HAL
open science

Doctrines architecturales dans l'Entre-deux-guerres (tome 1) : Le jeu des modèles, les modèles en jeu

Jean-Claude Vigato

To cite this version:

Jean-Claude Vigato. Doctrines architecturales dans l'Entre-deux-guerres (tome 1) : Le jeu des modèles, les modèles en jeu. [Rapport de recherche] 0113/80, Centre d'études méthodologiques pour l'aménagement (CEMPA); Comité de recherche et de développement en architeture (CORDA). 1980. hal-03089457

HAL Id: hal-03089457

https://hal.science/hal-03089457v1

Submitted on 28 Dec 2020

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.

Doctrines architecturales dans l'Entre deux guerres

tome 1

4087

3030026124838

ECOLE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES

LE JEU DES MODELES
LES MODELES EN JEU

JEAN CLAUDE VIGATO

ECOLE D'ARCHITECTURE DE NANCY

EMPA

Le présent document constitue le rapport de fin d'étude d'une recherche financée par le Comité d'Organisation de la Recherche Architecturale, contrat n° 77 73 049 00 202 75 01.
Les jugements et opinions émis par les responsables de la recherche n'engagent que leurs auteurs.

DOCTRINES ARCHITECTURALES DANS L'ENTRE-DEUX-GUERRES

TOME I

UNITÉ PÉDAGOGIQUE
D'ARCHITECTURE N° 3
BIBLIOTHÈQUE
2, av. de Paris, 78000 VERSAILLES

LE JEU DES MODELES, LES MODELES EN JEU

Jean-Claude VIGATO

72.01
VIG
Ex 1

EAV

VILLERS-LES-NANCY, C.E.M.P.A., 1980

4087

AVERTISSEMENT

Cette étude ne constitue qu'un des deux volets d'un travail sur les discours architecturaux et urbanistiques de l'Entre-deux-guerres, en France.
Spécifiquement centrée sur des débats dont l'objet pourrait être dit esthétique ou stylistique, ou encore, architectural, si l'on accepte la définition que l'on donne ici de ce terme, il n'y sera donc évoqué ni le discours de la planification urbaine, ni le discours accompagnant la production du logement de masse. Ces deux thèmes font l'objet de l'autre partie de la recherche, réalisée par André VAXELAIRE.

INTRODUCTION

INTRODUCTION : Quelques notes sur la méthode, suivies de notes sur l'architectural.

I

Dans cette partie du rapport on tentera de prendre la mesure de ce que les débats sur la production du cadre bâti ont de plus spécifique et qui renvoient, ceci étant dit rapidement, aux travaux de la théorie et de la critique architecturales.-Je reviendrai, dans la seconde moitié de cette introduction sur cette notion : l'architectural - durant cette période de l'Entre-deux-guerres en France.

Il s'agit d'un travail exploratoire qui, avec des interruptions s'étend maintenant sur plus de deux ans. Une exploration qui est donc assez longue pour que l'on ait à expliquer le terme. Ce terme reste approprié à un travail qui n'est pas parti d'une hypothèse qu'il aurait fallu vérifier ou informer, mais qui aurait commandé méthodiquement les choix des sources et des matériaux. Au contraire, à l'origine de ce travail, il n'y avait que deux bornes, une période de temps limitée par deux guerres mondiales. L'esquisse d'une chronologie en somme. On s'apercevra que pour cette partie de l'étude, ces bornes ne furent point respectées puisque les événements dont on y parle, s'étendent plutôt entre deux expositions qu'entre deux guerres. On verra aussi que cette chronologie s'arrange avec une problématique. De l'influence prépondérante de l'une ou de l'autre le lecteur décidera, mais pour celui qui écrit, il faut bien aller de l'une à l'autre, car l'une comme l'autre ne sont que des instruments pour fouiller le "grand désordre". Ces deux mots volés à Louis Aragon qui écrit, sur la chronologie :

"Non, on ne peut pas faire entrer la réalité d'un temps, comme dans un sac, dans le fourre-tout de la chronologie. Le monde est un immense désordre" (1).

Sur la chronologie, on savait, bien sûr, quelques choses glanées dans les biographies des mouvements modernes. La problématique, on avait décidé de s'en faire une en marchant. C'est dire que l'on avait décidé d'oublier, comme ne nous y incitaient pas les biographes évoqués ici, que ce temps de l'Entre-deux-guerres était le temps de la longue marche des troupes avancées du mouvement moderne, une longue marche terminée par la victoire des années cinquante.

Mais l'on ne partait pas en Entre-deux-guerres sans bagages. On désirait y éprouver non une audacieuse hypothèse explicative de la chronologie mais une manière de considérer les événements architecturaux élaborés dans la pratique du théorique abstrait lors de certains travaux antérieurs. Il s'agissait de se jeter dans l'empirisme comme certains se jettent à la mer : pour éprouver leur matériel de sauvetage; ici quelques acquis théoriques formels qui déjà n'autorisaient pas tous les parcours.

Si certains vont en Entre-deux guerres pour y reconnaître les sources du déferlement urbanistique qui a emporté la ville, si d'autres y vont visiter les villages des classes laborieuses, encore silencieux du vacarme des téléviseurs et des tondeuses à gazon, on y allait pour y rencontrer des discours d'architectes théoriques ou critiques, justificatifs ou combatifs, explicatifs ou fumigènes, interrogatifs ou publicitaires. Que l'on n'interprète pas ce choix pour ce qu'il n'est pas, une position aristocratique ou corporatiste. Il se pourrait en effet que l'intérêt porté aux discours aristocratiques ou corporatistes de l'architecture ne soit pas si favorable que cela y paraît d'abord aux aristocrates ou aux corporations. Et aussi, à l'adresse des autres voyageurs, choisir une autre route, ce n'est pas s'interdire la croisée des chemins.

L'exploration, y compris celle de la parole, doit avoir à faire avec la collection, car c'est d'abord en cette activité maniaque que ce sont résolues les perspectives méthodologiques. Donc, premier temps de la méthode : la collection de textes d'architectes et de critiques : livres, articles, discours, manifestes, proclamations, études ...

Mais il est évident, qu'au-delà d'un certain nombre d'éléments, trés vite atteint, comme on le sait depuis le XIXème siècle toute collection implique fatalement le classement. Et, c'est ici que l'on retrouve la chronologie et la problématique, et cette chronologie particulière : celle de la collection. Une chronologie qui a pu influencer la problématique. Tout texte pris au hasard parle au moins d'un autre texte,quelquefois directement, d'autres fois allusivement. On se retrouve vite avec quelques textes qui parlent les uns des autres ou des mêmes choses. A partir de ce moment là peut naître une question qu'il n'est pas toujours possible, (heureusement) de contrôler au moyen d'un appareil théorico-formel.

Il se peut que cette chronologie de la collection n'ait pas

été sans conséquence sur ces travaux : les premières trouvailles ont pu décider de certaines interprétations. Le lecteur prendra donc ce qui va suivre pour ce que cela est vraiment, des hypothèses; il pourra donc remplacer, chaque fois qu'il le voudra, l'affirmatif par l'interrogatif.

Il se peut aussi que comme dans toute collection les qualités propres de certaines pièces aient trop compté. Certaines pages sont entourées de tant de bruit et d'autres de tant d'oubli que cela peut séduire même le mieux prévenu. Il faudra un jour faire campagne contre les attraits contraires du papier glacé et du papier jauni.

Donc deuxième temps de notre méthode : l'élaboration de quelques hypothèses de classement que l'on pourrait dire intuitives.

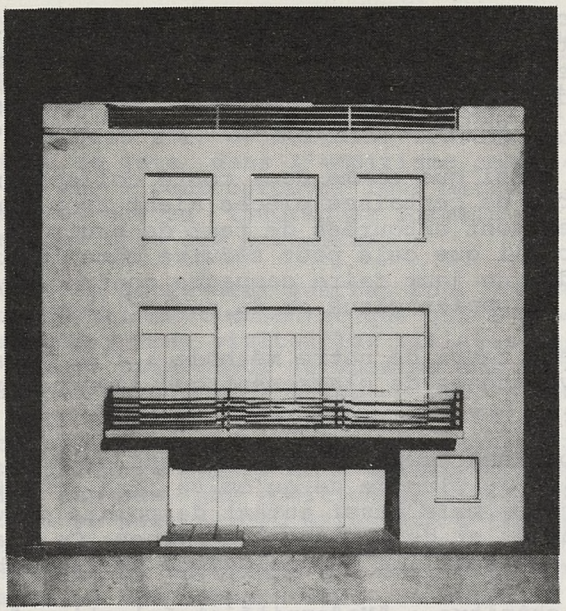
Dans un troisième temps, ces intuitions se sont organisées pour produire le plan de ce qu'on va lire, c'est-à-dire autant de cases mais aussi autant de points de vue permettant de classer et de montrer les pièces. Ce plan, bien évidemment, mélange, le chronologique et le problématique.

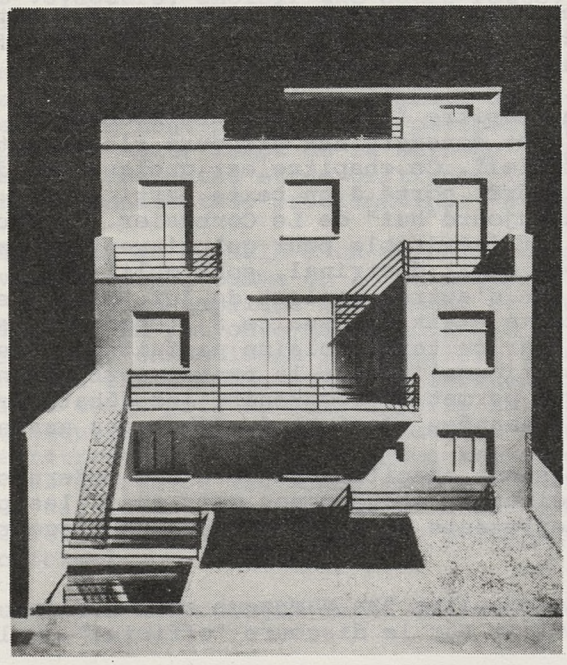
Un premier chapitre : "Modernité et éclectisme" s'intéresse au discours accompagnant l'Exposition des Arts Décoratifs de 1925 et représentant le point de vue "officiel"(2) ou des points de vue proches.

Le deuxième chapitre "L'architecture moderne ne sera pas décorative" est consacré aux discours s'opposant à ce point de vue "officiel". Ce chapitre est quelque peu déséquilibré par l'intérêt porté à un texte particulier : "L'Art Décoratif d'Aujourd'hui" de Le Corbusier. Il faut dire que cet auteur est inévitable pour qui s'aventure en Entre-deux guerres, côté débat doctrinal, soit qu'il parle haut et fort, soit que d'autres parlent de lui. Mais aussi, un retour à ce texte était nécessaire à l'économie interne de ce travail, car ce texte éclaire parfaitement le point de vue anti-fonctionnaliste de la pensée corbuséenne; un éclairage qui permet de comprendre les débats de la seconde moitié des années vingt et du début des années trente.

Dans un troisième chapitre "Du côté des modernes" sont analysés les points de convergence mais aussi les points de divergence existants dans ces différents discours anti-décoratifs?

