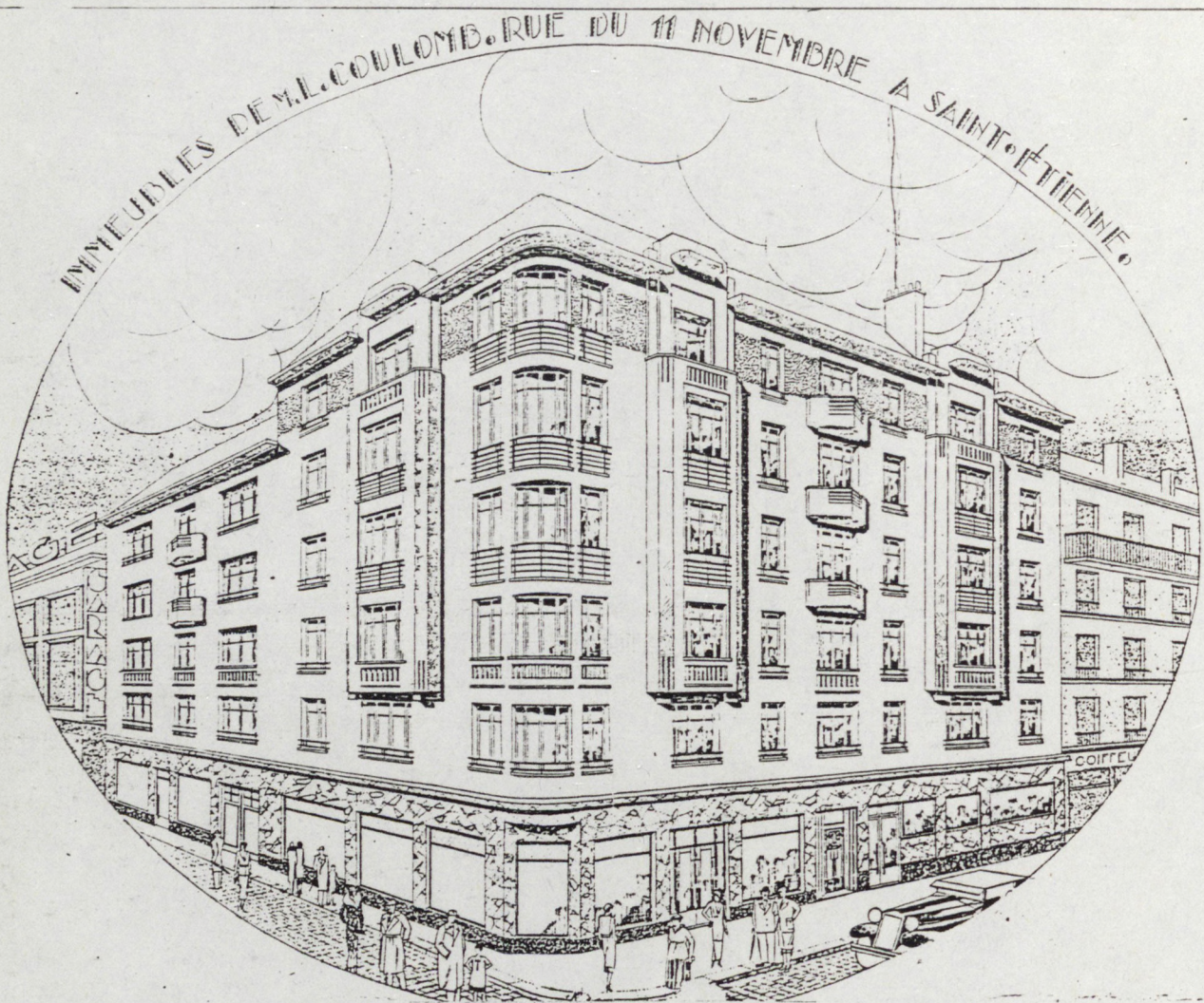
Haut : 44, cours Fauriel (projet) 1925
Bas : 44 - 48 et 48 bis, cours Fauriel. 1925 - 1929

à droite : PALAIS D'AZUR, Golfe-Juan. (projet) 1927
à droite : 36, rue de la République. 1926

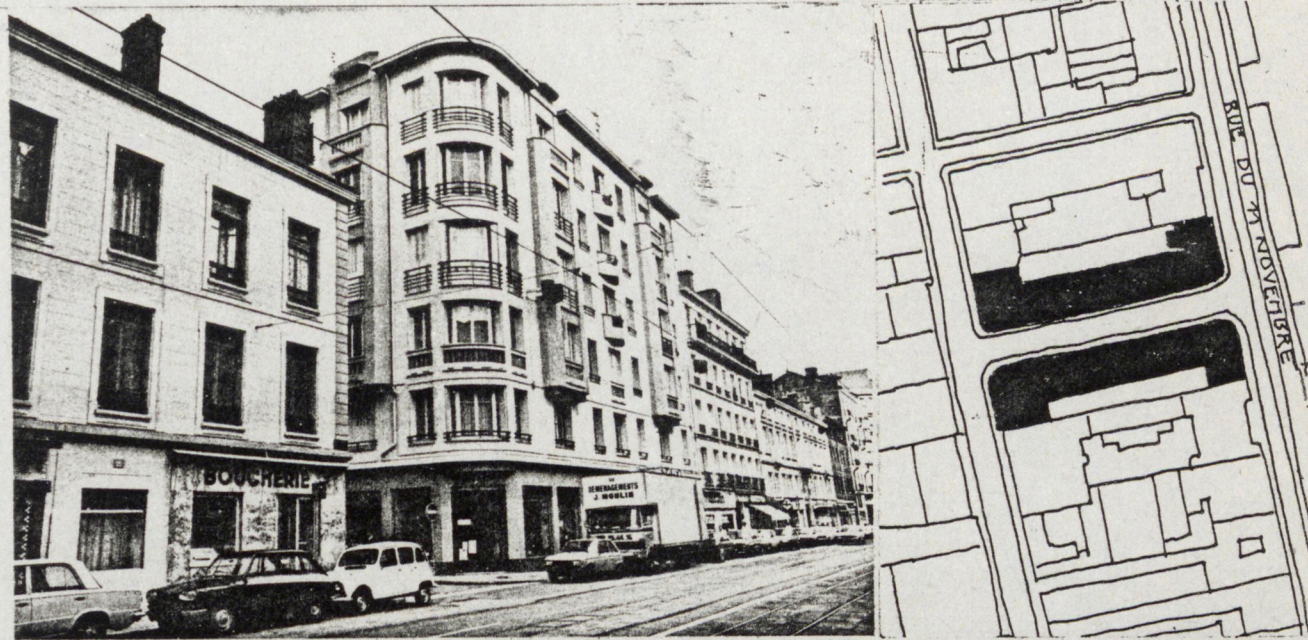


Haut : 6, rue Buisson. CHOSSON, 1903 - SUBIT et GOUYON, 1927-28

Bas : Hôtel particulier. 7, rue de la Richelandière. SUBIT et GOUYON, 1930



Haut : Rues du 11 Novembre et Cécile Sauvage. (projet, 1932)
Bas : Projet de garage (sans date)



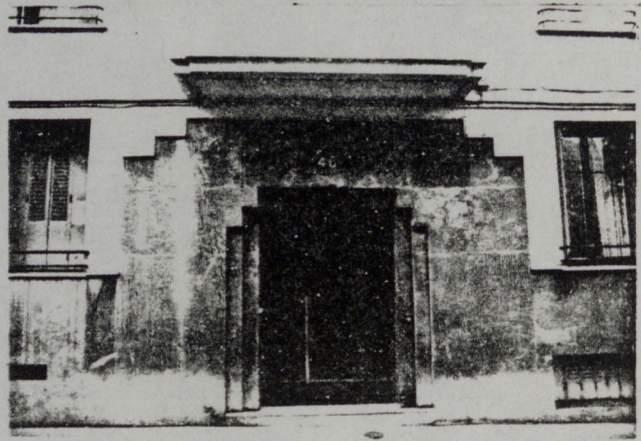
Haut : Rues du 11 Novembre - Cécile Sauvage, 1932 à droite : localisation : Rue de la Marne
Bas : Opération "Rue de la Marne", 1933

PROJET D'ENTRÉE
DE RAPPORT A
SAINT-ETIENNE

PROJET D'IMMEUBLE DE RAPPORT
FAÇADE.



M. MILLOUVE



Haut : 10, place Dorian. Projets, 1932

Milieu : 10, place Dorian, 1933

au milieu : 36, rue Michelet. 1933-34

à droite : 46, rue Michelet. 1934

Bas : 21, rue Balay. 1934

à droite : 46, rue Michelet. 1934

5 - 3.3 TROIS IMMEUBLES D'ARMAND SUBIT (1933 - 1938)

Immeuble : (1933-34)
19, rue Michelet, à l'angle de la
rue José Frappa

D'une certaine façon, la situation de cette parcelle rappelle celle de l'*Immeuble moderne* : sur la rue José Frappa qui appartient à la ville ancienne, le nouvel alignement impose un retrait de 6 m., rétrécissant et rendant encore plus aiguë la forme triangulaire de ce terrain.

Mais, avec 20 m. de façade sur cette rue et 24m. sur la rue Michelet, on peut profiter ici d'une bissectrice qui rend les deux façades symétriques.

Subit ira encore plus loin : profitant de l'étroitesse du carrefour, qui oblige à avoir une vue forcée des sept niveaux de l'angle, il fera jouer des balcons en arrondi supportés par des paires de poteaux ronds, dont on voit autant les plafonds que les garde-corps pleins.

Effet-paquebot certes, mais aussi vue vertigineuse des gratte-ciels new-yorkais -peut-être le *Flatiron Building* de Daniel Burham, (1902)- à moins que ce ne soient les bandeaux incurvés des grands magasins de Mendelsohn.

Nous reconnaissons aussi les façades de l'immeuble de Bossu de la place Boivin de même qu'une réinterprétation de celle, en encorbellement de l'*Immeuble moderne*.

Immeuble : (1936-1937)
6, rue des Mutilés du Travail, à l'angle de la
rue Michelet

Cette étroite parcelle d'angle n'a que 10m. de profondeur et dispose ses 20m. de largeur au Nord. C'est peut-être de cette contrainte que Subit tire parti pour résoudre les problèmes de sa façade en choisissant les dominantes horizontales.

On a du mal à reconnaître l'origine de ce thème de bandeaux en béton de gravier apparent -une nouveauté !- qui se plie pour définir le plan de la façade, accompagnés par des fenêtres qui forment aussi bandeaux et angles ; couronnés par une corniche en débord qui reprend et achève ce thème unitaire.

Un feston, fait d'une succession de petites mutules, sépare le rez-de-chaussée des cinq niveaux supérieurs mais nous rappelle, à l'occasion, que cette modernité sévère sait aussi jouer de finesses décoratives.

Immeuble : (1936-1938)
4, rue Violette

Ce petit square voisin de la Grande Poste et de l'Avenue de la Libération, permet, par son dégagement, de dresser un immeuble de huit niveaux sur une parcelle minuscule, avec un cinéma au rez-de-chaussée et l'entrée d'une traboule qui traverse le vieil îlot.

La façade n'est que redans avec fenêtres d'angles : elle nous rappelle, toutes proportions gardées, celle de l'*Immeuble Shell* d'Emile Fahrenkamp à Berlin (1932).

Ainsi Subit, dans ces trois petits immeubles, prend, non seulement ses distances vis à vis des thèmes qu'il développait avec son ancien associé, mais, en plus, il se montre capable d'inventer un étonnant langage moderne qui lui est strictement personnel. (VOIR PLANCHE XLIV)

5 - 3.4 QUELQUES ŒUVRES DE GOUYON , de 1936 à 1940

Immeuble : (1936)
2, rue Ramier, à l'angle de la
rue du 11 Novembre.

Au gré des opportunités foncières en Centre-Ville et surtout le long de la Grand'rue, les architectes et leurs immeubles finissent par se retrouver face à face, quand ce n'est pas côte à côte : ici, Gouyon, face aux *Immeubles 11 Novembre* bâtis par Bossu en 1926.

Les associés se séparent mais conservent leurs préoccupations stylistiques communes : ici ce sera sans doute la dernière variante d'un des thèmes de façade des années 30, avant qu'il ne revienne en force, mais très dépouillé, à la fin des années 40, chez Gouyon dans les immeubles de la rue Lebovis, chez Béal dans ceux de la place Foch.