Le quatrième chapitre "La campagne anti-nudisme : première version" revient sur le discours "officiel", celui de la





1. 2. Raymond FISCHER - Hôtel particulier à Boulogne-sur-Seine;maquette

revue de la Société Centrale. On y parlera du concours pour le siège de la S.d.N. On y retrouve l'inévitable Le Corbusier, mais aussi un René Huyghe inattendu, traceur de ligne doctrinale, pour architectes français.

Le cinquième chapitre "La campagne anti-nudisme : seconde version" met en scène sur cette ligne tracée par René Huyghe les batailles livrées dans le camp "moderne" en particulier dans une toute jeune revue "L'Architecture d'Aujourd'hui",on y retrouve Le Corbusier opposé à Perret et à Michel Roux-Spitz.

Le chapitre suivant "La Marque France contre le Cheval de Troie" aurait pu s'intituler "Campagne anti-nudisme troisième version" ou encore plus didactiquement : "Comment l'architecture prend une signification politique". Contre Le Corbusier, Lurçat et leurs amis, on y rencontrera Gustave Umbdenstock et Camille Mauclair.

Le dernier chapitre "Campagnes pour un modernisme traditionnel" pourrait être une conclusion, si l'on considère que formuler certaines hypothèses pour d'autres travaux, c'est conclure un tel travail. Il y est posé des jalons pour analyser ce que l'on estime être, à la veille de la seconde guerre mondiale, la renaissance du classicisme et la montée du régionalisme.

Pour ce qui concerne la chronologie, les quatre premiers chapitres évoquent des événements qui se sont déroulés dans la première moitié des années vingt. Le cinquième chapitre rend compte d'événements qui se situent entre 1927 et 1934. Les polémiques qu'analyse le sixième chapitre appartiennent à la première moitié des années trente. Les questions abordées dans le dernier chapitre sont relatives aux quelques années qui précèdent l'exposition de 1937.

Pour ce qui concerne la problématique, il semble que l'on puisse lire ce texte comme l'expression de trois thèmes principaux :

1. une approche du discours des instances officielles de la profession et de l'Ecole, un thème qui se retrouve dans les premier, quatrième, sixième et septième chapitres
2. la lutte à l'intérieur du mouvement moderne pour l'élimination de'"l'avant-garde" et la définition d'une ligne centriste; un thème qui structure les deuxième, troisième et cinquième chapitres, et que l'on retrouve dans le dernier.Et enfin,

3. L'esquisse d'une problématique concernant les rapports du politique et de l'architectural : un thème qui est bien sûr au centre du sixième chapitre mais qui traverse les premier et dernier chapitres.

Les trois thèmes se retrouvent donc tous dans le dernier chapitre. Cela est pour une part lié à sa fonction propre qui est de conclure ce travail mais cela ne relève pas que de l'ordre discursif. La pensée "officielle" et le courant centriste du mouvement moderne ne se rejoignent pas que dans les lignes de ce chapitre. Leur réconciliation n'est-elle pas célébrée, en 1933, par l'invention due à Louis Hautecoeur, d'une notion "le classicisme gothique" qui éteint des combats séculaires. Ne retrouve-t-on pas réalisée là, la ligne définie par René Huyghe quelque six années auparavant ? La dimension politique est à la mesure des débats que soulèvent les architectures des pavillons de l'Allemagne et de l'U.R.S.S. opposés dans l'enceinte de l'Exposition de 1937, et elle n'est pas absente des questions se rapportant au régionalisme architectural.

Si les trois thèmes qui structurent les différents chapitres de cette étude se retrouvent mêlés dans le dernier chapitre, il est un autre thème que l'on ne peut placer sur le même plan et qui traverse l'ensemble du texte : la question du rationalisme en architecture; une question qui obsède la théorie architecturale de l'entre-deux-guerres tout autant qu'elle obsède la théorie des années soixante dix. Il est vrai qu'il faut le dédain aristocratique des contingences professé par Georges Gromort pour se réclamer d'une position"anti-rationnelle" lorsque l'on sait que ce rationalisme est commandé par la nécessité de mettre la pensée architecturale au niveau des conquêtes scientifiques et technologiques. Si l'on a longtemps lié rationalisme et mouvement moderne, si l'on a aussi employé de manière équivalente fonctionnalisme et rationalisme, il devient nécessaire de prendre la mesure du champ d'utilisation de ce terme et de réévaluer sa signification. On peut dire en particulier que l'on n'est pas en face d'un rationalisme mais de plusieurs rationalismes; on peut au moins en citer deux, celui corbuséen et celui au nom duquel se construit la critique "centriste" du corbusianisme.

Avant de conclure cette introduction en esquissant une réponse à une dernière question : qu'elles conclusions (provisoires) peut-on tirer de ce travail ? Une autre lecture - il sera nécessaire de sacrifier à un petit travers théorico-formel et de s'arrêter sur les notions qui désignent le phénomène architectural. Le lecteur voudra bien

considérer qu'il ne s'agit pas, en toute inconscience, de pallier au caractère empirique des sept chapitres qui vont suivre par une introduction élevée dans les nuées "théoriques" mais bien plutôt de reprendre les résultats de travaux antérieurs au terme d'un travail sur les matériaux historiques. Ces notes sur l'architectural ne sont donc introductives que dans la pagination. Le cotoiement de l'empirique et du théorique plutôt que leur unité organique relève du caractère exploratoire de ce travail. La place de ces notes en préface plutôt qu'en postface tient au rôle que cette introduction est sensée jouer dans son rapport aux chapitres qui la suivent : être une grille de lecture.

Une dernière remarque. Le lecteur attentif remarquera que, au fur et à mesure du déroulement des pages, les chapitres vont en grossissant, si bien que le dernier chapitre comporte prés de quatre fois plus de pages que le premier; que l'on ne voit pas là un quelconque dispositif dramatique, le drame en architecture ne relève pas du crescendo, mais tout simplement une conséquence du fait que l'écriture de ces lignes s'est étalée sur plus d'une année. Le lecteur pourra regretter que le même dispositif, l'absence de subdivisions, ait été conservé pour les derniers chapitres alors qu'il ne convient qu'aux premiers.

II

La définition de l'architecture est une question qui obsède le discours architectural. La problématique de la spécificité semble toujours être à l'ordre du jour. Les travaux historiques n'échappent pas à cette question. En effet, tout travail historique sur l'architectural suppose implicitement ou explicitement une définition de l'architecture; même si cette définition prend cette forme qui semble aujourd'hui naturelle, dans laquelle l'ensemble de la production bâtie est déclarée architecturale. Mais cette définition n'est qu'une des formes historiques de la définition de l'architectural. Ne masque-t-elle pas la forme réellement opérante de cette définition, celle qui commande le choix des exemples étudiés, celle qui commande l'entrée de certains architectes dans le corpus et l'oubli d'autres. Tout travail sur l'architecture se trouverait donc placé sous deux définitions de l'architectural : l'une théorique avouée parfois et l'autre pratique avouée plus rarement(3).

Tout travail sur l'architecture avance donc sur la scène

théorique armé d'une hypothèse lumineuse, une forme théorique abstraite de la définition de l'architecture, mais traînant une ombre : une forme pratico-doctrinale de cette même définition.

Un exemple expliquera cela. La définition que Georges Gromort donne de l'architecture : "l'architecture c'est la poésie de la construction" (4) n'est pas sans rapport avec le combat que mène le professeur de théorie de l'Ecole des Beaux Arts contre une architecture moderne, mettant en avant des déterminations pratiques ou constructives. N'est ce pas contre ces préoccupations "modernes" que Gromort ancre l'architectural dans une tradition transhistorique et dans un système de règles indépendantes des conditions constructives et programmatiques ? N'écrit-il pas "tous comme la poésie son (de l'architecture) langage est conventionnel et les règles qu'elle s'est imposée souvent arbitraire ne répondent pas plus que les siennes à des nécessités bien précises : elle ne veut que nous plaire" (5).

La définition théorique que Gromort professe et qui, par analogie au langage, conçoit l'architecture comme poésie l'opposant ainsi à la prose de la construction, est donc bien marquée par une position dans le débat des années trente, un débat qui oppose ici le professeur de l'Ecole aux architectes "modernes".

Le présent travail sur les doctrines architecturales de l'entre-deux-guerres se fonde lui aussi sur une définition de l'architectural, s'exprimant sous les deux formes : théorique et pratique.

A lire les lignes qui suivent, on s'apercevra tout d'abord que cette étude est traversée d'une conception de l'architecture qui tendrait à privilégier dans cette pratique les dimensions culturelles et artistiques. Cette position explique peut être l'intérêt un peu envahissant porté à l'oeuvre théorique de Le Corbusier; une oeuvre qui tente de régler les rapports contradictoires entre la "mathématique sensible" et l'industrialisation du bâtiment. Cette définition de l'architectural est certainement guettée par un certain angélisme esthétique qui pourrait conduire à oublier les dures conditions de la production. On peut cependant considérer qu'il n'est pas anormal de se tourner, aujourd'hui après l'expérience des grands ensembles, vers des textes qui ne négligent pas le moment esthétique, surtout lorsque ces textes inclinent à rectifier une vision un peu trop caricaturale de l'héritage du mouvement

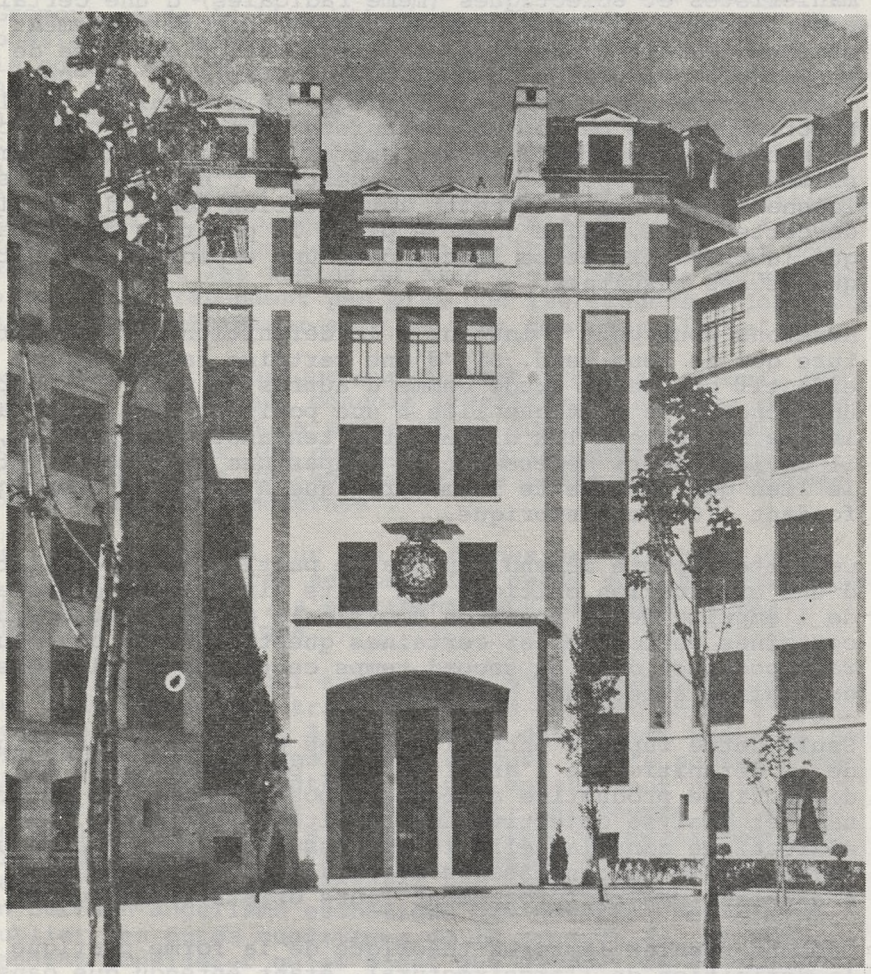
moderne. Et, pour aller encore plus loin dans l'aveu des dimensions pratiques de la définition de l'architecture à l'oeuvre ici, on peut penser qu'il n'est pas négligeable de s'attaquer au mythe d'un mouvement moderne uni autour d'une perspective fonctionnaliste sauf à n'envisager comme solution à la crise de l'architecture moderne que les joies maniéristes et éclectiques (même radicales) d'une certaine schizophrénie post-moderne. Ce travail sur le mouvement moderne devrait conduire à une réévaluation critique de la généalogie des grands ensembles tant décriés : est-ce l'esthétisme puriste qui en explique le minimalisme ou le fonctionnalisme parfois opportuniste d'une autre tendance du mouvement moderne français qui en expliquerait le simplisme ? Mais répondre à cette question c'est déjà, en s'éloignant de l'objet de cette introduction comme de celui de cette étude, faire jouer à plein la position doctrinale qui la travaille et se lancer dans une exploitation pratique de ses résultats.