Dans cette parcelle, la disposition d'angle rappelle celle de 1932 mais balcons en arrondi et bow-windows ont fini par constituer un seul et massif encorbellement, créant un angle à façade épaisse.

Les fenêtres, carrées ou recoupées en bandeaux, ressemblent à des fenêtres à meneaux.

Immeuble : (1936-1937)
36, rue Désiré Claude

A côté du petit immeuble de rapport, le client voulait disposer de son atelier de mécanique et de carrosserie, comme on peut le voir encore de nos jours.

Les balcons triangulaires en pointe, ce tic commun à Bossu, à Subit et à Gouyon finit par imposer sa règle à toute la façade dont la peau devient un véritable pliage répété par les fragments de corniche.

Trumeaux en briques apparentes -régionalisme ?- divisant les fenêtres, variantes du thème de la fenêtre d'angle.

Au rez-de-chaussée, Gouyon excelle une fois de plus dans la composition des différents éléments et dans le traitement des détails ; la porte d'entrée est ainsi encadrée par deux bas-reliefs de Prou. (VOIR PLANCHE XLIV)

Palais Anatole France. (1937) (11)
Angle des rues du 11 Novembre et du Général Leclerc - 15, rue Désiré Claude.

On attendait, sinon le chef-d'œuvre, tout au moins la pièce maîtresse de la production de l'agence Gouyon, celle qui pouvait cristalliser les idées de l'architecte à propos de l'immeuble moderne d'appartements.

Ce sera chose faite avec le *Palais Anatole France*, la dernière réalisation significative de Gouyon avant la guerre. Ce programme est sans doute, à l'époque, l'un des plus importants à Saint-Etienne, plus par la qualité des prestations offertes que par sa taille. Ainsi, il ne représente pas une rupture, mais bien l'accomplissement de douze ans de travail patient.

La vaste parcelle traversante, de 30m. de largeur et de 74 m. de profondeur, dispose d'un côté droit, rue Désiré Claude et d'une seconde face, courbe celle-ci, sur la rue du

Général Leclerc qui suit la ligne du Furan canalisé, comme nous l'avions déjà vu à propos de l'immeuble de Bossu de 1925, presque voisin.

Mais cette courbe s'ouvre aussi au passage de la Grand'rue, dans la diagonale de la place Anatole France dont nous avons parlé à propos du Bossu de 1929, tout proche. Autant dire qu'il s'agit du carrefour le plus visible et le plus marquant de ce quartier et l'un de ceux qui scandent les 5,7 km. de la Grand'rue.

A l'occasion de la réalisation de l'immeuble, Gouyon diffuse un fascicule publicitaire où il annonce "toute une gamme d'appartements de trois à huit pièces, comportant chacun tout le confort nécessaire" ; il ajoute que "chaque appartement est étudié séparément, divisé et aménagé au gré du preneur", l'architecte s'engageant à étudier l'aménagement désiré ; pour conclure que "la formule n'est pas de vendre des appartements en série, mais de construire ces appartements comme on construirait une villa".

Nous soulignons ces idées qui nous semblent absolument novatrices dans les pratiques de copropriété de l'époque, même si Bossu proposait déjà de modifier certains types d'appartements en changeant le nombre de pièces.

Dans le même fascicule, Gouyon justifie le choix d'installer deux ascenseurs -l'un à vitesse normale, l'autre plus rapide- de disposer d'un garage pour voitures d'enfants et bicyclettes, d'un logement pour le concierge et d'un "salon indépendant avec un téléphone réservé à l'usage personnel des occupants d'un même immeuble" et comme cet immeuble est le premier de Saint-Etienne à disposer de garages en sous-sol, "d'autres avantages très appréciables pourront être réalisés par l'ensemble des copropriétaires de ces garages tels que l'achat en commun de l'essence ou autres produits et l'entretien des voitures qui pourrait être confié à un concierge-gérant, suivant un tarif minimum déterminé par ces propriétaires".

Bien entendu, l'immeuble dispose aussi du chauffage central, de l'eau chaude et des vide-ordures, et ce sont "partout de grands dégagements, de belles pièces, contrastant avec les dimensions habituelles des immeubles de l'après-guerre".

Mais ce n'est pas fini avec ce "hall de garages" : il pourrait être transformé en abri souterrain en cas de guerre (...) par la condam-

(11) MARREY Bernard : op.cit. page 362

nation du châssis de ventilation et du grand portail d'entrée, le renforcement de la terrasse, la disposition de sas et (...) de détecteurs, régénérateurs d'air, batterie d'accumulateurs..." (12).

Et si, par ailleurs, tout l'immeuble est construit en "béton de gravier et sable de la Loire", à la place du béton de machefer, si courant dans la région, Gouyon donnera à tous les murs extérieurs, et pas seulement par simple prudence, une épaisseur de 50cm.

Ainsi, entre les idées communautaires de l'*Immeuble-villas* de Le Corbusier (1922) et les bricolages dignes de Raymond Roussel, nous découvrons un Gouyon plein d'imagination et débordant d'astuces argumentaires pour justifier ses choix architecturaux, veillant aux petits soins et à la sécurité de chacun de ses copropriétaires...

L'ensemble de l'opération comporte quatre immeubles rendus autonomes par leur cage d'escalier : deux sur la rue Désiré Claude, constituant un seul bloc à l'alignement, de 13 m. d'épaisseur, et deux autres, sur la rue du Général Leclerc et la Grand'rue, qui épousent la courbe et dont les épaisseurs varient entre 15 et 18 m.

Au milieu, une vaste cour-jardin destinée principalement aux enfants, avec terrains de jeu, jets d'eau, plates-bandes de gazon... aménagés sur la dalle de béton des garages et des caves : encore une nouveauté dans les immeubles stéphanois de l'époque.

(VOIR PLANCHE XLV)

Le rez de chaussée et l'entresol sont destinés à des surfaces commerciales, aux halls d'entrée, logement du concierge, etc. Suivent six niveaux d'appartements, à l'alignement, puis deux autres en retraits successifs. Côté rue Désiré Claude, le rez-de-chaussée est surélevé d'un demi niveau et comporte des appartements, ensuite, compte tenu de l'étroitesse de la rue, on ne trouve plus que cinq étages.

Si chacun de ces immeubles dispose de son propre hall d'entrée, ces derniers font l'objet d'un soin tout particulier dans l'aménagement et le décor : miroirs, ferronneries, marbres et luminaires distribuent brillances et reflets ; dans une niche, une sculpture judicieusement placée. (VOIR PLANCHE XLVII)

C'est l'aspect extérieur du *Palais Anatole France*, le mouvement de sa façade, qui

surprend au premier abord, quand on le découvre, dans la Grand'rue, en se dirigeant vers le Sud : ondoisement des vagues de la mer et à la fois gigantesque ruche, il apparaît comme un point de repère unique dans le paysage urbain stéphanois.

Ce sont au total, pour les six étages, 300m. de balcons filants à allège pleine, sur les 50 m. de linéaire de la façade. D'abord en ligne droite sur la Grand'rue, puis selon une courbe généreuse qui amorce l'angle, et enfin, se brisant en six redans pour épouser la direction du Furan que suit l'alignement de la rue du Général Leclerc. Si l'on arrive par cette rue, au contraire, on voit d'abord les redans butant contre la courbe qui occulte la partie droite sur la Grand'rue.

Ainsi, tout comme devant la *Maison du Peuple* de Horta, à Bruxelles, cette façade nous dérobe toujours l'une de ses facettes et ne se laisse saisir dans sa totalité depuis aucun point de vue fixe : il faut la parcourir pour la découvrir.

La façade des appartements, elle, tout en suivant globalement ce mouvement, développe aussi ses thèmes propres : à l'arrondi de l'angle, elle oppose des pans brisés ; aux redans, elle répond également par des redans, mais décalés. Ce mouvement se poursuit au sixième étage mais se modifie aux septième et huitième où les volumes reproduisent la courbe des balcons, mais en retrait et où, sur la rue du Général Leclerc, si les acrotères tracent une ligne droite, les façades des pièces persistent à répéter régulièrement les redans.

Dans la façade du bâtiment de la rue Désiré Claude, par contre, ce sont des bow-windows demi-cylindriques qui, pour une rangée de fenêtres sur deux, montent sur cinq niveaux. (VOIR PLANCHES XLVI et XLVII)

Le plan de l'étage courant nous permet tout d'abord de vérifier que ces mouvements de façade ne sont faits que selon des directions perpendiculaires aux cloisons. Cloisons et non refends car si la façade est porteuse, les points d'appui, à l'intérieur, sont des poteaux pour permettre cette liberté d'aménagement proposée par Gouyon.

Dans tous les appartements, l'accès se fait par une gradation d'espaces : entrée, tout d'abord, hall qui ouvre d'un côté vers la partie réception, de l'autre vers une antichambre, celle-ci donnant accès aux chambres et à la salle de bain.

(12) Certaines pages de ce fascicule sont reproduites in Jacquet - Trouillet, op. cit.

Cette progression vers l'espace de l'intimité correspond, sans doute, à une bonne application des critères de distribution de l'appartement moderne et confortable de Roux-Spitz (13). Toujours en façade, les salons et salles à manger sont communicants.
(VOIR PLANCHE XLVII)

En 1937, Gouyon avait constitué une filiale de son agence à Valence : il y construit, en 1939-40 l'imposante *Résidence Victor Hugo*, entre le centre ancien et la gare.

En 1948, il bâtit à Saint-Etienne la *Résidence Dorian* qui, sur 44 m. de largeur, étale sa façade de 12 étages.

(13) C'est l'hypothèse proposée par l'étude de Jacquet - Trouillet, op.cit..

5. Les années 30 à Saint-Etienne

5-3.3 Armand SUBIT

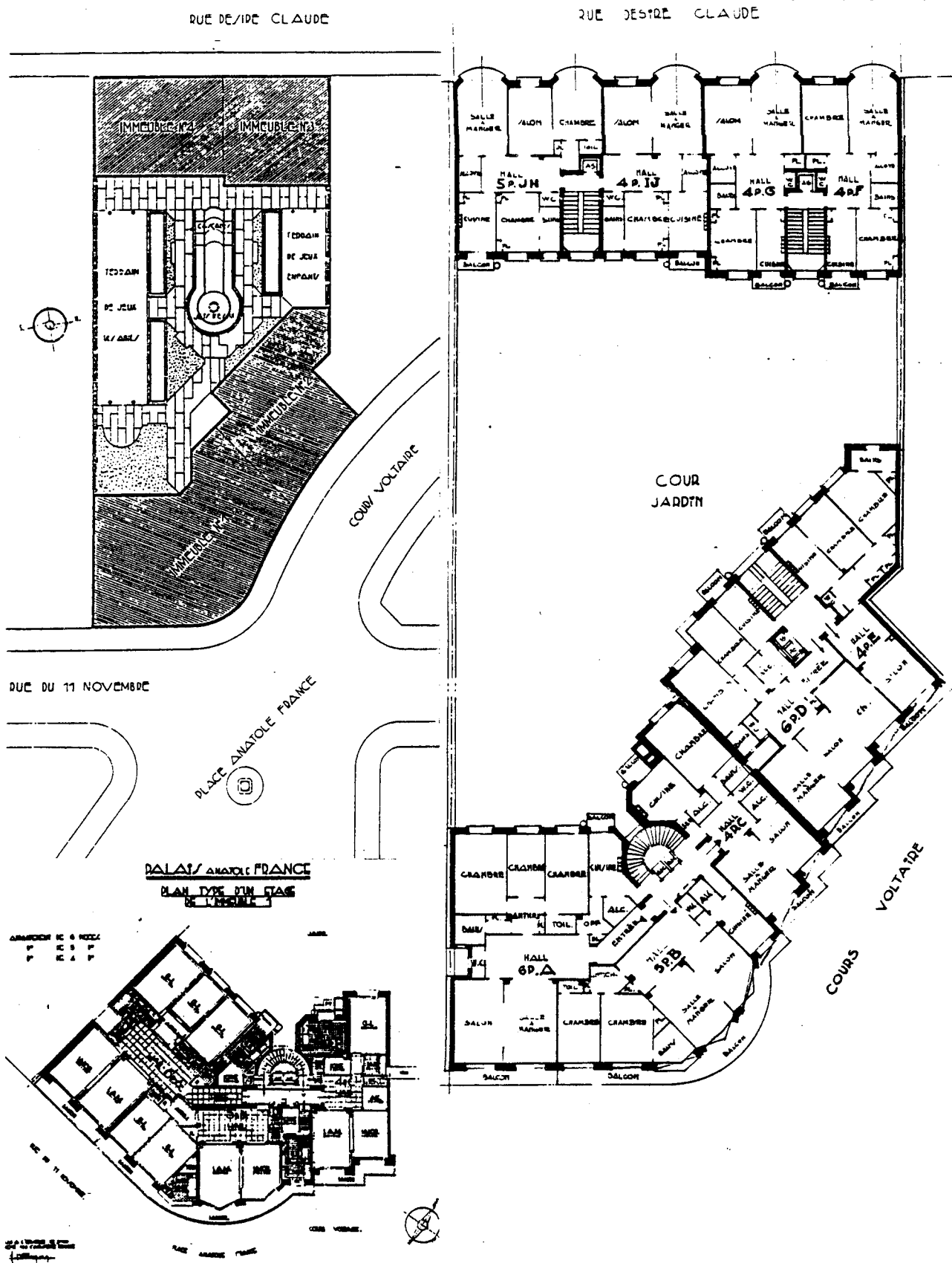
5-3.4 Henri GUYON



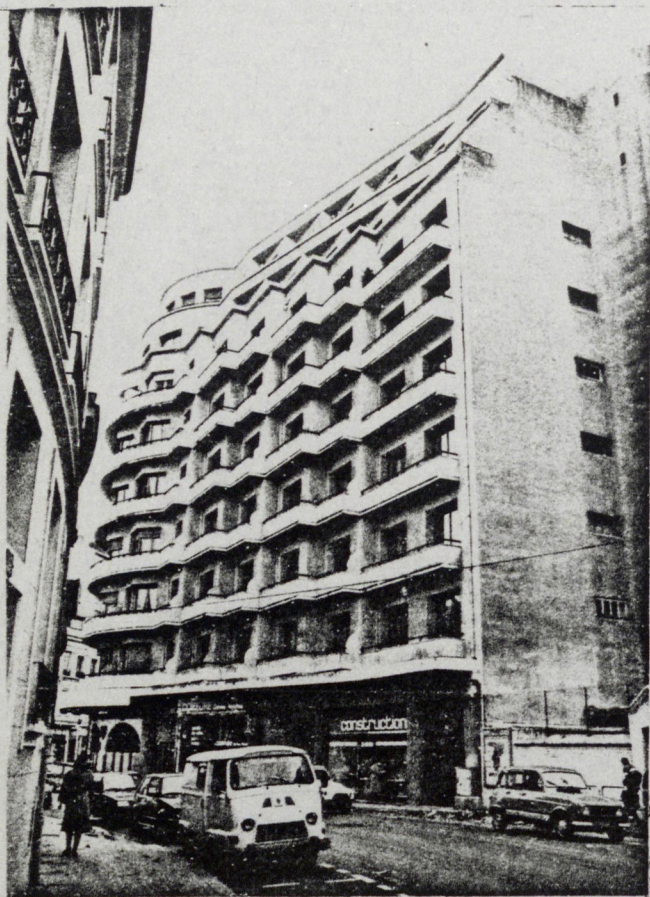
Haut et milieu : Trois immeubles d'Armand SUBIT.

19, rue Michelet. 1934 - 6, rue des Mutilés du Travail. 1936-37 - 4, rue Violette. 1936-38

Bas : Deux immeubles d'Henri GOUYON : gauche : 2, rue Ramier . milieu et droite : 36, rue Désiré Claude. 1936-37



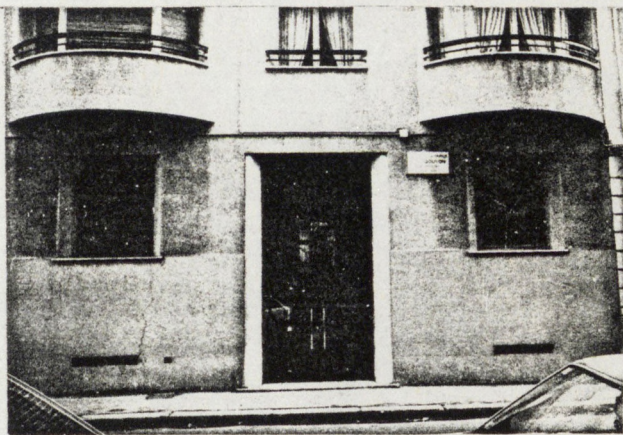
PALAIS ANATOLE FRANCE
 Haut : plan d'ensemble à droite : plan des étages
 Bas : à gauche : plan type d'un étage



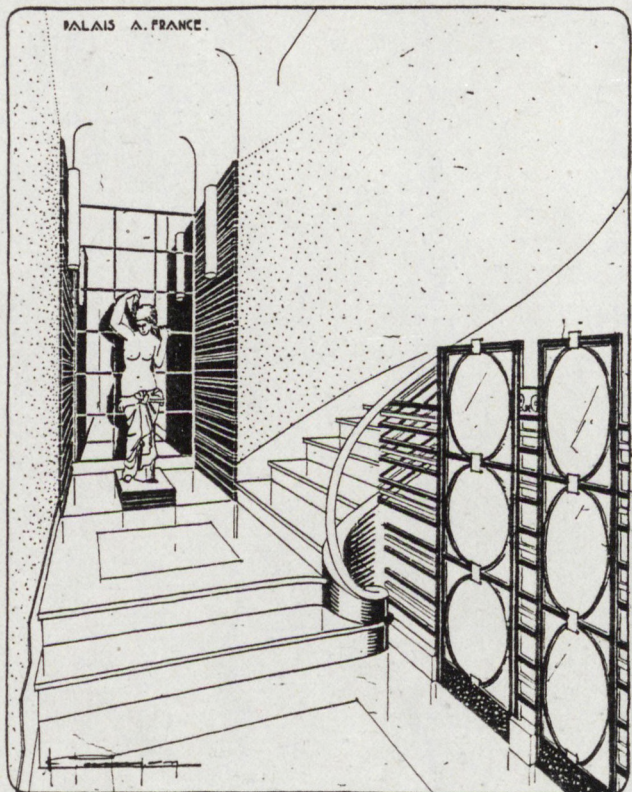
PALAIS ANATOLE FRANCE

Haut : façade sur la rue du Général Leclerc à droite : façade 15, rue Désiré Claude

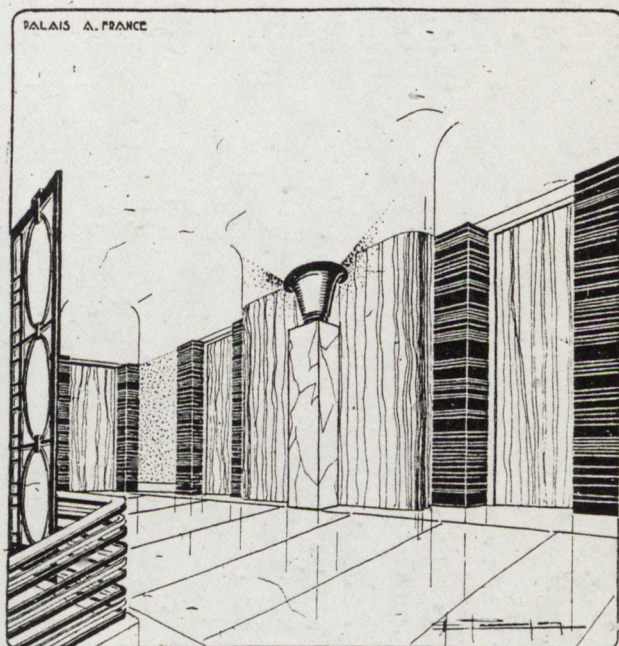
Bas : façade sur la rue du 11 Novembre et place Anatole France



PERSPECTIVE DU HALL DE DEPART D'UN ESCALIER



PERSPECTIVE D'UN PALIER D'ESCALIER



PALAIS ANATOLE FRANCE

Haut : perspective d'ensemble ; à droite : entrée du 15, rue Désiré Claude

Bas : perspectives de hall d'entrée et de palier d'escalier

5 - 4 AUTRES AGENCES STEPHANOISES D'ARCHITECTURE.

A Saint-Etienne, dans les années 30, d'autres architectes construisent des immeubles de rapport, des H.B.M., des villas, des usines et des entrepôts, des cinémas... cherchant à faire de l'architecture moderne. En tout, hormis Bossu, Subit et Gouyon, on peut en compter environ une dizaine ; parmi eux : Bourdeix et Béal, Mas et Martin, Farat, Edouard Hur...

Si nous nous sommes attardés sur les trois premiers c'est parce que leurs réalisations représentent quantitativement comme qualitativement, l'apport le plus considérable et, globalement, offrent une qualité homogène, grâce à une clientèle devenue plus réceptive, mais sans doute aussi à un milieu professionnel et technique local, favorable et compétent.

On aurait du mal, par ailleurs, à faire la juste part des choses entre une modernité architecturale plus ou moins inéluctable et l'opportunisme commercial de quelques promoteurs ou clients éclairés. Constatons simplement que dans un certain nombre de circonstances heureuses, l'un et l'autre rencontrent l'intelligence et le savoir-faire d'un architecte de qualité.

Il serait aussi intéressant de pouvoir comparer les productions contemporaines d'autres capitales provinciales, tout en tenant compte des particularités locales ; en appliquant au moins les plans d'analyse que nous avons proposé (cf 2 : approche et méthodes) pour pouvoir comprendre comment ces productions ont pu (ou n'ont pas pu) se réaliser.

A Saint-Etienne, rappelons-le encore une fois, les programmes d'immeubles ont été montés au gré des occasions foncières mais, comme nous avons pu le constater, leur éparpillement est tout relatif : l'immeuble de rapport est, par essence, urbain et de préférence central. Si, à travers la présentation de ces exemples, nous nous sommes vus dans l'obligation de restituer l'historique de chacun de ces lieux, c'est parce qu'il nous semble que ceux-ci exerçaient, dans bon nombre de cas, une forte incidence sur l'édifice lui-même.

Cela dit, Pingusson avait raison, à sa manière, quand il disait que l'immeuble de rapport n'est que le résultat de la spéculation et

que, tant qu'on n'aura pas réglé les questions d'urbanisme, ces "boîtes à loyers" demeureront "le fait architectural le plus regrettable de notre époque" (14).

A Saint-Etienne, justement, où, comme nous avons pu le constater, la densité extrême des tissus -étroitesse des rues et du parcellaire- - pose un véritable défi à l'architecte, mais ni redans ni bow-windows ne peuvent compenser les déficiences d'une façade principale au Nord ouvrant sur une rue de 8m. de largeur...

On peut alors évoquer des réalisations d'autres architectes, comme aussi bien signaler des immeubles intéressants dont nous n'avons encore réussi à connaître ni l'auteur, ni la date exacte de construction.

Agence BEAL-BOURDEIX

Pierre Béal, octogénaire, demeure l'un des témoins de cette époque, nous en reparlerons dans le dernier chapitre.

Entre 1933 et 1934, Béal et Bourdeix construisent deux petits immeubles d'appartements, rue des Passementiers, dans le vieux quartier de Valbenoite (un ravalement opportun permettrait de les mettre en valeur), ils réalisent aussi un autre édifice, rue Praire, à deux pas de la place Jacquard.

Mais ce sont surtout les deux immeubles remarquables qu'ils bâtissent en 1937, au 55, rue du 11 Novembre et, de l'autre côté de la parcelle, au 66, rue Désiré Claude, qui nous intéressent ici, car ils constituent leur meilleur apport à l'architecture des années 30.

Cette parcelle traversante de 72 m. de profondeur et de 22 m. de largeur est mitoyenne au Sud, de celle de l'opération de la rue de la Marne, de telle façon que la façade de l'immeuble sur la Grand'rue, en adoptant le même gabarit de R+7, prolonge et surtout complète harmonieusement la composition monumentale de Subit et Gouyon de 1933.

Mieux encore : la façade en léger retrait, est flanquée de deux bow-windows latéraux qui démarrent au rez-de-chaussée ; leurs faces, à l'alignement, s'incurvent jusqu'à rencontrer le plan de la façade : ce mouvement amorce la formation d'une petite cour d'entrée vers la porte, au centre, qui s'inscrit dans le demi-cylindre formé par la superposition des balcons à balustres.

(14) PINGUSSON G.H. : Immeubles de rapport à Paris. in AA n° 4. Avril 1935

Ces directions verticales sont contre-carrées par les horizontales accusées des allèges des fenêtres en bandeaux arrondis et celle de la corniche du couronnement.