Arrêtons-nous pour l'instant à la définition de l'architecture qui la sous-tend. Si, d'une certaine façon, il est effectif que cette étude comme d'autres ne peut échapper à une conception pratique liée à une position dans la bataille que se livrent les différentes tendances doctrinales, il devient alors nécessaire de couper une fois pour toute le lien qui unit cette forme pratique à la forme théorique fondant l'étude historique.

De cette rupture dépend, en grande partie, la possibilité d'une explication critique des faits historiques dégagée de l'emprise de la position doctrinale qui a pu déterminer certaines curiosités et certaines questions mais qui pourrait occulter dans un second temps certaines conclusions contraires à ses vues historiques.

Seule cette rupture entre les formes pratiques et théoriques de la définition de l'architectural peut conduire à une dialectique productive articulant position pratico-doctrinale et analyse objective des réalités historiques. Une dialectique dans laquelle le processus de connaissance et le procès de reconnaissance-méconnaissance idéologique n'annulent pas réciproquement leurs effets spécifiques.

Comment séparer la forme théorique de la forme pratique de la définition de l'architectural, étant entendu que dans sa forme pratique l'architectural traverse tout travail y compris celui qui vise l'objectivité historique ?



3. Gustave UMBDENSTOCK - Lycée de garçons Claude Bernard à Auteuil

Il semble bien que la condition même de cette séparation soit le refus, au niveau théorique, d'entrer dans le procès de la définition, bien que cette définition soit mise en oeuvre dans ses aspects pratico-doctrinaux par ailleurs. Et cela parce qu'il semble impossible qu'une définition de l'architecture échappe à sa forme pratico-doctrinale. Poser la question "qu'est-ce que l'architecture ?" c'est aussi poser la question "qu'est-ce que la non-architecture?", et donc reproduire la coupure architectural/non architectural qui n'est pas la définition d'un champ mais bien dans la série des produits de l'activité constructive la valorisation d'une part de la production avec la dévalorisation corollaire de l'autre part. Comme Nikolaus Pevsner, il faut bien finir par dire : "Un hangar à bicyclette est une construction; la cathédrale de Lincoln un morceau d'architecture" (7). Sauf si l'on pense qu'une telle théorie de l'architecture est par trop corporatiste et que dans un élan démocratique l'on accepte pour architectural tout ce qui enclot, abrite, couvre ... Bruno Zevi qui campe sur une position semblable, n'en arrive pas moins à distinguer dans l'architectural universellement distribué sur les abris, les enclos, une bonne et une mauvaise architecture, qualifications démocratiquement laissées au jugement de nos émotions individuelles.

Il semble bien que l'on ne puisse accepter la question "qu'est-ce que l'architecture?" et refuser le procès de cette dichotomie architectural/non-architectural; car celui-ci est par avance contenu dans la question. Dire que tout est architectural ou que rien ne l'est ne permet guère d'aller plus loin car en elles-mêmes, ces formes extrêmes sont aussi des réponses à la question.

N'y aurait-il pas alors de spécificité architecturale, celle-ci se dissolvant dans les multiples réponses au questionnement pseudo-ontologique. Les questionnements et les problématiques de la spécificité seraient alors vains et il ne resterait plus qu'à nous confier aux formes pratiques de l'architectural sans sombrer plus avant dans l'inquiétude théorique. Si cette attitude ne pose pas de problème fondamental tant qu'il s'agit de tenir un discours critique ou de construire une position pratique, il est évident qu'elle devient intenable lorsqu'elle se rapporte à un travail historique : c'est en effet réduire ce travail aux problématiques de la découverte et de la présentation, l'historicité des faits semblant légitimer leurs choix et leurs interprétations, naturellement. La poussière comme garantie. Les archéologues eux-mêmes ont certainement abandonné ce critère.

La question de la spécificité posée dans les termes d'une onthologie architecturale aveugle littéralement le questionnement et empêche de voir que la réponse à cette question est là sous les yeux. Mais pour voir peut-être faut-il convenir que la réponse est historique, c'est-à-dire que l'architectural est un peu moins magique qu'on ne se l'imaginait.

Les chercheurs d'invariants (9)auraient pu en effet s'aviser que le premier invariant des textes qu'ils étudiaient, où auquel ils se référaient, était de pratiquer la question "qu'est-ce que l'architecture?" et de proposer des réponses à cette question. Les pratiques architecturales ne sont-elles pas alors les pratiques de la théorie, de la critique ou du projet - toutes choses qui intéressent tant de secteurs de l'activité des hommes et qui ne sont donc pas en elles-mêmes spécifiques - qui se fondent sur la production d'une différence entre l'architectural et le non-architectural, différence qui fait l'objet d'un travail théorique et qui s'exprime dans un appareil : école, revues exposition, ... une chose qui, elle, est spécifique.

Edmond Preteceille notait dans une étude publiée en 1973 "... le travail de conception s'inspire de l'expérience de procès de production antérieurs, d'informations sur les matériaux, procédés ... disponibles, de la publicité des entreprises ... Il est donc à la fois antérieur et postérieur à la production (considérée bien sûr dans son ensemble non pas du point de vue d'un procès de production particulier)" (10).

Cette petite remarque sur l'antériorité/postériorité du projet dans son rapport à la production proprement dite, au détour d'une étude sociologique, n'a pas à ma connaissance perturbé le paysage de la théorie architecturale. Elle permet pourtant de mettre définitivement hors d'état de nuire, pédagogiquement s'entend, les mythologies de la création ex-nihilo et les éléments de la théorie des dons qui leur sont attachés, d'une part, et de proposer une solution au "mystère" de la spécificité, d'autre part. Cette antériorité du projet sur la production d'un bâtiment nécessairement unie à sa postériorité par rapport à la production dans son ensemble, définit un type de travail dans lequel l'expérience du "passé" joue un rôle spécifique. Comment peut-on imaginer que l'on représente ce qui n'existe pas encore si l'on ne pense pas que cela se fait en représentant ce qui existe déjà et en faisant de cette représentation du déjà existant, un objet de travail, l'objet de manipulations qui contiennent alors la possibilité de

l'émergence du nouveau.

Ce type de rapport de la conception à la production- pour employer le vocabulaire de Préteceille - est déjà éloigné de sa forme première qui est le rapport immédiat au bâtiment que l'on a sous la main et qui est reproduit au travers de la connaissance pratique de certains processus.

Et malgré certains architectes d'aujourd'hui qui regrettent les temps d'avant le péché où l'on créait sur le tas et où l'on affrontait directement le matériau , il faut noter que, la mise en oeuvre des instruments de représentation constitue un autre mode de rapport de la conception à la production; le projet antérieur à la production, s'appuyant sur des dessins postérieurs à la production tous deux empruntant la même forme économiquement manipulable.

Cette situation de la pratique de projet peut être notablement modifiée, si ce rapport de postériorité à la production donne lieu à la mise en circulation de recueils de relevés des bâtiments existants. Mais que dire alors lorsque cette mise en circulation d'images des bâtiments existants destinées à guider les dessins des bâtiments à venir, se fait sous la double condition d'un travail théorique et d'un saut à reculons dans l'histoire de prés de quinze siècles. Le questionnement ontologique sur la spécificité architecturale gomme ou minimise ce fait incontournable : au XVème siècle le rapport à une série de bâtiments doublement enfouie dans la mémoire et, concrétement sous les gravats des ruines devient prépondérant sur l'expérience immédiate, sur l'expérience des processus et des bâtiments contemporains. A partir de ce moment là, le travail de projet a à faire avec une théorie qui engage un dialogue étrange avec un modèle, le modèle gréco-romain.

La spécificité de l'architectural est bien là, non dans une quelconque nature qui tiendrait soit à une source anthropologique fondamentale et à la cabane primitive soit dans une phénoménologie de la conception (version psychologiste ou cybernétique), mais dans ce fait historique qui va déterminer la pensée et la pratique de l'architecture tout d'abord en Europe puis, l'impérialisme aidant, aussi loin que s'étendra la zone d'influence des idéologies bourgeoises.

La spécificité de l'architecture est bien là dans cette théorisation du rapport nécessaire que le projet entretient avec la production bâtie, une théorisation marquée par ce

fait historique d'importance, la domination sans partage sur toute une période du modèle gréco-romain.

Le travail spécifique des théories architecturales peut donc être défini comme l'établissement des modalités de ce rapport, la rectification de ses conditions dans la mesure où changent les conditions de la production. Et ceci en niant cet objectif, les théories proclament fonctionner à d'autres fins plus nobles et qui ne mettent pas en cause le"libre" choix du créateur : le Beau ou le Bonheur de l'Homme par exemple.

Il est vrai que l'objet interne à la théorie, l'établissement de ce rapport entre le projet et la production n'est pas une fin en soi. La théorie étant organiquement liée à la pratique du projet, ce travail théorique bien qu'apparemment dominant sur le projet - le projet paraît toujours être l'application de la théorie - est sous la dépendance de la pratique du projet c'est-à-dire sous la dépendance de stratégies professionnelles, politiques ou économiques, des agents intervenant dans la production du bâtiment. Il faut cependant comprendre que les effets de cette détermination s'expriment dans des formes autonomes relevant d'une tration historique et dans des formes discursives particulières. Ainsi il semble qu'il faille toujours compter avec le Modèle dans la théorie architecturale. Des tentatives trés récentes de rectification du rapport au passé des architectes post-modernes tendraient à le prouver.

L'établissement de l'architecture, c'est-à-dire l'établissement de cette frontière entre l'architectural et le non architectural ou entre le beau et le laid, l'actuel et le dépassé ... se présente donc en général comme la mise en circulation dans certaines formes discursives de représentation des bâtiments, sous l'autorité d'un modèle, que cette autorité soit explicitement revendiquée comme dans la théorie albertienne ou établie au milieu de nombreuses contradictions. Que l'on pense aux rencontres paradoxales que l'on peut faire dans "Vers une Architecture", le Saint Pierre de Michel Ange y cotoie les paquebots et le Parthénon une automobile.

Les bâtiments ne peuvent voyager dans le discours architectural qu'en adoptant la platitude des images qu'elles soient photographiques ou produites dans les modes de représentation du projet. Mais ils n'y voyagent pas seuls, ils y voyagent accompagnés de commentaires qui descriptifs ou interprétatifs donnent de l'image une certaine lecture

et donc un mode d'emploi dans le débat architectural, ou dans la pratique du projet.