Une porte cochère latérale permet d'accéder à la cour et aux garages. Les deux cours communiquent visuellement avec celles des immeubles de la rue de la Marne, ce qui permet d'apprécier le spectacle des cuisines, paliers de service et colonnes de vide-ordures (celle de l'immeuble de la rue Désiré Claude est une colonne ronde qui soutient, un étage sur deux, des paliers en arrondi correspondant à ceux des escaliers).

La façade sur rue de ce bâtiment reprend le même principe de composition que sur la Grand'rue, mais les bow-windows sont remplacés par des balcons non plus incurvés mais biseautés.

Au centre, un trumeau sur toute la hauteur, encadré par deux paires de piliers cannelés en saillie qui enchâssent des balcons triangulaires. La porte, dans l'axe de la façade, est couverte par un auvent en demi-cercle supporté par deux colonnes rondes. (VOIR PLANCHE XLIX)

Edouard HUR

Malheureusement, nous ne disposons que de renseignements fragmentaires sur l'œuvre importante de celui qui a été l'architecte chargé du Plan d'extension, d'aménagement et d'embellissement en 1936 : ses archives attendent encore une étude systématique.

Polyvalent et également compétent dans différents domaines, Hur pourrait correspondre au profil du technicien moderne formé au Bauhaus : planification urbaine, immeubles, villas, usines, grands magasins -dont le premier *Monoprix*, place du Peuple, avec ses fenêtres en bandeaux (15)-, aménagement intérieur de bijouteries, kiosques à journaux en béton armé, etc.... C'est lui encore que nous trouverons au début des années 50, chargé de bâtir, en association avec les Gouyon, les premières barres du quartier de Beaulieu.

Entre 1928 et 1936 -d'après la date de dépôt des permis de construire - il bâtit à l'angle de la rue Malraux et de la rue de la Paix, en plein quartier Saint-Charles, une sereine composition de bow-windows sur quatre niveaux, montée sur un socle à double hauteur, dont le jeu finit par s'intégrer à la façade même.

Autour de 1933, les trois immeubles mitoyens de la rue Albert I^{er}, dans le prolongement "1900" du tissu de Dalgabio, sont unifiés par une corniche supérieure et par leurs rez-de-chaussée -entrées et garages- où d'épais poteaux ronds supportent la façade et où des linteaux s'épaississent pour recouvrir les portes d'entrée.

Au 5, rue Rouget de l'Isle (1938), un petit immeuble de cinq niveaux présente une façade fendue de part en part par des loggias ; au centre, séparant celles de chaque appartement, une belle colonne ronde et blanche, rappel de celle de la façade magistrale du Ginsberg-Lubetkin du 25, avenue de Versailles à Paris. (VOIR PLANCHE XLIX)

Ainsi, différents aspects de la modernité architecturale sont présents dans l'architecture stéphanoise de l'entre-deux guerres.

Une énumération des sous-codes -ou des dialectes locaux- des langages modernes à partir des exemples inventoriés, pourrait se présenter comme suit :

- façade lisse : exemples contemporains de ceux de Bossu, Subit et Gouyon, difficiles à identifier.
- volumétrie d'avant-guerre, c'est à dire corps central et bow-windows :
 - 16, place Locarno (Fougerousse, 1926) - avec ajout de motifs "Arts-Déco" :
 - 2, rue de Heurton (place Chavanelle) -
 - 21, Cours Fauriel (Poncet, 1930-31) -
 - 71, rue Michelet (Mas et Martin, 1929) -
 - 86, rue des Dr Charcot (?) -
 - 59, rue de la République (?) -
 - 12, rue du Général Leclerc (?) .
- historico-régionaliste, traditionnel, emploi de parements de pierre, de brique :
 - 18, rue Balay (?) et
 - place F. Buisson (Montuclard, 1927-28)
 - 4, rue Désiré Claude (Paradis 193..?)
 - 30 et 30 bis, rue Littré (Paradis, 1924-25 et Bossu, 1944).
- bow-windows et langage proche de celui de Subit et Gouyon, voire de Roux-Spitz :
 - 44-46 bis, rue Robespierre (?)
 - 45 et 47, rue Balay (?)
 - 25, rue Voltaire (?) et 27, rue Voltaire (attribué à Subit et Gouyon).
 - 1, place Jules Guesde (?) .

- bow-windows et langage proche de celui d'Hur :
9, rue d'Arcole (Dodat, 1931-1932)
22, rue du Jeu de l'Arc (?).
- arrondis et balcons courbes, langage proche de celui de Subit, voire de Bossu:
8, place Grenette (?)
12, place Villebœuf (?)
- modernité structurelle (voûtes en béton)
rue Palluat de Besset et St-Joseph
(Société anonyme des Entreprises
Limousin, 1930)

(VOIR PLANCHES XLVIII et XLIX)

5. Les années 30 à Saint-Etienne
5 - 4 Autres agences d'architecture stéphanoises



1 - 8, rue du Gal Leclerc 2 - 2, rue de l'Heurton 3 - PONCET; 1930-31 4 - FOUGEROUSSE, 1924
 5 - MAS et MARTIN, 1929 6 - PARADIS 7 - 86, rue des Docteurs Charcot
 8 - MONTUCLARD, 1927-28 9 - PARADIS 10 - DODAT, 1931-32 11 - rue du Jeu de l'Arc
 12 - 6, rue Galle 13 - 46-46b, rue Robespierre 14 - rue Balay 15 - place Jules Guesde



1-2- HUR, 1936

3-4- HUR, 1933

5-6-7- HUR, 1933

8- BOURDEIX et BEAL, 1937

9-10 - 27, rue Voltaire

11-12- BOURDEIX et BEAL, 1937

13 - place Villebœuf

- 6 - 1 PENDANT LA GUERRE ET APRES : QUELQUES INTERROGATIONS.**
- 6 - 2 SAINT-ETIENNE, PARIS.**
- 6 - 3 ACTUALITE DE L'IMMEUBLE D'APPARTEMENTS.**

6 - 1 PENDANT LA GUERRE ET APRES : QUELQUES INTERROGATIONS

Si pendant la Première Guerre, les pays non engagés dans le conflit, et, en particulier, certaines grandes capitales éloignées du front des opérations -Zurich, Vienne...- ont permis aux réflexions et activités artistiques et intellectuelles de suivre plus ou moins leurs cours, pendant la Deuxième Guerre mondiale, du fait du déplacement des champs de bataille, des bombardements des villes, de l'occupation des territoires, des persécutions, déportations et exils, les perturbations de tous ordres ont été radicales, particulièrement dans les capitales qui avaient été les centres de la création artistique moderne : Berlin, Milan, Paris, Londres... Si bien que, dans les années 40, il faut quitter l'Europe et se diriger vers les Amériques, du Nord comme du Sud, pour trouver des lieux de création où de nouvelles avant-gardes se constituent et s'expriment : dans des villes des Etats-Unis ainsi qu' à Mexico, Caracas, Rio ou Sao Paulo, Buenos Aires..., nourries bien souvent par la manne des intellectuels et des artistes exilés après la Guerre Civile espagnole ou victimes des persécutions nazies.

En tout cas, pour les programmes que nous avons retenus dans notre étude, il est un fait que la France de 1940 arrête tous ses chantiers. C'est à cette date, par ailleurs, que nous perdons ce témoignage privilégié qu'était *L'Architecture d'Aujourd'hui*, dont le dernier numéro, de mars-avril 1940 était consacré à "L'approvisionnement des villes", tandis que celui de mai-juin 1945, premier de la nouvelle parution, portera comme titre "Construire la France".

Mais il est tout de même difficile d'imaginer cinq années d'inactivité totale, dans la France de Vichy, pour les architectes dont nous avons suivi la trajectoire pendant au moins deux décennies.

Si nous savons que certains continuent à assurer leur enseignement dans les ateliers de l'ENSBA (Perret, Gromort, Expert, Tourmon.) et que d'autres -parfois les mêmes- participent à divers organismes ou commissions chargées

des questions de la reconstruction (Perret, Le Corbusier, Bardet, Roux-Spitz...), sous l'égide de la "Charte de l'architecte reconstruteur" (1) et dans un état d'esprit où l'idée régionaliste domine, nous ignorons presque tout des autres.

L'inactivité professionnelle semble justifiée du fait de la guerre ; par contre, on conçoit plus difficilement l'arrêt de tout travail intellectuel et créateur. Tout compte fait, bon nombre d'artistes et d'intellectuels ont fini par s'accommoder, à leur manière, et pour des raisons diverses, de la France occupée, notamment à Paris.

Peintres, écrivains, hommes de théâtre, professeurs... ont parfois témoigné ou bien gardé un silence pudique sur leurs activités pendant ces "années noires" (2) ; d'autres se sont repliés dans leurs recherches savantes après avoir participé à la "drôle de guerre", tels Sartre (3), Queneau, Merleau-Ponty, sans parler de Picasso et de Cocteau... tandis que Marc Bloch et Maurice Halbwachs, parmi d'autres, paieront de leurs vies le fait d'être Juifs.

Par contre, à notre connaissance, aucun des protagonistes de la modernité architecturale - ni à Saint-Etienne, ni à Lyon, ni à Grenoble, ni à Paris - ne semble avoir été une victime directe de la guerre ou de l'exil comme cela a été le cas pour les tenants des avant-gardes allemandes.

Si les populations des villes ont eu à souffrir des privations et des rationnements alimentaires et de combustible, on peut supposer que les habitants des immeubles modernes étaient un peu plus favorisés dans leurs conditions d'existence que l'immense majorité des occupants de logements insalubres, et cela pas seulement à Saint-Etienne.

Pourtant, on peut se demander comment ont vécu, ou plutôt survécu, ces paquebots blancs et lisses, avec leur "tout électrique, leur ascenseur, leurs frigorifiques, évier-vidoires et chauffage central..., si nous considérons que la construction de ces immeubles et toutes leurs installations présentaient souvent des innovations techniques à la limite des capacités d'exécution et d'entretien de l'époque.

1) KOPP A - BOUCHET F - PAUL D : *France : l'architecture de la reconstruction, 1945 - 1953. Solutions obligées ou occasions perdues ?* 1980

(2) GUEHENNO Jean : *Journal des années noires*. 1947
JÜNGER Ernst : *Premier journal parisien*. 1941 - 1943

(3) SARTRE Jean-Paul : *Les carnets de la drôle de guerre 1939-1940* (1983)

A Paris, tout comme d'autres bâtiments de triste mémoire, une réalisation moderne est devenue symbole caricatural et à la fois tragique : la Cité de la Muette, à Drancy, conçue et réalisée par Beaudoin et Lods en 1934 (4), qui avec ses tours de quinze étages en béton armé préfabriqué, a été transformée en stalag ; c'est de ce Camp de Drancy que cinq mille juifs partiront en Allemagne pour ne plus en revenir. "Toute la culture après Auschwitz... n'est qu'immondice" (5), sinistre usage de fragments de la modernité...

Se pose également la question générale de l'entretien et du vieillissement de l'architecture moderne de l'entre-deux guerres.

Pour ce qui concerne les exemples stéphanois, nous les avons découverts -et photographiés pour la première fois !- il y a une dizaine d'années, languissant encore sous la crasse, les bavures et les couches de suie déposées depuis leur construction par la respiration d'une ville qui commençait alors seulement, à exprimer le désir de changer son image, de ne plus être "la ville noire".

Depuis, comme pour la totalité du patrimoine bâti de la ville, les campagnes successives de ravalement leur ont rendu tout leur éclat d'origine ; ils peuvent maintenant témoigner d'une solidité constructive remarquable.

Le débat qui s'instaure en 1945, dont certains des termes ont été posés pendant la guerre -l'édition de la *Charte d'Athènes* par Le Corbusier en 1943, par exemple- est une question qui dépasse les limites de notre étude, mais qui nous permet au moins d'entre-apercevoir le sort qui sera réservé au programme d'immeuble d'appartements.

Ce débat, plutôt qu'architectural, est d'ordre urbain ; il conduira à la mise en crise de la structure historique de la ville -rues, espaces urbains, îlots-. Il n'y a pas eu de rupture brutale mais développement d'un processus inexorable, une fois achevée la phase de reconstruction (vers 1953), la promulgation du *plan Courant* et le démarrage des premiers *grands ensembles* (6).

Pourtant, dans la période de la reconstruction, des propositions parfois réalisées cherchent à inscrire les constructions nouvelles

dans des continuités urbaines réinterprétées d'une façon moderne : c'est le cas des travaux d'André Lurçat pour Maubeuge qui proposent, outre le nouveau tracé de la ville, la formulation des types architecturaux tels que maisons en bande et immeubles d'appartements (7).

Rappelons aussi, pour mémoire, comme exemples de la fin des années 40, le *Front de mer* de Royan (Ferret), les opérations à Toulon (Jean de Mailly), le *Vieux Port* de Marseille (Fernand Pouillon) et la reconstruction du Havre de Perret, dans la logique de ces vastes projets urbains qu'il n'a pu réaliser dans les années 30.

Néanmoins, le chantier de la première *Unité d'Habitation* de Le Corbusier, celle de Marseille, démarre en 1947. Par son implantation dans une vaste parcelle du boulevard Michelet elle est déjà l'immeuble urbain qu'elle deviendra de nos jours, ce qui ne sera pas le cas de celle de Brie-en-Forêt, ni surtout de celle de Firminy construite treize ans plus tard. Ces deux unités, volontairement implantées dans les franges urbaines ou carrément à l'écart, voient leur caractère d'autonomie encore accentué.

(4) L'Architecture d'Aujourd'hui n°6, 1935

(5) T.W. ADORNO, cité par Tomas A-Maldonado. in Environnement et idéologie. 10/18 1972.

(6) KOPP A - BOUCHET F - PAULY D : op. cit.

(7) SADDY Pierre : Lurçat et Maubeuge : départ d'une reconstruction, la table rase ? AMC n°4, 1976
voir aussi : Immeubles d'appartements pour Saint-Denis et Maubeuge. A.A. n° 16, Déc. 1947
et KOPP A. : op.cit.

Si certains quartiers périphériques de Saint-Etienne ont souffert des bombardements américains de 1944, cela n'entraînera que des reconstructions partielles, alors que c'est bien l'ensemble de la ville qui réclame, de façon pressante, des logements neufs et confortables, comme nous l'avions déjà indiqué (cf. 3 - Tradition et modernité architecturale à Saint-Etienne dans les années 20).

L'extension urbaine sous forme de grands ensembles se fera vers le Sud, au-delà du site naturel et historique qu'est la vallée du Furan.

La construction du quartier de Beaulieu démarre en 1953 avec les premières barres et tours H.L.M. le long de la rue Le Corbusier. Hur, Farrat, Henri et Yves Gouyon en sont les architectes (8). Les réalisations successives se feront pendant les deux décennies suivantes, en même temps que certaines rénovations urbaines en centre-ville.

Or, si dans le cadre de la définition du type *Immeuble moderne* nous avons indiqué la fourchette de dates 1920-195..., c'est que nous sommes convaincus que cette appellation demeure valable jusqu'au début des années 50 - tout au moins pour les exemples puisés dans les quatre villes que nous avons étudiées - au point de soulever parfois quelques doutes quant à la datation des immeubles. Il nous semble qu'à Grenoble la démonstration est faite avec la parfaite continuité des réalisations du quartier Condorcet (cf. P 2 Grenoble), mais aussi le long de la ceinture des boulevards Sud.

Pour cette raison, nous avons élargi l'inventaire stéphanois et intégré les immeubles d'appartements construits en ville jusqu'au milieu des années 50, au moment où commencent les opérations périphériques comme celles de Beaulieu-Rond-Point que nous venons d'évoquer.

Du point de vue de l'implantation de ces immeubles d'après-guerre, se reproduisent les schémas des années 30 - blocs à l'alignement, cour à l'arrière - mais dans des parcelles plus vastes, sur des rues plus larges ou des avenues, ce qui permet des hauteurs allant jusqu'à R+12.

Les mêmes thèmes de façade, qui ont été simplifiés, gagnent ainsi en force d'autant qu'ils se développent sur des linéaires plus

importants : encorbellements symétriques, bow-windows de dix étages, balcons d'angle à garde-corps plein, rangées de hautes fenêtres identiques, ferronneries et menuiseries lisses et dépouillées.

C'est le cas des immeubles de Gouyon, Ferraz, Martin, Bégonnet... qui, par leur taille, dominent places et carrefours de la périphérie du centre.

Cet élan bâtisseur permettra le démarrage de l'opération de la place du Maréchal Foch, sur les terrains de l'ancienne usine à gaz, adjacents à la Grand'rue, face à la Manufacture Nationale d'Armes. Bossu rêvait de cette opération et les terrains avaient été aménagés en 1930, mais ce sera la "Société des Immeubles Jacquard", héritière de la "Société des Immeubles par Etages", qui la mènera jusqu'à son achèvement, de 1948 à 1973, sous la direction de Pierre Béal, l'architecte responsable.

La vigoureuse figure urbaine tracée - deux diagonales se croisant sur une place rectangulaire allongée dans la direction Nord-Sud - ne sera jamais complètement accompagnée par la totalité des bâtiments, tous prévus à l'alignement des rues ; le côté Est de la place reste vide, le côté Ouest irrémédiablement dénaturé par la géométrie de la longue barre en retrait qui se retourne en équerre, achevée il y a environ dix ans. Témoignent de l'idée initiale, les immeubles construits par Béal entre 1948 et 1954 : une harmonieuse succession de redans, rue Charpentier, le bloc de dix étages qui ferme la place au Nord avec ses deux angles symétriques qui encadrent des balcons filants, et dans la façade sur cour, les cages d'escalier vitrées sur toute la hauteur. (VOIR PLANCHE L)

A Paris, ces mêmes secteurs urbains privilégiés de la modernité des années 30 accueilleront souvent les premiers immeubles d'appartements de l'après-guerre : le long de l'avenue de Versailles, avenue Henri Martin, autour des jardins du Ranelagh ou sur la rue Raynouard où, par exemple, le même Julien Duhayon construit un nouvel immeuble à cour d'entrée en 1954, une parcelle au-delà de sa précédente réalisation de 1931.

Mais *L'Architecture d'Aujourd'hui* a d'autres questions à traiter - la *Charte d'Athènes*, les Unités d'Habitation, la Reconstruction, les productions des Avant-gardes latino-américaines... - abandonnant ainsi l'habitude qui avait été la sienne, d'apporter une information sur ces petits objets architecturaux, devenus dérisoires et presque sans intérêt à côté des

(8) MARREY Bernard : op.cit. page 362

tâches majeures qu'étaient alors la reconstruction, les plans directeurs des villes et les questions générales d'urbanisme.

Insensiblement, s'opèrent des modifications de l'immeuble : il quitte l'alignement pour gagner de la hauteur, dans des parcelles plus grandes ; l'industrie propose de nouveaux matériaux, plus voyants -le verre fumé, l'aluminium anodisé...- qui contribuent à accentuer le déferlement de balcons filants ou de "murs-rideau" devenus signes de "standing". La démesure des opérations finira par avoir raison des gabarits traditionnels, des îlots, de parties entières de quartiers...

La modernité des années 30 aura ainsi vécu, pour laisser la place au langage appauvri et stéréotypé qui sera le lot des architectes de notre génération, à Paris, à Saint-Etienne comme un peu partout ailleurs.

6 - 3 ACTUALITE DE L'IMMEUBLE D'APPARTEMENTS

L'immeuble d'appartements a à son actif plus d'un siècle et demi de bons et loyaux services : entre l'habitat collectif des *grands ensembles*, le *pavillonnaire* des banlieues et l'*habitat intermédiaire* des villes nouvelles, il demeure le lieu privilégié d'une forme de convivialité et de vie urbaine.

Ni les *Unités d'habitation*, ni les *maisons-communes*, ni les vertus d'une polyvalence et d'une flexibilité, vantées comme les remèdes-miracles au nom de la participation n'ont pu avoir raison de l'articulation traditionnelle des *espaces de transition*, depuis la rue jusqu'à la porte de l'appartement.

Hall, boîtes aux lettres, cour, escalier et ascenseur, paliers ou coursives... donnent accès à des logements de plain-pied ou en duplex, dont les façades plates ou en pans de verre présentent des percements réguliers, des balcons, des loggias ou des bow-windows, façades blanches et lisses ou bien colorées par des revêtements.

Ces façades demeurent aussi le lieu privilégié des jeux volumétriques, d'ordre plastique ou constructif, auquel se livre l'architecte, qui interprète en cela telle ou telle idée de représentation des habitants de l'immeuble.

Le plan de l'étage courant, lui, n'a pas beaucoup changé depuis qu'il a été promu au rang de *plan type*. Avec sa galerie distribuant deux ou trois *compartiments*, il est la conséquence de la rationalité de cette organisation et de la forme et des dimensions des pièces.

Mettant le confort, l'air et la lumière à la portée de tout le monde, ces *cellules* sont devenues inexorablement les lieux de la répétition et de l'uniformité.

Par ailleurs, réhabilitations et mises en conformité des bâtiments à usage d'habitation, depuis les hôtels du Marais jusqu'aux anciens entrepôts de la Samaritaine, en passant par les maisons de ville et les immeubles de rapport du bâti vernaculaire des villes, ont conduit à une situation telle, qu'en location ou en copropriété les prix étant pratiquement équivalents, le choix entre *ancien* et *neuf* n'est plus qu'affaire de préférence personnelle. Ce fait entérine la généralisation du type de logement propre à

l'immeuble d'appartements face à l'autre type, celui de la maison individuelle.

Ainsi, ces immeubles d'appartements modernes des années 30, conçus et construits au prix de tant de difficultés, apparaissent à présent comme la préhistoire des lieux et des modes actuels d'habiter : les étudier c'est remonter aux sources ; tandis que les luttes acharnées de nos confrères de l'époque pour faire valoir leurs idées en matière de logement -relisons la conférence de Bossu, si émouvante !- offrent un bel exemple à suivre, digne d'émulation !

Heureuse modernité de l'entre-deux guerres, elle était neuve, originale, première, au point de ne permettre dans les décennies suivantes que des "remake" en forme de bégaïement... Mais, ces immeubles d'appartements pouvaient-ils être modernes, comme la *Villa Savoye*, la *Maison Schroeder*, le *Pavillon de Barcelone*, la *Rue Mallet-Stevens* ou le *Club Zouiev* ?

Tout porte à croire que non, ou seulement très exceptionnellement (*Hight Point One* de Lubetkin, l'immeuble *Clarté* de Le Corbusier..) si l'on tient compte de l'étroite dépendance vis à vis des commanditaires, de l'opportunité des occasions foncières, des exigences règlementaires et des crises immobilières. De telle façon que si pour Loos "la maison doit plaire à tout le monde" -à la différence "de l'œuvre d'art qui n'est obligée de plaire à personne" (9)- nous dirions que c'est surtout l'immeuble d'appartements qui doit plaire à tout le monde, et pour cela, il ne peut s'approprier la modernité qu'en l'"apprivoisant".

Et si la modernité est abstraction, par opposition au narratif propre à l'éclectisme, cet immeuble moderne est contraint de devenir narratif : si sa façade cherche la nudité géométrique, ses murs mitoyens en moellons, ses toits en tuiles à double pente, les alcôves dans les cuisines et le jeu bariolé des magasins au rez-de-chaussée le condamnent inexorablement à la narration architecturale, et urbaine puisqu'il fait intrinsèquement partie de la ville qui est éclectique et narrative par nature.

Tout au long de ce travail, nous avons cherché à analyser, à comprendre et à mettre côte à côte les différentes réponses à ce même programme, pendant plus de deux décennies, et plus particulièrement à Saint-Etienne.

L'immeuble d'appartements, urbain par définition, nous a permis, en outre d'inter-

roger la ville dans son triple volet -le groupe social, son imaginaire, la matérialité construite- comme d'établir sa filiation du côté des traditions, tant savantes que vernaculaires.

Si Bossu, Subit et Gouyon, Béal et Bourdeix, Hur... -tout comme leurs confrères lyonnais, grenoblois et parisiens- nous intéressent c'est parce qu'à travers leurs apports, ils ont cherché à faire une architecture de leur temps, donc moderne, dans la continuité de cette tradition architecturale et urbaine.

Réformistes plutôt que révolutionnaires, pragmatiques, polyvalents, efficaces, ils ont su créer des agences d'architecture bien adaptées aux conditions de la commande de l'époque. La personnalité, l'intelligence et le sens de l'opportunité de chacun de ces "patrons", leur ont permis d'assurer une production architecturale de qualité. En cela, ils offrent un exemple très intéressant d'attitude et de comportement professionnel.