Le travail historique sur l'architecture aurait alors pour objet l'analyse de cette circulation des objets architecturaux, l'analyse de ses formes historiques mais aussi l'analyse de ses effets dans la pratique du projet et bien entendu l'analyse de ses crises, de ses rectifications dans leurs rapports aux conditions sociales de la production du bâtiment. En d'autres termes, il s'agit de comprendre les rapports souvent contradictoires qui se tissent entre les bouleversements répétés et bruyants de la doctrine architecturale et les transformations fondamentales des modes de production du bâtiment.

Les bâtiments ou plutôt leurs formes architecturales - images et commentaires - circulent dans divers types de discours du plus platement descriptif tel qu'on peut le rencontrer dans certaines revues d'architecture dont les articles énoncent à loisir des nomenclatures de matériaux, ou de pièces et de surfaces, jusqu'au plus engagé dans la polémique faisant comparaître certains bâtiments accusés de pervertir le goût et de propager l'erreur. Les bâtiments circulent aussi dans les discours les plus théoriques qui ont pour objet une définition de l'architectural comme dans les discours pédagogiques qui annoncent explicitement la formation du sujet architecturant pour objectif, comme dans les discours historiques qui ont apparemment pour objet soit le classement stylistique soit l'explication chronologique.

Il faut s'arrêter quelque peu sur ce fait : tout travail historique fait circuler des bâtiments sous leurs formes architecturales (images et commentaires) et peut devenir ainsi l'objet d'une lecture architecturale détournant les exemples présentés de leur seule fonction démonstrative ou illustrative. C'est à ce point, dans le choix des exemples, comme dans le rapport commentaire/image que travaille le plus évidemment l'architecture pratique dont j'ai parlé plus haut. Un travail plus ou moins contrôlé.

Ces quelques lignes expliqueront peut être pourquoi des événements aussi peu importants, en apparence, que Pol Abraham (11) reprochant à Le Corbusier son dédain du gothique, occupent dans cette étude une place remarquable. Ces lignes pourraient justifier ceci qui caractérise ce travail : la production discursive est bien son matériau privilégié, plus privilégié que les bâtiments eux-mêmes

4. Marcel HENNEQUET - Immeuble rues Franklin et Scheffer, Paris

ou que la biographie de leurs auteurs, bien que la compréhension d'un texte et de ses effets passe tout autant par sa mise en relation à d'autres textes que par sa confrontation à d'autres sources notamment biographiques.

III

A l'occasion de son 70ème anniversaire, le 8 avril 1933, Henry VAN de VELDE prononce une conférence qui sera publiée sous le titre : La voie sacrée.

Il y est dit ceci :

"Il est temps de faire le point; de découvrir la nature de l'équilibre vers lequel tend l'Architecture et de dévoiler ce qui pourrait faire durer l'instabilité. Nous assistons, d'une part au réveil de l'Esprit du gothique, c'est un esprit qu'on ne tue pas facilement; et d'autre part, une irrésistible attirance nous entraîne vers la conception plastique de l'architecture grecque.
Il y a lutte entre "l'Esprit du gothique, son identification, sa frénésie de la dématérialisation et l'Esprit de l'antiquité hellénique" (12).

VAN de VELDE demandera alors aux architectes de savoir unir dans leurs problématiques ce qui vient du gothique comme ce qui vient de l'antiquité hellénique.

Cette remarque du vieux maître pourrait être considérée comme une jolie figure de style, une de ces figures dont le discours architectural n'est pas avare; et l'on passerait alors à autre chose : c'est-à-dire à ce que peut bien cacher la métaphore du gothique et de l'hellénique: le constructivisme et le plasticisme. Ce faisant, il semble que l'on oublie justement que le discours architectural ne pense pas pour rien les comportements des architectes envers les matériaux mis en oeuvre dans le projet, sous le jeu des modèles. Les modèles ne sont-ils pas à la fois comportement et espace ou plus précisément représentations de l'espace bâti ? (13) N'oublions pas que le modèle, on peut le visiter, en touriste, enfin l'une de ses manifestations concrètes.

Ces quelques mots de VAN de VELDE ne sont-ils pas une invitation à interroger l'histoire de ces deux modèles dans la pensée architecturale, pour pouvoir situer leurs places, leurs rôles à la veille de 1925.

Répondre à cette invitation dans les limites de cette introduction risque de nous obliger à pratiquer le schématique et l'approximatif; mais cela risque aussi de nous apporter les moyens de comprendre certains comportements et certains travaux concernant la tradition architecturale. Ce n'est pas pour rien que Louis HAUTECOEUR propose en 1933 la notion de "classicisme gothique" mais bien parce que l'unité de ces deux termes dans la théorie représente une alliance sur le terrain.

En 1925, il semble bien que l'influence du modèle gréco-romain soit largement compromise par une sorte de dégradation qui pourrait mettre un terme à son histoire déjà longue de près de cinq siècles.

Si l'on considère les ordres antiques mais aussi l'usage que Léone Battista ALBERTI fait du type de l'arc de triomphe à Saint-André de Mantoue, l'on peut dire que le modèle est à la fois matériau et articulation. C'est dire que le rapport au modèle peut prendre deux formes différentes qui paradoxalement sont le plus souvent unies. Le modèle est à la fois une carrière de pierre que l'on peut piller-métaphoriquement s'entend, le pillage réel n'est-il pas pré-architectural ? - sans respect pour son intégrité originelle. Mais, le modèle est aussi une leçon de mise en forme. Dans l'évidence de son unité, une unité qui tient évidemment à l'existence de ses manifestations concrètes, il est la solution -déjà là- des contradictions qui apparaissent dans la problématique du projet et il promet l'harmonie au terme du travail. Il ne s'agit pas alors à proprement parler d'un pillage mais d'un processus d'abstraction qui, à partir des modèles concrets se construit des règles d'organisation de la forme architecturale.

La première crise qui atteint le modèle antique, si l'on excepte le rapport trivial, dans lequel celui-ci n'est que matériau, qui caractérise certains bâtiments de la première renaissance française mais aussi de la Lombardie, est sans doute la crise maniériste. Il faudrait cependant faire remarquer pour être un peu moins schématique que l'importation du modèle antique dans la construction des édifices religieux est déjà en soi un phénomène qui relève de la contradiction. Ne faut-il pas attendre le Tempietto ou le premier Saint-Pierre pour pouvoir parler d'une certaine stabilisation (provisoire) dans les rapports du modèle antique à la typologie des édifices religieux ? Toutes les interprétations du Santo-Spirito qui jouent sur la colonne dans l'axe du choeur pour tirer l'édifice soit vers le gothique, soit vers la haute renaissance ne s'appuient-elles

pas sur cette contradiction réelle que BRUNELLESCHI résoud pourtant par l'emploi du vocabulaire décoratif romain comme par la mise au carré du plan basilical. Mais, pour la typologie des édifices, l'architectural n'est-il pas toujours violence ? Les linteaux horizontaux qui barrent les fenêtres géminées du palais Rucellai, au nom de la romanité pourraient être les exemples concrets, dans leur brutalisme expérimental, de cette violence. Mais dans ces rapports contradictoires, le modèle reste hégémonique.

Le maniérisme, en dissociant l'unité du matériau et de l'articulation et en construisant une problématique de l'articulation comme transgression de la règle du modèle, met en crise le modèle lui-même. Les enjeux qui commandaient son application se transforment en des jeux formalistes. La violence faite à la typologie des édifices se transforme en une violence faite au modèle lui-même. Si le Gésu exploite les voies ouvertes par San Andrea c'est en oubliant l'arc de triomphe pour des variations sur les ordres dont les emboitements ne sont plus que dramatisation calculée ou tour de force.

Le modèle ne voyage pas seul dans la théorie architecturale, il y voyage accompagné d'exemples de son application, des bâtiments, qui peuvent alors intervenir comme autant de modèles à copier immédiatement en totalité ou en partie. Véritables moyens d'accéder à la mythologie du modèle, ils offrent à la fois sa légitimité et l'attrait d'être, dans leur calme d'édifices, les contradictions résolues et donc d'être plus que les promesses du modèle. Les nouvelles typologies pourraient naître ainsi, pour une part.

L'enseignement des ordres comme le rappel incantatoire de l'harmonie du Parthénon dans la théorie des Beaux-Arts, chez Georges GROMORT par exemple mais aussi chez Albert HEBRARD ou Gustave UMBDENSTOCK, ne sont-ils pas secondaires par rapport aux leçons pratiques cherchées dans l'histoire de l'architecture classique française.

Et, il faut dire que si le recours au modèle antique, établit une sorte de hiérarchie des oeuvres, un panthéon dont les plus hautes nuées envelopperaient le Parthénon, celui-ci n'est plus seul à commander le défilé des références. La cathédrale gothique, l'abbaye romane et les produits des travaux archéologiques mais aussi ceux des pillages coloniaux défilent en rangs serrés dans les pages des traités. Le dogmatisme du modèle a disparu au profit d'un usage éclectique des références historiques et archéologiques.

Ainsi l'on peut comprendre que, contre cet éclectisme, "Vers une architecture" puisse dresser l'image du Parthénon, un Parthénon, rendu à Phidias, que la machine dans une sorte de polissage rétrospectif débarrasserait de ses usages pervers (15).

Le dogmatisme de l'Ecole des Beaux-Arts abandonnant le terrain du rapport au modèle pour un éclectisme dans lequel les antiques ne sont plus que matériaux aux côtés de tous les autres bâtiments, s'est peut être réfugié dans la problématique de l'articulation. Georges GROMORT théorise, avec précision, les règles de la composition hiérarchisée en cours à l'Ecole des Arts. Il faut noter que les exemples convoqués à ce propos sont empruntés au corpus des grands prix et non aux édifices historiques (16). Les règles de l'articulation ne sont plus des leçons demandées au modèle, résultats d'un dialogue, mais une méthodologie s'auto-légitimant dans ses propres produits. L'on sait aujourd'hui que la composition hiérarchique est moins contradictoire à l'organisation du grand ensemble que l'utopie close de la Cité Radieuse ou de l'immeuble-villa.

Il est vrai que cet éclectisme quant au matériau et ce méthodologisme quant à l'articulation doivent beaucoup à une autre tendance que l'on pourrait appeler la pensée rationaliste française.

Un certain rationalisme ne se présente-t-il pas tout d'abord comme une contestation du recours au modèle, comme une contestation de cette inversion des fins dans laquelle l'avenir du projet doit tout au passé. L'irrationalité de cet état de fait s'accroit d'autant pour une pensée "progressiste". Le projet qui doit faire progresser la cité peut-il se nourrir des ruines des civilisations disparues.

Il est notable que la critique du baroque construite par LAUGIER et qui, dans le fond, veut restaurer la légitimité antique, débarrasser le modèle des effets du maniérisme, doive pour atteindre son but, contester la légitimité du modèle gréco-romain en lui substituant le modèle naturaliste de la cabane primitive. Celle-ci n'est plus ici un simple mythe de fondation pour une des branches de l'activité humaine, mais bien un dispositif théorique qui peut conduire les réflexions de l'architecte dans ses rapports au matériau architectural, et qui permet de porter un jugement sur les édifices. Et cette substitution a d'autres effets que l'abandon des piedestaux ou des pilastres, elle va permettre de définir une architecture sans ordre, et de considérer d'un oeil neuf les églises "modernes". Laugier

n'écrit-il pas, refusant le décor gothique, ces lignes qui regrettent l'espace gothique :

"Nous avons renoncé avec raison aux bizarreries de l'Architecture moderne, nous sommes revenus à l'antique : mais il semble que nous ayons perdu à ce retour de bon goût. En nous éloignant des Modernes, nous avons quitté la délicatesse en recourant aux Anciens, nous avons rencontré la pesanteur .." (17).

La critique de la "cabane primitive" met donc en cause l'unité du modèle, matériau et articulation. Cette dissociation permettra alors de concevoir une église qui ne conserve du temple romain que la modénature et qui emprunte à la basilique gothique la distribution aérée des supports.

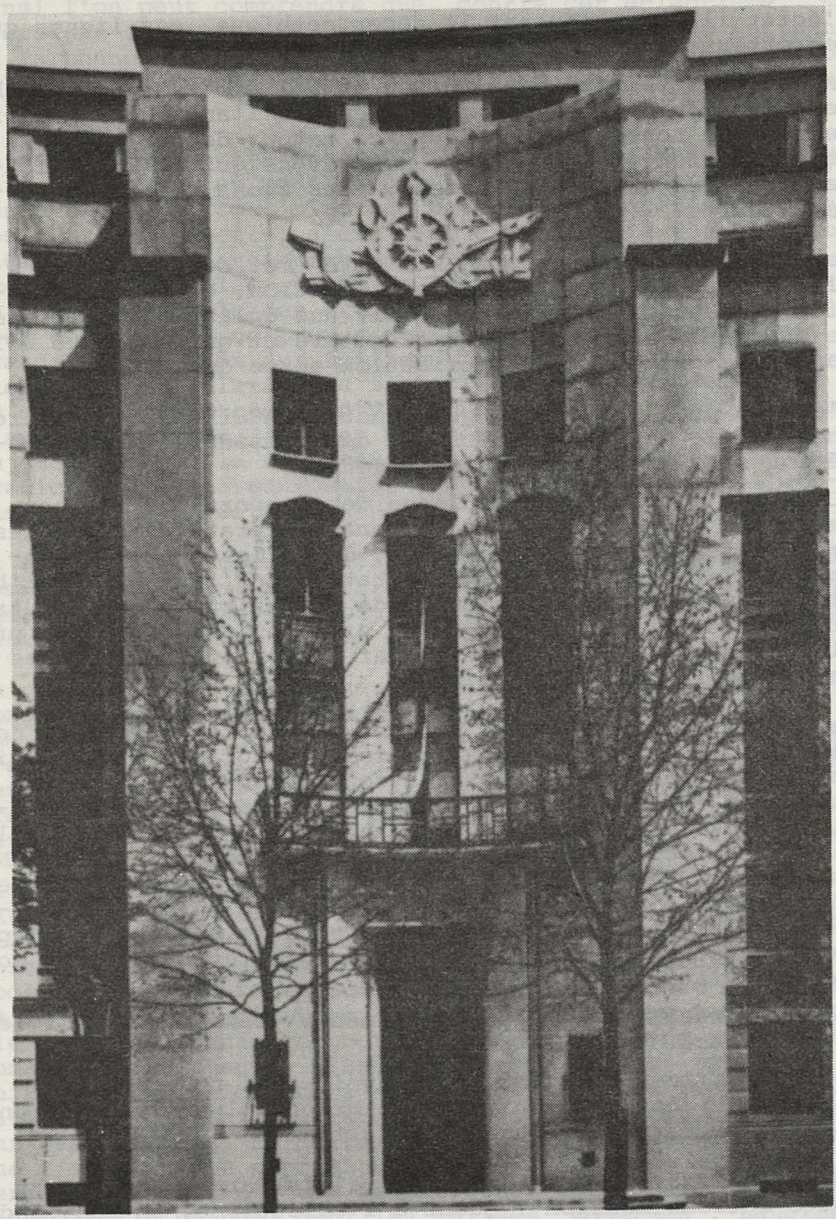
C'est la même rhétorique qui conduit LAUGIER à construire une théorie des proportions sur des considérations arithmétiques et à refuser la tradition :

"Car je n'appelle point science des proportions, la connaissance de tenter celles qui ont été pratiquées par les Architectes anciens et modernes, de celles dont l'esclavage de la mode et l'esprit imitateur ont fait passer l'habitude des maîtres aux élèves, de celles qui n'ont d'autre principe et d'autre règle qu'un exemple hasardé par un premier homme de génie, et suivi par un torrent de copistes sans discernement" (18).

Jean Nicolas Louis DURAND parachèvera cette entreprise de LAUGIER, en écartant toute référence théorique à un édifice modèle. La cabane va être à son tour balayée du champ théorique pour permettre d'une part à l'énoncé méthodologique de se développer et pour autoriser, d'autre part, le pillage éclectique. Car si la grille orthonormée de DURAND est déduite de considérations économiques, il faut encore pouvoir lui donner une dimension concrète. Alors, les références réapparaissent, en vrac cette fois, hors de l'appareil critique que constitue le modèle, et selon deux modalités distinctes :

1. les morceaux choisis, les éléments viennent remplir les intersections de la trame;
2. les édifices entiers, après avoir subi une rectification, viennent fournir des solutions plus globales; une mise au carré, un passage à la trame.

La villa Maser, la Sapienza, le palais Farnèse subissent cette"rationalisation". Quant à l'éclectisme, on conviendra



5. André VENTRE - Ministère de la Marine Marchande, Paris

avec DURAND que le dorique toscan (sans base) convient pour un trésor public, alors qu'un audacieux mariage entre la voûte des thermes romains et la façade du Parthénon sera d'un effet plus noble pour un palais de justice. La coupole du Panthéon romain est appelée à divers usages, l'institut, la bibliothèque, le muséum; mais une arcature romane conviendra mieux pour une halle au blé et le pont du Gard fournira un motif tout à fait adéquat pour dessiner la façade d'une douane (19).

Il faut noter que le rejet d'une théorie du modèle dans la mise en circulation des références entraîne l'éclectisme, alors que généralement, on convient du contraire; et l'on déduit l'éclectisme de l'existence du rapport au modèle dans la théorie architecturale. On notera aussi que l'éclectisme comme le maniérisme est lié à une dissociation des deux types de fonctionnement du modèle dans la pratique du projet. Dans les deux cas, le modèle ne fonctionne plus que comme matériau. Mais si les principes d'articulation s'établissent dans la démarche maniériste en se jouant de la règle du modèle, ils s'établissent dans l'éclectisme en dehors de toute référence au modèle, dans l'élaboration d'une méthodologie autonome.

On ne s'étonnera pas alors que cette pseudo-liberté accordée par l'éclectisme puisse faire bon ménage avec un certain dogmatisme quant aux règles de composition; alors que le maniérisme procède d'un anti-dogmatisme certain. Mais il peut être aussi une machine vide. L'on verra que les architectes "art-déco" dans leur précipitation à concevoir un "style moderne" joueront d'une espèce de maniérisme éclectique, puisant des matériaux dans la grande carrière de l'histoire de l'architecture et leur faisant subir des transformations : changements d'échelle, simplifications cubistes, déplacements dans l'édifice, ... (20).

Avec la théorie de VIOLLET-LE-DUC entre en scène - si l'on veut bien considérer que cette expression caractérise l'éclat propre à l'événement et non sa primeur - cet autre modèle mis en avant par VAN de VELDE, le modèle gothique. Mais est-ce bien ce modèle qui constitue la base de la théorie de VIOLLET-LE-DUC. Il semble que cette vision soit quelque peu simpliste ou alors qu'elle ne soit qu'une image, celle que retiendra la postérité; la théorie du modèle est si efficace !

Le discours de VIOLLET-LE-DUC ne repose-t-il pas plutôt sur une formule qui penserait la forme architecturale sous la notion de structure "c'est-à-dire sur le moyen de bâtir".

Cette théorie n'annonce-t-elle pas : "Le mode de structure changeant, la forme diffère nécessairement" (21). A bien y regarder, le rationalisme structuraliste-que l'on comprenne ce terme au premier degré hors de son acception philosophique - admet, la vérité de la structure étant respectée, un certain éclectisme. Si VIOLLET-LE-DUC condamne l'architecture des XVIIème et XVIIIème siècles français, il ne rejette pas le vocabulaire et les formes de la Renaissance. Il semble au contraire que l'intérêt pour le gothique découle d'une discussion du modèle gréco-romain.

Les entretiens sur l'Architecture engagent en effet un étrange débat avec l'architecture gréco-romaine. Il faut d'abord faire remarquer que l'architecture grecque et l'architecture romaine sont considérées comme deux architectures pures alors qu'il n'en est pas de même pour l'architecture gothique. VIOLLET-LE-DUC n'écrit-il pas : "... il n'y a que trois architectures : l'architecture de bois, l'architecture concrète, si bien développée par les romains, et l'architecture d'appareil, arrivée à sa perfection chez les grecs"(22). La quatrième architecture, celle représentée par le gothique naîtrait de l'union des architectures concrète et d'appareil, elle sera désignée d'un terme qui est déduit de cette unité de deux principes opposés, le "principe d'équilibre". Et, il faut bien alors admettre que lorsque VIOLLET-LE-DUC écrit de ce principe qu'il est celui "qui plus que jamais peut se plier à toutes les exigences de notre état social moderne" (23), c'est parce qu'il porte en lui-même une contradiction résolue. Les projets des salles voûtées qui mêlent la maçonnerie et la charpente métallique ne contredisent pas, au contraire, cette interprétation (24).

Le travail que le discours des entretiens mène sur le modèle gréco-romain est tout d'abord, contre l'interprétation académique, l'établissement d'une distinction. VIOLLET-LE-DUC écrit :

"Il est utile de tracer exactement la ligne de démarcation qui sépare l'art grec de l'art romain. Bien connaître les qualités propres à ces deux civilisations est la meilleure méthode pour expliquer le développement des arts modernes, pour apprécier ce que nous avons pris et ce que nous avons encore à prendre chez l'une et chez l'autre; car si nous sommes latins par la langue, par nos moeurs politiques et par nos habitudes matérielles, nous sommes quelque peu grecs par la nature de notre esprit et notre génie" (25).

Ce qui distingue fondamentalement les deux arts, ce sont

les rapports qui lient en leurs oeuvres la structure et la forme, le principe constructif et l'apparence extérieure. "Chez les grecs, la construction et l'art ne sont qu'une seule et même chose, la forme et la structure sont intimement liées" écrit VIOLLET-LE-DUC alors que "chez les romains il y a la construction, il y a la forme dont se revêt cette construction, qui souvent est indépendante de celle-ci" (26)

Il y a donc d'une part une architecture qui réalise pleinement la formule viollet-le-ducienne, la structure y est l'objet même du travail plastique.

L'ordre grec est à la fois un support et un décor, alors que d'autre part, l'architecture romaine déroge à la formule, au moins en partie, jusqu'à quelques centimètres de la surface de l'édifice, l'épaisseur du décor plaqué. Il faut reconnaître alors : "Autant le romain est fécond, ingénieux lorsqu'il construit, autant il est stérile en invention lorsqu'il veut décorer" (27).