En ce qui concerne l'immeuble d'appartements, nous sommes, à la fin de cette étude, persuadés qu'il demeure, aujourd'hui, un programme d'architecture d'une actualité et d'une pertinence indiscutables, et d'une taille privilégiée pour l'architecte qui veut bien intégrer son récit architectural dans celui, ininterrompu, de la ville.

(9) Cité par VERHOEVEN in Adolf LOOS. I.F.A. - Institut culturel autrichien. 1983.



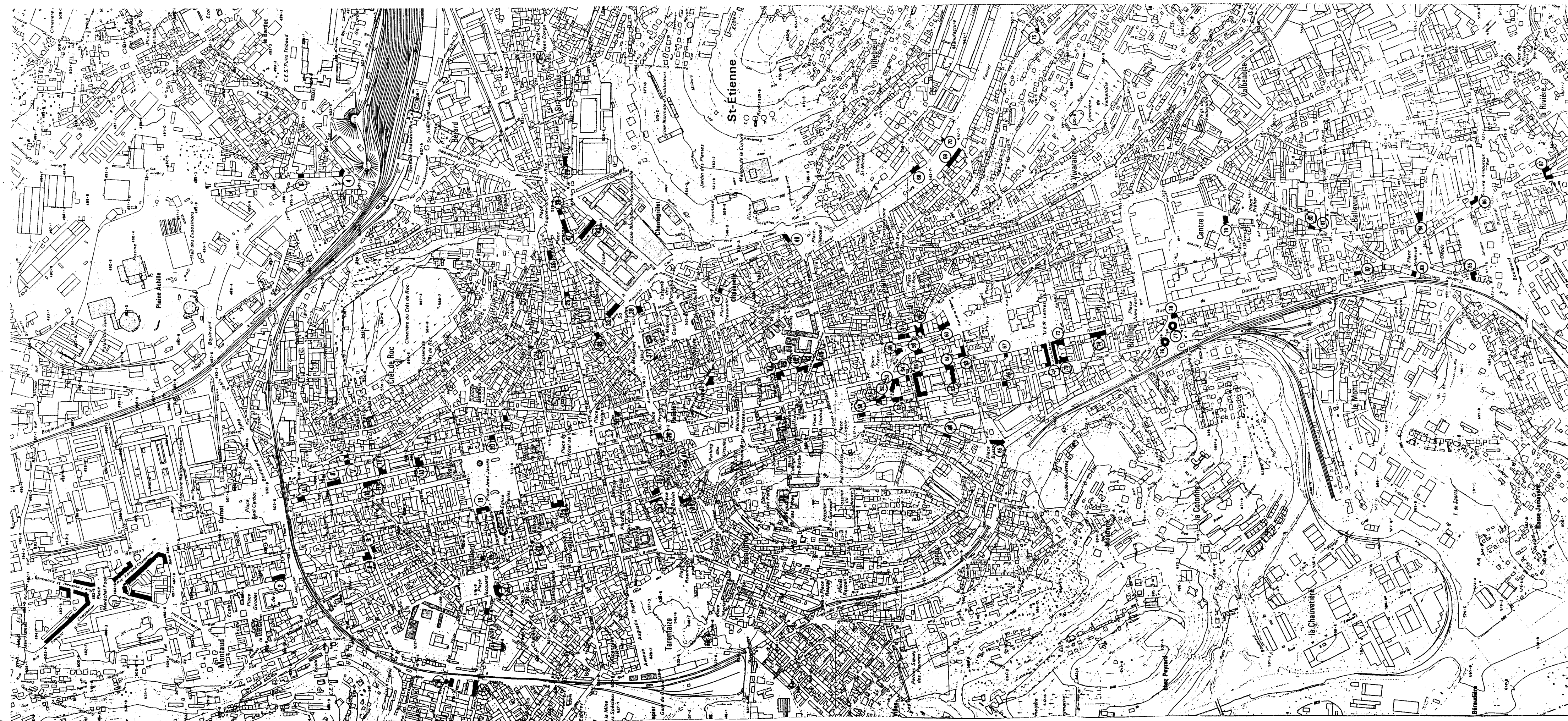
1 - FERRAZ, 1948 2 - BEGONNET, 1954 3 - 7, rue Voltaire 4 - place Bellevue
 5 - rue Robespierre 6 - 7, rue Voltaire
 7 - GOUYON, 1948 8 - GOUYON, 1948
 9 - BEAL, 1948-50 10-11 - BEAL, 1954

LOCALISATION

DES IMMEUBLES D'APPARTEMENTS DE L'ENTRE-DEUX GUERRES A SAINT-ETIENNE

- 1 - Place du Maréchal Foch. BEAL, 1948-1954.
 - 2 - 4 - 6 - 8, rue Albert I^{er}. Edouard HUR, 1933.
 - 3 - 14, rue E.Muller. Henri GOUYON, 1936-1937.
 - 4 - Angle boulevard Jules Janin - rue Beaunier.
 - 5 - 45 - 47, rue Balay.
 - 6 - 46, rue Balay.
 - 7 - 62, rue Rouget de l'Isle et 75, rue du Treuil. CLERMONT et BOSSU, 1925.
 - 8 - Angle rue Boisson - rue Camélinat. BOSSU, 1937.
 - 9 - Rue Camélinat.
 - 10 - 23, rue Balay.
 - 11 - 21, rue Balay. SUBIT et GOUYON, 1934.
 - 12 - 6, rue Gallé.
 - 13 - 18, rue Balay. MONTUCLARD, 1927-1928.
 - 14 - 3, rue Palluat du Besset. Société Anonyme des Etablissements Limousin (Ingénieur-constructeur).
 - 15 - Rue Saint-Joseph. Société Anonyme des Etablissements Limousin (Ingénieur-constructeur).
 - 16 - 6, rue Buisson. CHOSSON, 1903 - SUBIT et GOUYON, 1927-1928.
 - 17 - 14, rue Praire. BEAL et BOURDEIX, 1934.
 - 18 - 7 - 9, place Jean Jaurès. CLERMONT et BOSSU, 1923-1924.
 - 19 - 3 - 5, place Jacquard. BOSSU, 1935.
 - 20 - 3, rue Rouget de l'Isle. Edouard HUR, 1935.
 - 21 - 10, rue de Lodi.
 - 22 - 9, rue d'Arcole. DODAT, 1931-1932.
 - 23 - 2, rue André Malraux - 27, rue de la Paix. Edouard HUR, 1936.
 - 24 - 1, place Jules Guesde.
 - 25 - 59, rue de la République.
 - 26 - 36, rue de la République. SUBIT et GOUYON, 1926.
 - 27 - 10 - 12, place Locarno. FERRAZ. circa 1947.
 - 28 - 16, place Locarno. Paul FOUGEROUSSE, 1926.
 - 29 - 7, rue de la Richelandière (hôtel particulier) SUBIT et GOUYON, 1930.
 - 30 - 10, place Dorian. SUBIT et GOUYON, 1933.
 - 31 - 22, rue du Jeu de l'Arc.
 - 32 - *Résidence Dorian*. place Jean Moulin. GOUYON, 1948.
 - 34 - Rue Colombet. BESSON, 1933.
 - 35 - 16, rue Sainte Catherine. BOSSU, 1931.
 - 36 - *Monoprix*. 1, place du Peuple. HUR - FARRAT, 1936.
 - 37 - 4, rue Violette. Armand SUBIT, 1936-1938.
 - 38 - 12, avenue de la Libération. CLERMONT - SUBIT, 1925.
 - 39 - 11, place Boivin - 2, rue du Mont d'Or. BOSSU, 1936-1937.
 - 40 - 8, place Grenette.
 - 41 - 19, rue Michelet. Armand SUBIT, circa 1934.
 - 42 - 2, rue de l'Heurton.
 - 43 - Angle cours Victor Hugo - rue Belon.
 - 44 - 6, rue des Mutilés du Travail. Armand SUBIT, 1936-1937.
 - 45 - 36, rue Michelet. SUBIT et GOUYON, 1933-1934.
 - 46 - 42, rue Michelet. CLERMONT et BOSSU, 1926.
 - 47 - 44, rue Michelet : *l'immeuble moderne*. BOSSU, 1930.
 - 48 - 46, rue Michelet. SUBIT et GOUYON, 1934.
 - 49 - 11, place Villebœuf - 40, cours Gustave Nadaud.
 - 50 - 4, rue Désiré Claude. PARADIS.
-

- 51 - 10, rue du Maréchal Leclerc. CLERMONT et BOSSU, 1925.
- 52 - 8, rue du Maréchal Leclerc.
- 53 - *Palais Anatole France*. rue du Mal. Leclerc, rue du 11 Nov. et rue Désiré Claude. H GOUYON, 1937.
- 54 - 2, rue Ramier. Henri GOUYON, 1936.
- 55 - *Immeubles du 11 Novembre*, rues du 11 Nov., Ramier et D. Claude. CLERMONT- BOSSU, 1926.
- 56 - 7, rue Voltaire.
- 57 - 71, rue Michelet. MAS et MARTIN, 1929.
- 58 - 16, rue Voltaire.
- 59 - *Maison de l'Université*. 77, rue Michelet. Attribuée à BOSSU, 1926.
- 60 - 27, rue Voltaire. Attribué à SUBIT et GOUYON, circa 1929.
- 61 - Rues du 11 Nov.- Cécile Sauvage. SUBIT et GOUYON, 1932.
- 62 - 4, rue Cécile Sauvage. Attribué à SUBIT et GOUYON, circa 1932.
- 63 - 23, rue du 11 Novembre. BOSSU, 1929.
- 64 - 30 et 30 bis, rue Emile Littré. PARADIS, 1924-1925; BOSSU, 1944.
- 65 - 5, place Buisson. MONTUCLARD, 1927.
- 66 - 36, rue Désiré Claude. Henri GOUYON, 1936-1937.
- 67 - 36 bis, rue du 11 Novembre. André BOULIN, 1934.
- 68 - 13, cours Fauriel. BEGONNET, 1954.
- 69 - 44 -48 et 48 bis, cours Fauriel. SUBIT et GOUYON, 1926-1929.
- 70 - 21, cours Fauriel. Michel PONCET, 1930-1931.
- 71 - Rue de la Marne. SUBIT et GOUYON, 1933.
- 72 - 65, rue Désiré Claude. BEAL et BOURDEIX, 1937.
- 73 - 58, rue du 11 Novembre. BEAL et BOURDEIX, 1937.
- 74 - 72 - 72 bis et 72 ter, rue du 11 Novembre. FARAT (?)
- 75 - 53, allée de la Vivaraize.
- 76 - *La maison sans escalier 1*. 54, rue Daguerre. BOSSU, 1933.
- 77 - *La maison sans escalier 2*. 56, rue Daguerre. BOSSU, 1940
- 78 - Rue Daguerre - rue des Docteurs Charcot. BOSSU, 1933.
- 79 - 7, rue des Teinturiers. BOSSU, 1939.
- 80 - 62, rue des Passementiers. BEAL et BOURDEIX, 1933.
- 81 - 58, rue des Passementiers. BEAL et BOURDEIX, 1937.
- 82 - 86, rue des Docteurs Charcot.
- 83 - 12, place Bellevue.
- 84 - Rues Guttemberg, Pupier, Thimonier. CLERMONT et BOSSU, 1929.
- 85 - 5, rue de Firminy - 4, rue Louis Chavanon. BOSSU, 1934.
- 86 - Square Amoureux.
- 87 - 46 et 46 bis, rue Robespierre et 11 - 11 bis, rue du Guizay.



BIBLIOGRAPHIE

1 - MODERNITE ET HISTOIRES DE L'ARCHITECTURE MODERNE.