Va-t-on alors rejeter, cette distinction étant établie, l'art romain au profit de l'art grec, ce serait manquer de réalisme car si : "l'étude de l'antiquité grecque est et sera peut être toujours l'initiation la plus sûre aux arts pour la jeunesse" (28), il faut reconnaître que l'art grec est un idéal lointain, alors que l'art romain est bien plus proche de l'époque moderne. VIOLLET-LE-DUC n'écrit-il pas :

"Rien ne rappelle mieux la méthode romaine que nos grands travaux de chemins de fer : leurs meilleures constructions d'art ont été élevées par les mêmes moyens, en employant quelques ouvriers intelligents et des milliers de bras travaillant en aveugles, mais sous une surveillance régulière et sévère, d'après certaines formules établies par l'expérience" (29).

Il faut peut être considérer que le travail mené par VIOLLET-LE-DUC sur les arts grecs et romains est déterminé par une interrogation sur l'avenir de l'art architectural. Ne sera-t-il que l'art du décor dans un procès de construction organisé sur le mode des chantiers de chemins de fer, ou restera-t-il cet artisanat artistique qui relève autant du sculptural que du constructif mais réservé à des chantiers modestes.

Heureusement, l'architecture gothique semble offrir une solution à ce dilemme, elle qui allie à un rapport tout à fait grec entre la structure et la forme une souplesse d'adaptation qui, dans l'art romain au contraire procède du

décalage structure/forme VIOLLET-LE-DUC n'écrit-il pas :

"Il convient de constater d'abord qu'il est impossible de séparer la forme de l'architecture du XIIIème siècle de sa structure; tout membre de cette architecture est la conséquence d'un besoin de la structure, comme dans le genre végétal et animal il n'est pas un phénomène, un appendice qui ne soit le produit d'une nécessité organique; ..." (30)

Mais il peut poursuivre en démontrant que cette unité organique n'est pas un carcan mais au contraire qu'elle est le principe d'une architecture dont le vérisme structural n'a d'égal que son adaptabilité :

"Un art, dont la forme est assez souple et les principes assez larges pour se plier à toutes les transformations amenées par la civilisation, n'est pas chose commune; il y a donc un intérêt sérieux à se pénétrer de ces principes et à étudier cette forme (...) ce qui nous importe, c'est qu'on élève nos édifices en se conformant à nos usages, à notre climat, à notre esprit national, et aux progrès obtenus dans les sciences et connaissances pratiques; et pour aborder franchement la question, je dirai qu'il est impossible d'élever un édifice grec ou romain en employant certaines matières que l'industrie moderne nous fournit, comme le fer, par exemple, tandis que les principes et les méthodes mis au jour par les architectes laïques de la fin du XIIème siècles se plient, sans efforts, à l'emploi de ces nouveaux matériaux comme à tous les besoins qui se révèlent chaque jour au sein de notre société. Mieux encore, l'économie est aujourd'hui une nécessité à cause de la multiplicité des besoins auxquels il faut satisfaire; nous ne pouvons nous servir des principes absolus et limités des arts de l'antiquité qu'en adoptant leurs méthodes, alors nous sommes entraînés dans des dépenses qui ne sont pas en proportion avec nos ressources, ..." (31).

Il faut noter que les principes théoriques s'alimentent ici d'une argumentation qui évoque d'autres discours : le discours politique, - le gothique est national - et surtout le discours économique. En adoptant une attitude qui emprunterait aux principes de l'architecture gothique - en renonçant par exemple au dogmatisme de la composition symétrique pour une dissymétrie organiciste (32) - il semble donc que les architectes gagneraient une certaine efficacité sociale dans le même moment où ils participeraient à l'édification d'un art national.

Le recours au modèle gothique considéré comme l'expression d'une stricte vérité constructive et non plus comme un système "ouvert" une leçon d'adaptabilité, doit certainement plus à un continuateur de VIOLLET-LE-DUC, à de BAUDOT, qu'à l'auteur des Entretiens lui-même.

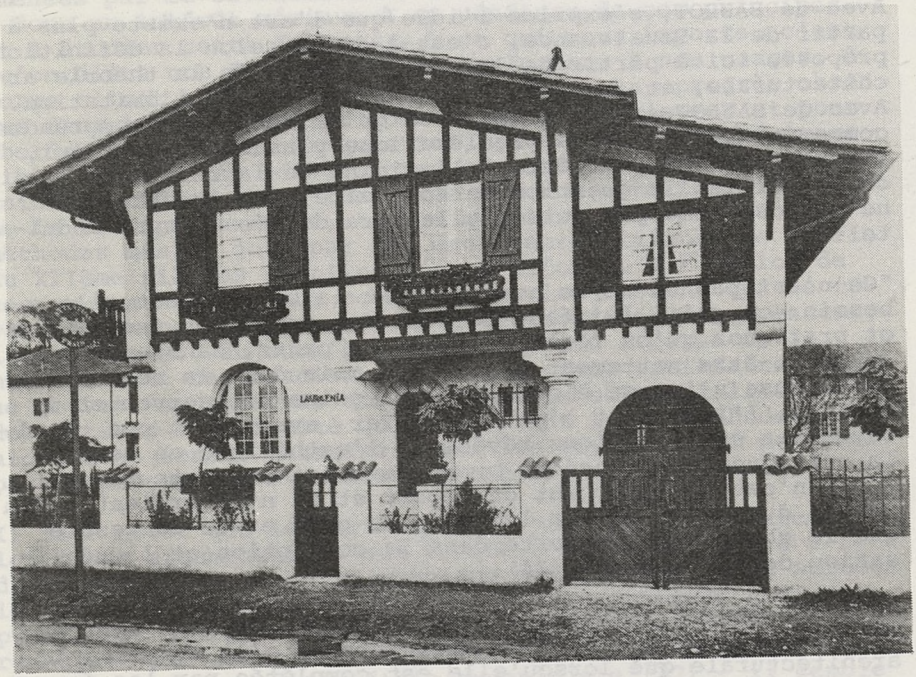
Chez de BAUDOT, la condamnation des erreurs du XVIIème et du XVIIIème, est remplacée par une condamnation plus radicale de l'imitation en général :

"De l'exposé général et des observations qui précèdent, tant sur le passé que sur le présent de l'architecture, je conclus logiquement que le procédé d'imitation des formes créées par l'antiquité et le moyen-âge, exploitées en dehors des principes depuis la Renaissance, doit être désormais radicalement abandonné" (33).

Avec de BAUDOT, s'exprime l'idée que l'art n'existe plus à partir de la Renaissance, c'est-à-dire, selon la définition proposée ici à partir de la mise en place de la théorie architecturale, et fait place à ce phénomène de l'imitation. Avec de BAUDOT apparaît aussi ce qu'il faut bien comprendre comme un abandon de la problématique plastique. Pour lui, l'esthétique ne peut être à l'origine de la recherche architecturale; la question de son unité avec la structure ne se pose même pas puisqu'elle sera donnée en sus, déduite :

"Ce n'est pas un style nouveau dont la société actuelle a besoin; ce qu'il lui faut ce sont des solutions techniques et pratiques qu'on réclame de toutes parts, sans en formuler peut être nettement la nature, mais dont la nécessité impérieuse s'impose à qui prend la peine d'observer et de méditer. L'important c'est d'assurer avant tout ces résultats, les satisfactions rêvées de l'esthétique en seront la conséquence. Procéder inversement est une erreur fatale. L'art n'est pas un point de départ et il n'intervient qu'en raison du savoir, de la logique, du goût et de la mesure que le chercheur a apportés dans la conception et la réalisation de son oeuvre" (34).

Si l'on reprend la terminologie de de BAUDOT - "L'oeuvre est architectonique dans sa structure et elle ne devient architecturale que lorsqu'elle est complétée par les formes et la décoration" (35) - on pourrait dire qu'il suffit de penser l'architectonique et que de celui-ci l'architectural se déduit, l'esthétique étant donnée comme récompense à celui qui a su oublier les modèles dans ce qu'ils ont de matériel pour l'abstraction de la méthodologie. Est-ce que



6. J. et J. SOUPRE - Villa Laurenia à Bayonne

ce rationalisme là, comme celui de DURAND, est guetté par ce qu'il refuse de théoriser l'influence des modèles, mais alors dans sa forme a-critique, l'éclectisme.

A cette question l'étude qui suit devrait apporter quelques éléments de réponse.

Dans ces quelques lignes d'introduction, on a donc tenté, en balayant trop rapidement une trop longue période, d'éclairer la situation de la théorie architecturale telle qu'elle paraît se présenter au seuil des combats de l'Entre deux guerres,une période durant laquelle les jeux sur les modèles auxquels la théorie se livre, semblent mettre les modèles en jeu, dans leur existence même. Gagnerait-on à une architecture sans modèle ? C'est une autre question. Mais il faut bien pour l'instant reconnaître que chasser la question du modèle de la théorie, c'est ouvrir la porte au défilé non-critiqué d'une foule de modèles, à l'éclectisme, que celui-ci puise dans l'histoire des styles ou dans l'histoire des maîtres; mais il est vrai que l'éclectisme peut être une solution.

IV

Avant de suivre la chronologie de ces débats qui mettront tour à tour en jeu les modèles gréco-romain et gothique, il reste pour compléter cette introduction à évoquer ce qui n'apparait pas explicitement dans les lignes qui suivent et qui, sans être les seules conclusions de l'étude, se présentent comme les quelques hypothèses principales qu'elle peut suggérer.

La première thèse qui s'est rapidement imposée et que l'étude a ensuite progressivement confirmée, met en cause une certaine image des débats de l'entre-deux-guerres.N'a-t-il pas fallu rapidement convenir que dans cette période on ne pouvait privilégier l'affrontement entre les tendances académiques et modernistes ? Un troisième larron, au moins, se glisse dans ce duo pour faire entendre sa voix. Une autre tendance que l'on pourrait appeler la troisième voie ou comme ses membres la nommait la tendance moderne traditionnaliste.

L'unité du mouvement moderne, une unité qui se déduirait de la clarté de l'affrontement entre ses membres et la

UNITÉ PÉDAGOGIQUE
D'ARCHITECTURE N° 3
BIBLIOTHÈQUE
2, av. de Paris, 78000 VERSAILLES
EAV

vieille académie est donc un leurre. Il s'agit, sans doute, d'une légende à l'usage des architectes de l'après guerre qui en se pliant à la dure logique économique du grand ensemble, pouvait penser rejoindre une tradition héroïque issue des luttes glorieuses de la minorité anti-académique. Le mouvement moderne apparaît au contraire profondément divisé en deux tendances principales. Cette division ne se réduit pas à une somme des querelles personnelles ni au duel qui met aux prises les deux champions, PERRET et LE CORBUSIER, mais elle s'appuie sur des travaux théoriques et critiques; elle mobilise les rédactions de certaines revues, suscite dès l'origine des hypothèses historiques. Il est vrai que cette opposition vient un peu perturber le paysage, les choses y apparaissent moins tranchées, moins nettes surtout lorsque la fraction "traditionnaliste" du mouvement moderne tend à se rapprocher de l'académie. Ne faut-il pas alors que l'académie accepte certaines thèses du mouvement moderne mais aussi que les modernes acceptent de reconnaître quelques vertus à la tradition ?

Dans ce petit ballet des tendances, on pourrait distinguer trois phases principales :

1. au lendemain de l'Exposition de 1925 le mouvement moderne apparaît uni, se distinguant de l'éclectisme prudent qui caractérise la pensée dominante devant cette modernisation stylistique quelque peu forcée. Ses membres campent sur des positions radicalement anti-décoratives.

2. de 1927 à 1933, se forment les deux fractions du mouvement moderne qui précisent leurs argumentations et s'affrontent sur différents problèmes : l'enduit, le décor..

3. à partir de 1933, le classicisme retrouvé de PERRET semble déteindre sur l'ensemble de la fraction "traditionnaliste". Michel ROUX-SPITZ, par exemple, abandonne alors les dispositifs inventés avec l'immeuble de la rue Guynemer pour un retour à des proportions et des articulations plus spécifiquement classiques. Il faut reconnaître qu'il n'y a pas de différences fondamentales entre le Trocadéro de CARLU, BOILEAU et AZEMA et le projet que PERRET avait donné pour le même lieu.

A partir de cette première hypothèse, il semble que l'on puisse conclure à l'existence d'un véritable mouvement architectural, un mouvement que l'on pourrait appeler moderne traditionnaliste, en reprenant une notion proposée par Marie DORMOY.

On peut en effet distinguer une période d'intense activité critique et polémique qui va de 1927 à 1933 et dans laquelle interviennent, Marcel MAYER, Marie DORMOY, Marcel ZAHAR, Paul JAMOT, Mochel ROUX-SPITZ lui-même, mais aussi Anthony GOISSAUD, Raymond COGNIAT. La revue L'Amour de l'Art joue un rôle fondamental dans la constitution de ce courant de pensée. On peut le créditer des oeuvres de certains architectes : PERRET, ROUX-SPITZ, PACON, SICLIS, VENTRE, HENNEQUET, CASSAN et d'autres pour une partie de leur production s'y rattachent; mais l'on peut y rattacher aussi certains groupes scolaires ou certains ensembles d'habitations bon marché dessinés par des architectes qui par ailleurs produisent des oeuvres classicisantes ou régionalistes à l'occasion d'autres programmes. Le même artiste peut participer de différentes tendances, que cela relève de son évolution biographique ou d'une stratégie professionnelle plus opportuniste que radicale. Nicos HADJINICOLAOU avait montré cela à propos du grand REMBRANDT (36); reconnaissons que cela peut aussi arriver à nos architectes.

Cette tendance mériterait qu'on lui consacre un travail monographique. Il faudrait bien sûr l'isoler du "style Art-Déco" tout autant qu'il faudrait la distinguer du néo-classicisme des années trente qui malgré une certaine simplification sémantique, retrouve un vocabulaire classicisant et s'écarte alors des formes"modernes". Il faudrait, sur la base des pistes esquissées par cette étude montrer en quoi ce mouvement se rattache à la tradition rationaliste française, celle qui met en avant le nom de VIOLLET-LE-DUC et le modèle gothique. On montrerait aussi comment ce mouvement s'est trouvé une avant-garde dans les oeuvres de PERRET, LE COEUR, SAUVAGE; comment il s'est constitué dans une opposition de plus en plus radicale au nudisme moderniste de LE CORBUSIER, LURCAT, FISCHER; comment dans ces filiations et cette opposition il a mis en place un vocabulaire spécifique qui survivra à une première période d'intense activité critique et polémique et informera l'architecture échappant au classicisme et au régionalisme mais aussi au nudisme.

La dernière remarque qu'il faut faire ici sera plus une question qu'une hypothèse, une question que l'on pourrait formuler ainsi : "qu'est ce que l'avant-garde ?", ou, si l'avant-garde est le mouvement qui à une certaine époque anticipe l'avenir, en matière artistique bien entendu, est en avance sur le mouvement historique : "Où se trouve l'avant-garde, en France, pendant l'Entre-deux-guerres ?" L'idée d'un mouvement moderne unitaire permettait jusqu'à

7. Michel ROUX-SPITZ - Villa à Dinard

présent d'échapper à cette question. Les uns appartenant aux CIAM faisaient oublier que les autres partageaient des honneurs officiels avec des confrères moins esthétiquement aventureux; et puis, les uns et les autres ne patronnaient-ils pas la même revue l'Architecture d'Aujourd'hui ? Si l'on prend en compte la division du mouvement moderne, il semble que l'on puisse s'interroger sur ce qui dans les deux tendances opposées, aura le plus d'influence sur les réalisations de l'après-guerre.

Si pour prétendre à l'avant-gardisme, il faut pouvoir revendiquer face à l'avenir un certain isolement contemporain, une certaine image d'artiste maudit, il est évident que l'une des fractions peut prétendre au titre bien plus authentiquement que l'autre. Mais il faut reconnaître aussi que cette fraction maudite doit son image extrémiste à la fraction adverse. Il semble en effet que l'image avant-gardiste entendue ici comme une sorte d'extrémisme moderniste se forme bien plus dans le combat doctrinal que sur la base d'un rapport des oeuvres à l'avenir. La notion d'avant-garde n'est donc pas si facile que cela à manipuler; mais n'est-ce pas parce qu'elle est l'objet de diverses manipulations ? Il semble en effet que la définition et la limitation des avant-gardes relèvent plus d'une définition pratique de l'architectural que de sa définition théorique, en donnant à ces termes le sens que leur donne la seconde partie de cette introduction. La définition de l'avant-garde n'est-elle pas un moment de la définition d'une architecture, c'est-à-dire un moment de la mise en valeur d'une série de bâtiments sous un modèle, au détriment du reste de la production et cela pour informer le comportement des architectes dans la production. On comprendra alors que l'histoire de l'avant-garde soit toujours une histoire héroïque, d'une haute tenue morale, même s'il faut négliger un mouvement architectural et vouer ses membres soit à l'oubli soit à tenir un rôle positif dans cette histoire. Mais on comprendra aussi que c'est peut être l'attitude contemporaine vis à vis de l'héritage moderniste et la montée d'une doctrine éclectique qui permettent aujourd'hui une réévaluation des différentes tendances architecturales de l'entre-deux-guerres. Mais alors n'est-ce pas l'appréciation des mérites respectifs de ces diverses tendances dans la crise du modernisme qui est en jeu ? De quoi informer les attitudes post-modernistes.

INTRODUCTION - NOTES

1/ - ARAGON Louis - L'Oeuvre poétique, Paris, Aragon, 1977 - Livre Club Diderot, Tome VII, p. 286.

2/ - On peut comprendre sous cette notion des points de vue proches de l'enseignement de l'Ecole des Beaux-Arts. La critique et le "goût" diffusé par la revue officielle des Sociétés d'Architectes, "L'Architecture", revue de la Société Centrale puis de la Société des Architectes diplômés par le gouvernement, les critiques de "La Construction Moderne" qui par ailleurs est un bon instrument de liaison intra-professionnel (information corporative) sont proches de ce point de vue "officiel". Le terme "officiel" n'est peut être pas le plus approprié, mais le terme dominant l'est-il plus ? (Les combats entre le goût"officiel" et les goûts avant-gardistes ne se passent-ils pas à l'intérieur du goût dominant ?).

3/ - Robert VENTURI est l'un des rares à avouer ce niveau pratique de la définition de l'architectural, cela vaut d'être noté. Il écrit par exemple : "L'un des moyens d'aborder l'Architecture, de se situer par rapport à elle, est de la définir. Chaque architecte conçoit suivant sa propre définition, même s'il ne la formule pas explicitement; chaque génération a eu la sienne".in "Une définition de l'architecture comme abri décoré" - art. in l'Architecture d'Aujourd'hui n° 197, juin 1978,(p. 7).

4/ - La formule est extraite de "Essai sur la théorie de l'Architecture" - Paris, Vincent Fréal & Cie, 1942, p. 20

5/ - idem note précédente

6/ - Dans ce qui va suivre, je reviendrai sur des propositions déjà élaborées dans d'autres textes pour les préciser, les compléter. En particulier: Architecture théories et pratiques (juillet 1974) in Histoire et théories de l'architecture. Rencontres pédagogiques 17-20 juin 1974. Paris, Institut de l'Environnement - CERA, 1975 Notes sur la référence à l'histoire (Le recours à l'exemple dans les théories architecturales) in Critique de la notion d'histoire de l'Architecture, sous la direction de Jean-Pierre MARCHAND - Villers-les-Nancy, CEMPA, s.d. et Historicisme et Histoire - art. in La Nouvelle Critique n° 103 - Avril 1977.

7/ - Génie de l'architecture européenne - Paris, Librairie Générale Française 1970 - coll. "Le livre de Poche" n° 2643 Tome 1 p. 15

8/ - Cf. Apprendre à voir l'architecture - Paris, Les éditions de Minuit, 1959 - voir pages 11 et 12 et 15, 16, 17.

9/ - Cf. Philippe BOUDON - Sur l'espace architectural - Essai d'épistémologie de l'architecture - Paris, Dunod, 1971. "Collection Aspects de l'urbanisme" qui en arrivait à concevoir l'essence de l'architectural comme le passage d'un espace à un autre en nommant cette opération d'une notion appartenant au discours de l'architecture : l'échelle.

10/ - La production des grands ensembles - Paris, La Haye, Ecole Pratique des Hautes Etudes (VI Section) et Mouton & Co. 1973 "La recherche urbaine 3" (p. 15).

11/ - voir chapitre 3 : "Du côté des modernes".

12/ - cf. Henry VAN de VELDE - Déblaiement d'Art suivi de la Triple offense à la Beauté Le Nouveau, Max ELSKAMP, La Voie Sacrée, La Colonne - Bruxelles, Editions des Archives d'Architecture Moderne, 1979 (p. 179)

13/ - Cette conception du modèle, dans cette double dimension doit beaucoup aux travaux de John BERGER sur la peinture. On pourra se référer à : Voir le voir, Paris, Editions Alain Moreau, 1976 Coll. Textualité et L'Air des choses, Paris, François Maspero, 1979, coll. Voix.

14/ - Ces notions, matériaux et articulation ne sont évidemment pas sans rapport avec les catégories identiquement nommées de l'esthétique de T.W. ADORNO. Affirmer leur recouvrement exact serait bien prétentieux.

15/ - Cf. Architecture III - Pure création de l'Esprit "Vers une Architecture p. 161 et suiv. Un chapitre consacré à la modénature.

16/ - On se reportera à Georges GROMORT - Essai sur la théorie de l'architecture - cours professé à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de 1937 à 1940 - Paris, Vincent Fréal & Cie, 1942, p. 235 et suiv.

17/ - Marc Antoine LAUGIER - Essais sur l'Architecture, Paris, DUCHESNE, 1755 (p. 174)

18/ - Cf. Marc Antoine LAUGIER - Observations sur l'Architecture - La Haye, 1765, dans lequel l'auteur établit sa théorie sur les notions de justesse, sensibilité et proximité; une théorie qui n'autorise que les rapports de nombres entiers et qui privilégie l'usage du carré (p. 3)

19/ - Cf. Jean-Nicolas DURAND - Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole Polytechnique - Paris, chez l'auteur, 2 vol. (vol. 1, 1819 - vol. 2, 1821)

20/ - Cf. chapitre 1, en particulier la critique de Gabriel VEISSIERE

21/ - VIOLLET-LE-DUC - Dictionnaire raisonné de l'architecture du XIème au XVIème siècle - article Unité tome IX, p. 340

22/ - Eugène VIOLLET-LE-DUC - Entretiens sur l'architecture - Tome premier - Paris, A. Morel et Cie, 1863 - Tome deuxième, Paris Ve A. Morel et Cie 1872, - dixième entretien - tome 1 p. 457

23/ - Idem note précédente

24/ - Voir par exemple la salle voûtée, au XIème entretien dans le tome II

25/ - Idem note 22 - Deuxième entretien - Tome 1, p. 62

26/ - Idem note 22 - Quatrième entretien - Tome 1, p. 102

27/ - Idem note 22 - Quatrième entretien - Tome 1, p. 130

28/ - Idem note 22 - Deuxième entretien - Tome 1, p. 61

29/ - Idem note 22 - Troisième entretien - Tome 1, p. 89

30/ - Idem note 22 - Septième entretien - Tome 1, p. 284

31/ - Idem note 22 - Septième entretien - Tome 1, p.282-283

32/ - En renonçant aussi au système fermé des ordres dans lequel hauteur et diamètre du fût de la colonne sont liés pour la décoration gothique qui ne met pas en cause les dimensions des éléments structurels mais vient simplement y ajouter quelques accents expressifs.