- ABRAM Joseph. *Modernité et post-modernité : la question de l'héritage.* CEMPA. Nancy, 1981.
- ARON Jean-Paul *Les modernes.* NRF Gallimard, 1984.
- Babylone n°1 10 / 18 Hiver 1982-1983
- BAUDELAIRE Charles *Le peintre de la vie moderne.* Œuvres complètes, tome III, pages 49 à 102. Pierre Cailler Editio-Service SA Genève.
- BAUDRILLARD Jean *Modernité.* (in Encyclopædia Universalis. Vol. 11 pages 139 à 141) 1980
- BENEVOLO Leonardo *Storia dell'architettura moderna* Laterza, 1960
Histoire de l'architecture moderne. (3 tomes) Dunod, 1978-1979-1980.
- Biennale de Paris Section Architecture. 1982.
La modernité ou l'esprit du temps. L'Equerre 1982.
- BLAKE Peter *Form follows fiasco* 1974
L'architecture moderne est morte à Saint-Louis, Missouri, le 5 Juillet 1972 à 15h.32 (ou à peu près)
- CHESNEAUX Jean, FAUCHEREAU Serge et POL-DROIT Roger :
Insaisissable modernité. in Le Monde, 9 Novembre 1984.
- CLAIR Jean *Considérations sur l'état des Beaux-Arts. Critique de la modernité.* NRF Gallimard, 1983.
- DAMISCH Hubert (sous la direction de) *Modern'signe.* Recherche sur le travail du signe dans l'architecture moderne. Corda Cehta, (2 tomes) 1977.
- EMERY Marc *Un siècle d'architecture moderne, 1850-1950.* Paris, Horizons de France, 1971.
- FRAMPTON Kenneth *Modern architecture. A critical history.* Oxford University Press, 1980.
- FRANCASTEL Pierre *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au cubisme.* 1950 Editions Denoël-Gauthier, 1977.
- GIEDION Siegfried *Space, time, architecture. The growth of a new tradition.* 1947.
Espace, temps, architecture. La naissance d'une nouvelle tradition. Editions de la Connaissance. Bruxelles, 1968.
- JENCKS Charles *Modern movements in architecture.* Penguin Books, 1973.
Mouvements modernes en architecture. Mardaga, Bruxelles, 1977.
- JACOBS Jane *The death and life of great american cities.* Random House, New-York 1961.
- LEFEBVRE Henri *Introduction à la modernité.* Les Editions de Minuit, 1962.
-

- LYOTARD Jean-François *La condition post-moderne. Rapport sur le savoir.* Les Editions de Minuit, 1979.
- Le Moniteur *La Modernité, un projet inachevé.* 40 architectes. Editions du Moniteur, 1982.
- PAPAIOANNOU Kostas *Modernité et histoire.* in "La consécration de l'histoire" Editions Champ libre, 1983.
- PAZ Octavio *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde.* 1974. NRF Gallimard, 1976.
- PEVSNER Nikolaus *The outline of european architecture.* 1943.
Génie de l'architecture européenne. (2 volumes) Librairie Générale Française, 1970.
Pioneers of modern design. 1936
Les sources de l'architecture moderne et du design. Edition de la Connaissance. Bruxelles, 1970
- PORTOGHESI Paolo *Dopo l'architettura moderna.* 1980.
Au-delà de l'architecture moderne. Paris. L'Equerre, 1981.
- RUSSEL-HITCHCOCK Henry *Architecture : XIX° & XX° centuries.* 1958.
Architecture : XIX° et XX° siècles. Mardaga, 1981.
- SUMMERSON John *Le langage de l'architecture classique.* 1963. Paris. L'Equerre, 1981.
- TAFURI Manfredo et DAL CO Francesco :
Architettura contemporanea. Electa Editrice, 1976.
Architecture contemporaine. Berger-Levrault, 1982.
- TAFURI Manfredo *Progetto e utopia.* 1973.
Projet et utopie. Paris. Dunod, 1979.
Teorie e storia dell'architettura. 1968.
Théories et histoire de l'architecture. Paris, SADG, 1976.
- VENTURI Robert *Complexity and contradiction in architecture.* 1966.
De l'ambiguïté en architecture. Paris. Dunod, 1971.
- VIOLLET-LE-DUC Eugène *Entretiens sur l'architecture.*
Edition en fac similé de l'édition de 1863, Mardaga. Bruxelles, 1977.
- ZEVI Bruno *Il linguaggio moderno dell'architettura.* Einaudi, 1973.
Le langage moderne de l'architecture. Bordas, 1981.
Saper vedere l'architettura. 1948.
Apprendre à voir l'architecture. Editions de Minuit, 1958.
Storia dell'architettura moderna. Einaudi, Turin, 1951.
Historia de la arquitectura moderna. Emecé, Buenos Aires, 1954.
- WATKIN David *Morale et architecture aux XIX° et XX° siècles.*
Cambridge, 1975. Bruxelles, Mardaga, 1979.

2 - L'ARCHITECTURE DE L'ENTRE-DEUX GUERRES : THEORIES, DOCTRINES, REALISATIONS.

- A.A.M. *Rob Mallet-Stevens (1886- 945).* 1980.
- ABRAM Joseph *Perret et l'Ecole du classicisme structurel. 1910-1960.*
E.A. Nancy - SRA 1985 (2 tomes).
- L'Architecte *Revue mensuelle de l'Art architectural publiée avec le concours de la Société des Architectes Diplômés par le Gouvernement. (1924 et 1935).*

- L'Architecture Revue bi-mensuelle de la Corporation des Architectes, publiée par la Société Centrale des Architectes, Rédacteur en chef : Louis Hauteceur (1926 et 1933).
- L'Architecture d'Aujourd'hui Directeur : André Bloc, rédacteur en chef : Pierre Vago. de 1931 à 1940 et de 1945 à 1950.
- L'Architecture au XX^e siècle Choix des meilleures constructions nouvelles, hôtels, maisons de rapport, villas, etc (4 volumes). Librairie de l'Architecture et des Arts industriels. Paris. Eugène Bigot. 22, rue de la Tour d'Auvergne. 1914.
- BARDET Gaston *Le nouvel urbanisme*. 1943, 1947. Editions Vincent- Fréal, 1948.
- BRUNHAMMER Yvonne *1925*. Les Presses de la Connaissance. Paris, 1976.
- CELESTE Patrick *De la mondanité au confort. Notes sur les immeubles d'habitation parisiens de Michel Roux-Spitz*. AMC n°39. 1976.
- CEYSSON Bernard *Peindre, sculpter dans les années 30, en France*. L'art dans les années 30 en France. Catalogue d'exposition, Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Etienne. Mars-Mai 1979.
- CHAPPEY Marcel *Architecture internationale*. Vincent-Fréal et Cie (sans date).
- COHEN Jean Louis *L'école Karl Marx à Villejuif : la cité future aura un toit-terrasse*. in AMC n° 40. Sept 1976.
L'architecture en France. Entre le spectre de l'urbanisme et le halo des recherches soviétiques. in Paris-Moscou 1900-1930. Catalogue de l'exposition organisée par le Ministère de la Culture de l'URSS et le Centre Georges Pompidou. Paris, 1979.
- La Construction Moderne Journal hebdomadaire illustré. Directeur : E.Rumler, fondateur : P.Planat. Art - théorie appliquée - pratique - génie civil - industrie du bâtiment - Paris. Librairie de la Construction Moderne. 13, rue de l'Odéon. 1926-1927 / 1934-1935.
- DEFrance Henri *Nouveaux immeubles. Façades, Plans, Détails*. Collection "Architectura" Documents d'architecture et de décoration. 1929. Ch Massin et Cie, éditeurs. Paris 51, rue des Ecoles.
- DELORME J-C - CHAIR Ph. *L'Ecole de Paris : 10 architectes et leurs immeubles. 1905-1937*. Editions du Moniteur, 1981.
- DORMOY Marie *L'architecture française*. Première édition 1938, édition augmentée : Vincent-Fréal. 1951.
Contre le nouveau formalisme. in AA n°9. Décembre 1931.
Auguste Perret. in *Souvenirs et portraits d'amis*. Mercure de France, 1963.
- FLEURY Gaston *Les nouveaux hôtels particuliers à Paris. D'après les types les plus modernes. Façades, plans*. Charles Massin et Cie éditeurs. Paris, 51, rue des Ecoles. 1929.
- FRAMPTON Kenneth *De l'art décoratif à la machine à habiter, notes sur l'Ecole de Paris*. 1925-35 in "Architectures sans titre".
Momenti di architettura in Francia, 1930 e 1980. Accademia di Francia a Roma. Roma, Villa Medici. 12 Ottobre - 4 Novembre 1984. Electa, 1984.
- GARCias Jean Claude *L'immeuble de rapport et les atours de la modernité. Les années 30 à Paris - L'œuvre de J. Ginsberg*. in TA n° 331 Juillet-Août 1980.
- GROMORT Georges *Essai sur la théorie de l'Architecture*. Editions CH.Massin, 1983.
- HAUTECEUR Louis *De l'architecture*. Editions Albert Morancé. Paris, 1938.
- I.F.A. *Roger-Henri Expert, architecte (1882-1955)*. Editions du Moniteur, 1983.
- JOURDAIN Frantz *Evoluer ou périr*. AA n°9 Septembre 1935.

- KOPP A. - BOUCHET F. - PAULY D. *France : l'architecture de la reconstruction. 1945-1953. Solutions obligées ou occasions perdues ?* Université Paris VIII, Octobre 1980.
- LE CORBUSIER *La Charte d'Athènes, discours liminaire de Jean Giraudoux.* Paris. Plon, 1943 et Editions de Minuit, 1957.
Œuvres complètes.
Perret in AA n°VII Octobre 1932.
Vers une architecture. Paris 1925, nouvelle édition Vincent-Fréal et Cie, 1958.
Urbanisme. Paris CRES, 1925. Nouvelle édition, préface de Jean Cassou réimpression : Vincent-Fréal et C^o 1966.
- LUBETKIN Bertold Mardaga, 1983.
- MAUCLAIR Camille *L'architecture va-t-elle mourir ?* Edition de la Nouvelle Revue Critique. Paris, 1933.
- MALLET-STEVENSON Rob *L'architecture moderne et le public.* conférence faite le 5 Février 1934 à l'Exposition de l'habitation. in AA n°2 mars 1934.
Architecture d'Aujourd'hui". in AA n° 9, sept.1935.
- MONNIER Gérard *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et dans l'architecture.* 1919-1925. C.I.E.R.E.C. Université de Saint-Etienne. Travaux VIII, 1974.
- MORETTI Bruno *Ospedali.* Hoepli, Milano. 1935.
- PINGUSSON G.H. *Formes issues de la vitesse.* AA n° 8 Août 35.
L'évolution de l'architecture française. AA n° 9 Septembre 1935.
L'immeuble de rapport à Paris. AA n° 4, Avril 1935.
- RAYNAUD Michel - LAROQUE, Didier - REMY Silvie. *Michel Roux-Spitz. 1888-1957.* Mardaga, 1983.
- ROUX-SPITZ Michel *Contre le nouveau formalisme.* in AA n° III Avril 1932.
- SADDY Pierre *Lurçat et Maubeuge : départs d'une reconstruction, la table rase ?* AMC n°40, 1976
Roux-Spitz : architecture française 1943. in AMC n° 39 1976.
- VAGO Pierre *Le Corbusier et l'architecture d'aujourd'hui.* in AA n° spécial Le Corbusier n° 10 1933.
- VALERY Paul *Eupallinos ou l'architecte* (1921). NRF Gallimard, 1945. Poche 1970.
- VIGATO Jean Claude *Le jeu des modèles, les modèles en jeu.* CEMPA Nancy 1980.
- VIRETTE Jean *Sculptures et détails d'architecture moderne.* Deuxième série. Editions Alexis Sinjon, Paris. 67, rue des Saints-Pères. Janvier 1928.

3 - APPROCHES, METHODES, APPLICATIONS.

3-1 PARIS, TROIS PLANS D'APPROCHE. (Essais, chroniques, romans : une sélection)

- ARAGON Louis *Les beaux quartiers.* Denoël, 1936. - NRF Gallimard, 1983.
Le paysan de Paris. NRF Gallimard, 1926.
- BEAUVOIR Simone de. *Mémoires d'une jeune fille rangée.* NRF Gallimard, 1958 - Folio, 1977.
- BENJAMIN Walter *Paris, la ville dans le miroir.* 1935. *Paysages urbains.* (in Sens Unique).
Les Lettres nouvelles. Maurice Nadeau, 1978.
- BERL Emmanuel *Mort de la morale bourgeoise.*
NRF Gallimard (1929) J.J.Pauvert. Collection Libertés, 1965.
- BERNARD Philippe *La fin d'un monde* 1914-1929. Nouvelle histoire de la France contemporaine.
Seuil, 1975.
- BRASILLACH Robert *Une génération dans l'orage. Notre avant-guerre.* Mémoires. Plon, 1941 -
Le livre de poche, 1973.
- BRETON André *Nadja.*
- CARPENTIER Alejo *Chroniques (1925-1980).* Idées. Gallimard, 1983.
- CAUQUELIN Anne *Essai de philosophie urbaine.* Presses Universitaires de France, 1982.
- CENDRARS Blaise *Bourlinguer.* Denoël, 1948.
- CREPELLE J.P. *La vie quotidienne à Montparnasse à la Grande époque. 1905-1930.*
Hachette, 1976.
- DAUMARD Adeline *Les bourgeois de Paris au XIX^e siècle.*
Collection Science de l'Histoire. Flammarion, 1970.
- DUBIEUF Henri *Le déclin de la III^e République. 1929-1938.*
Nouvelle histoire de la France contemporaine. Editions du Seuil, 1976.
- FARGUE Léon-Paul *Le piéton de Paris, suivi d'Après Paris.*
Première édition : 1932. NRF Gallimard, 1964.
- FRANK Nino. *Mémoire brisée. Anecdotes 1.* Calman-Lévy, 1967.
Le bruit parmi le vent 2. Calman-Lévy, 1968.
- GUEHENNO Jean *Journal d'un homme de 40 ans.* Bernard Grasset, 1934 - Le livre de poche, 1965.
Journal des années noires. Gallimard, 1947 - Folio, 1973.
- HALBWACHS Maurice *La mémoire collective.* Presses Universitaires de France, 1950.
- HEMINGWAY Ernst *Paris est une fête.* Folio, 1961.
- JÜNGER Ernst *Premier journal parisien.* Journal II, 1941-1943. Ch. Bourgeois, 1980.
- LA ROCHELLE Pierre Drieu *Gilles.* NRF Gallimard, 1939 - Folio, 1975.
Rêveuse bourgeoise. NRF Gallimard, 1937 - Folio, 1975.
- LEIRIS Michel *L'âge d'homme.* NRF Gallimard, 1939 - Folio, 1979.
-

- MAC ORLAN Pierre *Aux lumières de Paris.* Essai. 1923-1924. in *La lanterne sourde.* NRF Gallimard, 1953.
Confort (avec des textes de Lenôtre, Reboux, Prévost) édité par S.O.C. pour la Société Générale de Fonderie. 6, rue Cambacères. Paris, 1931.
- MONTHERLANT Henri de. *Coups de soleil. 1925-1930.* NRF Gallimard, 1976.
Le fichier parisien. NRF Gallimard, 1974.
- MORAND Paul *Chroniques du XX^e siècle.* Bernard Grasset, 1925. - Grasset et Fasquelle, 1980.
Fin de siècle. Nouvelles. NRF Gallimard, 1957.
L'homme Pressé. NRF Gallimard, 1941
Ouvert la nuit. Fermé la nuit. 1921-1922. NRF Gallimard, 1957 - 1983.
- POIRET Paul *En habillant l'époque* (première édition: 1930). Bernard Grasset. Paris, 1974.
- PONTEIL Félix *Les bourgeois et la démocratie sociale. 1914-1968.*
Collection : "L'évolution de l'humanité" Albin Michel, 1971.
- SACHS Maurice *Au temps du "Bœuf sur le toit"*
La décade de l'illusion. NRF Gallimard, 1950.
- SANSOT Pierre *Poétique de la ville.* Klincksieck, 1973.
- SARTRE Jean Paul *Les carnets de la drôle de guerre. 1939-1940.* NRF Gallimard, 1983.
Les mots. NRF Gallimard, 1964 - Folio, 1980.
- UHLMAN Fred *The making of an Englishman.* 1960.
en français : *Il fait beau aujourd'hui à Paris.* Récit.
Stock, 1985. Nouveau cabinet cosmopolite.
- ZWEIG Stephen *Paris, la ville de l'éternelle jeunesse.* in *Die Welt von Gestern.* Stockholm, 1944.
Le monde d'hier. Souvenirs d'un européen.
Albin Michel, 1948- Belfond, 1982

3 - 2 DE LA VILLE A L'IMMEUBLE MODERNE

- CASTEX J. - DEPAULE JCh. - PANERAI Ph.
Formes urbaines : de l'îlot à la barre. Bordas- Dunod. Paris, 1977.
- DALY César *L'architecture privée au XIX^e siècle* (première série)
Nouvelles maisons de Paris et des environs. Tome II du Volume I^o Maisons à loyer.
Paris. Librairie Générale de l'Architecture et des Travaux Publics.
Ducher et Cie, 1870.
- DEVILLERS Christian *Typologie de l'habitat et morphologie urbaine.* in AA n° 174. Paris, 1974.
- DUBY Georges
(sous la direction de :) *Histoire de la France Urbaine.* Tome IV. Editions du Seuil, 1983.
- ELEB-VIDAL M. - DEBARRE - BLANCHARD A.
Architecture domestique et mentalités. Les traités et pratiques au XIX^e siècle.
In Extenso. Paris Villemin, 1984-1985.
- PANERAI Ph - DEPAULE J.Ch. - DEMORGON M - VEYRENCHÉ M. -
Éléments d'analyse urbaine. Archives de l'Architecture Moderne. Bruxelles, 1980.

4 - LYON, GRENOBLE

- ALIXE Georges - DEVIGNE Franck
L'architecture des années 30 à Lyon.
Mémoire E.A. de Saint-Etienne, 1984.
- BONNEVILLE Marc
Naissance et métamorphose d'une banlieue ouvrière. Villeurbanne.
Presses Universitaires de Lyon, 1978.
- CLEMENCON Anne-Sophie - BERTIN Dominique
Lyon guide. Arthaud, 1986.
- GERAU
Tony Garnier : Théorie et pratique du patrimoine immobilier. 1982.
- LAGIER Alain
Chronique des vieux bétons. Les dieux du commerce.
Pignon sur rue n° 37. Avril 1982.
Chronique des vieux bétons. Pignon sur rue n° 12. Mai-Juin 1979.
Chronique des vieux bétons. Le premier gratte-ciel.
Pignon sur rue n° 26. Oct-Nov. 1980.
- LIPSKY Florence
Quartier Condorcet. Grenoble 1933-1957. Mémoire de 3° cycle réalisé sous la direction de Bruno Queysanne. E.A. de Grenoble, Juin 1985.
- MARREY Bernard
Rhône-Alpes. Les guides du XX° siècle. Editions L'Equerre, 1982.
- PARENT Jean-François
Grenoble. Deux siècles d'urbanisation. Presses Universitaires de Grenoble, 1982.
- QUEYSANNE Bruno
Les années 30 à Grenoble. Pignon sur rue n° 58. Mars 1985.
- SOUBEYRAND Paule
Villeurbanne. Mémoire. E.A. de Saint-Etienne, 1984.

5 - SAINT-ETIENNE

5 - 1 TROIS PLANS D'APPROCHE

- CANTY Colette
Saint-Etienne autrefois. Images retrouvées de la vie quotidienne.
Edition Horvath. Roanne-Le Coteau, 1985.
- CHATELARD Claude
La vie quotidienne à Saint-Etienne entre les deux guerres.
Centre d'Etudes Foréziennes, Université pour tous, 1985.
- FOURNIAL Etienne
(sous la direction de :)
Saint-Etienne. Histoire de la ville et de ses habitants.
Edition Horvath. Roanne-Le Coteau, 1976.
- MANDON Daniel
Les barbelés de la culture. Saint-Etienne: une ville ouvrière. Lyon. Federop, 1976.
- MENARD François
Saint-Etienne à la Belle époque. Bruxelles, 1974.
- Saint-Etienne. (TOMAS, MERLEY, NEBOIT ...)
Les villes françaises: Saint-Etienne et son agglomération.
Notes et Etudes Documentaires 12 Oct. 1973. La Documentation Française.
- VANT André
Imagerie et urbanisation. Recherche sur l'exemple stéphanois.
Saint-Etienne. Centre d'Etudes Foréziennes, 1981.
-

5 - 2 ARCHITECTURE STEPHANOISE

- BOSSU Auguste *L'architecture moderne.* Conférence faite le 2 Mars 1932 à l'occasion de l'inauguration de l'"Immeuble moderne" (inédit).
- BOSSU Jean (sic) *Immeuble de rapport à Saint-Etienne.* AA n° IV. Mai 1932.
- CHABANNE Nadine - GONON Pascale
Frontière et charnière dans la ville. Restructuration des îlots de l'Attache-aux-Bœufs et de la rue de la Vigne à Saint-Etienne. Mémoire de TPTC sous la direction de Mario Bonilla. E.A.S.E. Juin 1984.
- DEVILLERS Christian - CHEMETOV Paul
La reconstruction d'une ZUP européenne. Quartier Saint-Saens. ZUP de Montreynaud, Saint-Etienne. AMC n° 54-55, 1981.
- DUFIEU Nicole *L'architecture d'Auguste Bossu.* Mémoire. E.A. S.E., 1982.
- DUTREUIL Jean-Michel - ESPESSON Marie-Odile
Règles et règlements architecturaux et urbanistiques. Saint-Etienne 1790-1919. Mémoire. Saint-Etienne Août 1981.
- Extravagances extraits d'un prospectus AA n° VI Août-Septembre 1932.
- GAGNAL Georges - GOULOIS Richard
Les années 30 à Saint-Etienne. Mémoire E.A. S.E., 1982.
- HARDOUIN-FUGIER Elisabeth - BRINGUIER Hélène
L'architecture publique industrielle et l'habitat. in Grande Encyclopédie du Forez et des communes de la Loire. Tome I Saint-Etienne. Gilbert Grandet Editions Horvath, 1984.
- JACQUET Nicole - TROUILLET Luc
L'architecture des années 30 à Saint-Etienne. Henri Gouyon. Mémoire, E.A.S.E. 1984-85
- LAMARRE François *Bossu et l'architecture des années 30 à Saint-Etienne.* Mémoire de TPTC sous la direction de Mario Bonilla E.A.S.E. Juin 1985
- MARREY Bernard *Rhône-Alpes.* Les Guides du XX^e siècle. Paris L'Équerre, 1982.
- PERRET André *L'architecture des années 30 à Saint-Etienne.* Mémoire E.A.S.E., 1979.
- TESTA Bruno *Promenades dans l'architecture stéphanoise.* Articles parus dans "Loire-Matin" du 2 au 12 Août 1986
- TOMAS François *Paysage urbain et aménagement. Réflexion sur une crise.* in *Lire le paysage, lire les paysages.* Actes du colloque du 24- 5 Septembre 1983. Saint-Etienne. C.I.E.R.E.C., 1984.
Le site de Saint-Etienne. in Grande Encyclopédie du Forez et des communes de la Loire. Tome I : Saint-Etienne. Gilbert Grandet. Editions Horvath, 1984.
-

AUTRES SOURCES DOCUMENTAIRES

BONILLA Mario - VALLAT Daniel

avec la collaboration de CHABANNE Nadine et d'étudiants de l'E.A.S.E.
Saint-Etienne. Ville - Architecture - Histoire, 1840-1939. Exposition, Octobre 1985
E.A.S.E et Mairie de Saint-Etienne. (accompagnée de montages audio-visuels et vidéo).

DEFAYE, Agnès - LEPEE, Josiane - MARTIN, Geneviève - RICHARD, Didier.

Une "maison sans escaliers" d'Auguste Bossu. Film Vidéo réalisé sous la direction de Jean Claude Parayre. Saint-Etienne. E.A.S.E - M.C.C, 1985. (durée 15 minutes)

DUMAS, Alain - VIAL, Gérard

L'exilée des sept collines. L'entre-deux guerres à Saint-Etienne. Film réalisé par Alain Dumas, musique de Serge Viallat et texte d'Helga Muller-Serre.
Coproducteur Cinémathèque de Saint-Etienne, Ministère de la Culture, Ministère de l'Industrie, Mission TV câble et Maison du Cinéma de Grenoble. 1985.

Ce document a été réalisé par nos soins sur Macintosh Plus
Traitement de texte : MacWrite
Logiciel de mise en page : Page Maker
Impression : Laser Writer

Tirage de 50 exemplaires sur photocopieur Rank Xerox
à l'École Nationale Supérieure des Mines de Saint-Etienne.

Nous tenons à remercier :

Michel Mansuy, photographe à l' EASE, et son assistante Ghislaine Cortey, pour le tirage des documents photographiques,

Françoise Gignoux, étudiante, qui a participé à la relecture,

Jean-Michel Védrine pour sa collaboration technique dans l'utilisation des logiciels,

L'association "Imaginaire Numérique" qui a aimablement mis à notre disposition l'imprimante LaserWriter,

L'équipe du Rank Xerox Store de Saint-Etienne pour l'efficacité de son assistance technique et la bienveillance de son accueil.