33/ - Anatole de BAUDOT - L'architecture, le passé, le présent - Edition posthume établie par Henri CHAINE - Paris, Henri Laurens, 1916 (p. 217)

34/ - Idem note précédente - p. 3

35/ - Idem note 33 - p. 13

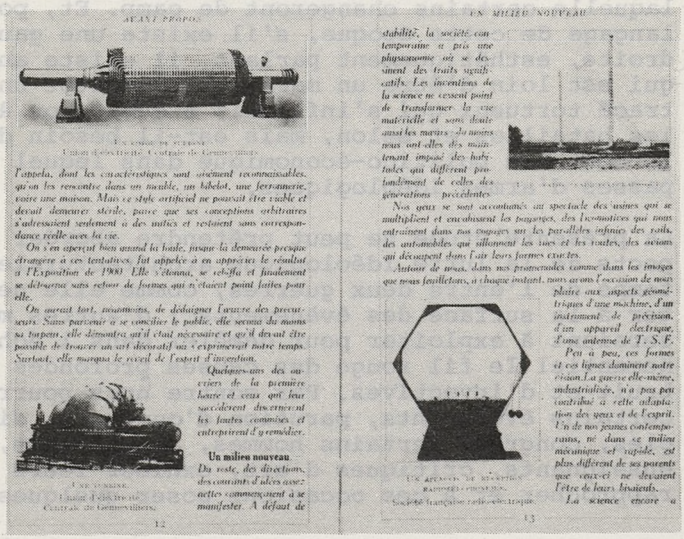
36/ - HADJINICOLAOU Nicos. - Histoire de l'art et lutte des classes, Paris, Librairie François Maspero 1973 - Coll. Textes à l'appui.

CHAPITRE I

MODERNITE ET ECLECTISME

Il peut paraître paradoxal d'écrire que les thèmes dominants qui vont nourrir l'expression théorique dans les milieux architecturaux en France pendant l'entre deux guerres se rapportent à la question de la modernité, où pour parler moins vaguement, à cette question de la rectification de la théorie architecturale jusqu'alors dominée par l'esthétique classique pour la mettre au niveau des transformations intervenues dans la production du bâti. Le paradoxe réside dans le terme dominant. N'escamote-ton pas sous ce qualificatif la question de l'avant-garde ? Si tout le petit monde de la théorie architecturale parle de modernité, où est passée l'avant-garde ? Que deviennent les beaux combats entre cette avant-garde et la réaction académique ? Tout le monde parle en effet de modernité, tout le monde veut-être de son temps et prétend être de son temps que ce soit Charles Plumet en 1925 ou Dondel, Aubert, Viard et Dastugue les auteurs du projet lauréat du concours des musées d'art moderne de Paris, que ce soit Umbdenstock professant à Polytechnique ou Gromort à l'Ecole des Beaux Arts. Seulement, chacun voit la modernité à sa porte - une partie des critiques "modernes" pourront dénoncer un certain classicisme italianisant chez Le Corbusier - et, cet accord apparent sur l'ordre du jour n'empêchera pas une âpre bataille d'idées au cours de laquelle les alliances se feront et se déferont, au cours de laquelle certains changeront de camp. Et, pour parler le langage de cette époque, s'il existe une gauche et une droite, esthétiquement parlant, il existe aussi un centre qui est loin d'être un marais mais plutôt un axe mou au tracé tortueux qui s'infléchit à droite ou à gauche selon les batailles et selon, mais est-il besoin de le dire ?, le contexte politico-économique dans lequel se jouent ces passes d'armes idéologiques.

La présente étude ne peut prétendre aborder tous les aspects de la lutte idéologique architecturale pendant ce temps de l'entre deux guerres, comme elle ne peut que rester à la surface des évènements ; d'autres matériaux seraient à exploiter pour démêler dans l'écheveau de l'évènementiel le fil rouge des causes profondes de tant de bruit et d'invectives. Par contre nous pourrons évoquer certains évènements, parution d'ouvrages, discours, articles, congrès, certains hommes, architectes, théoriciens, enseignants, critiques d'art, exhiber leurs dires, les rapprocher et à ces occasions poser quelques questions,



AVANT PROPOS

Un coup de turbine.
Usine d'électricité Centrale de Gennevilliers.

l'appela, dont les caractéristiques sont vraiment reconnaissables, qu'on les rencontre dans un meuble, un bibelot, une ferronnerie, voire une maison. Mais ce style artificiel ne pouvait être viable et devait demeurer stérile, parce que ses conceptions arbitraires s'adressaient seulement à des milieux et restaient sans correspondance réelle avec la vie.

On s'en aperçut bien vite et, jusque la demeurée presque étrangère à ces tentatives, fut appelée à en apprécier le résultat à l'Exposition de 1900. Elle s'étonna, se rebiffa et finalement se détourna sans retour de formes qui n'étaient point faites pour elle.

On aurait tort, néanmoins, de dédaigner l'œuvre des précurseurs. Sans parvenir à se concilier le public, elle serma du moins sa tâche, elle démontra qu'il était nécessaire et qu'il devait être possible de trouver un art décoratif où s'exprimerait notre temps. Surtout, elle marqua le réveil de l'esprit d'invention.

Quelques-uns des ouvriers de la première heure et ceux qui leur succédèrent discernèrent les fautes commises et entreprirent d'y remédier.

Un coup de turbine.
Usine d'électricité Centrale de Gennevilliers.

Un milieu nouveau.

Du reste, des directions, des courants d'idées assez nettes commençaient à se manifester. A défaut de

UN MILIEU NOUVEAU

stabilité, la société contemporaine a pris une physionomie où se dessinent des traits significatifs. Les inventions de la science ne cessent point de transformer la vie matérielle et sans doute aussi les mœurs. Du moins nous ont-elles dès maintenant imposé des habitudes qui diffèrent profondément de celles des générations précédentes.

Nos yeux se sont accoutumés au spectacle des usines qui se multiplient et envahissent les paysages, des locomotives qui nous entraînent dans nos voyages sur les parallèles infinies des rails, des automobiles qui sillonnent les rues et les routes, des avions qui découpent dans l'air leurs formes exactes.

Autour de nous, dans nos promenades comme dans les images que nous feuilletons, à chaque instant, nous avons l'occasion de nous plaire aux aspects géométriques d'une machine, d'un instrument de précision, d'un appareil électrique, d'une antenne de T. S. F.

Un appareil de télévision.
Radiodiffusion française radiotélégraphique.

Peu à peu, ces formes et ces lignes dominent notre vision. La guerre elle-même, industrielle, n'a pas peu contribué à cette adaptation des yeux et de l'esprit. Un de nos jeunes contemporains, né dans ce milieu mécanique et rapide, est plus différent de ses parents que ceux-ci ne devaient l'être de leurs bisaïeuls.

La science encore a

8. Charles SICLIS - Théâtre des Mathurins
9. Deux pages de "Pour comprendre l'art décoratif moderne"

esquisser quelques hypothèses. En remarquant que l'évocation de quelques uns de ces évènements peut malgré leur relative contemporénéité être une découverte, les histoires de l'architecture moderne ayant oublié certaines choses qui étaient hors de leur propos : l'histoire héroïque de l'avant garde.

Le premier évènement sur lequel nous nous arrêterons et qui illustre notre premier constat : tout le monde parle de modernité, est l'édition d'un ouvrage de vulgarisation. En 1925, l'année de l'Exposition, la Bibliothèque du Tourisme dirigée par Marcel Monmarché publie un ouvrage de Henri Verne et René Chavance qui se propose de faire comprendre au plus large public ce que sont les arts décoratifs modernes (1). Il s'agit d'un vaste tour d'horizon. Les auteurs y font preuve d'un certain éclectisme (2) : Un immeuble de Tauzin, avenue du Président Wilson, côtoie la maison d'Eaubonne de Lurçat, les meubles de Ruhlmann et de Dominique ceux de Djo Bourgeois et de Francis Jourdain. Il est moins question ici de tracer la voie vers une architecture et un art décoratif moderne que de faire le bilan des acquis en cette année, où l'exposition dont le mot d'ordre est "soyez moderne", peut à la fois faire figure d'un point de départ et d'un aboutissement.

Ce bilan est tout d'abord fatal au Modern-Style (3). Les fantaisies décoratives de 1900 ne paraissent pas être à la hauteur de l'objectif des nouvelles recherches stylistiques : donner à la France un art nouveau digne de ces temps nouveaux, techniques et scientifiques dont Verne et Chavance font une rapide évocation imprimée entre les photographies d'une turbine de la station d'électricité de Gennevillier et d'un appareil de réception radio-téléphonique. Cette évocation des temps nouveaux parle de science, d'hygiène, d'industrie, d'accélération de la vie (4). Toutes choses dont Verne et Chavance ne peuvent manquer de tirer des conclusions esthétiques :

> "L'état d'esprit, les moeurs engendrés par des circonstances nouvelles ne pouvaient manquer de gagner les artistes guéris de ce préjugé : l'admiration du passé mal compris, et professionnellement attentifs au décor et aux émotions de leur temps. Ils devaient sentir nécessairement qu'à une société, à un genre de vie si nouveaux, un décor nouveau devenait nécessaire. A l'accoutumance de lignes simples, géométriques, ((dans les objets industriels bien sûr)), devait répondre, dans l'esthétique, un semblable souci des

des lignes simples, de l'équilibre, des justes proportions" (5).

Pour ces deux auteurs, le style moderne sera donc simple et géométrique, à l'image des objets techniques et industriels et, les créateurs guéris d'un préjugé : l'admiration du passé (6).

Ces idées ne sont pas propres à Verne et à Chavance dont l'ouvrage est loin d'être, dans le ton comme dans la présentation des exemples, un manifeste avant-gardiste. Ce sont des idées communes, si l'on en croit une revue publiée par la S.A.D.G..La revue "l'Architecte", "revue mensuelle de l'art architectural publiée avec le concours de la Société des Architectes Diplômés par le Gouvernement" qui reparaît en 1924 après 10 ans d'interruption, peut proposer à ses lecteurs cette réflexion :

"Depuis dix ans des faits nouveaux ont marqué l'évolution de l'architecture ; des idées, qui n'étaient partagées que par un petit nombre de novateurs, sont aujourd'hui considérées comme des lieux communs" (7).

On y écrit par exemple :

"La beauté organique des structures apparaît bien comme la seule beauté qui soit, en quelque sorte, légitime dans un art si impérieusement dominé par le principe d'utilité ("l'architecture") (8).

Et l'on prévient :

"Il ne s'agit pas là de paradoxe de revues d'avant-garde, mais d'idées qui sont devenues d'une expression courante, aussi bien dans la presse quotidienne que dans les revues spécialisées" (9).

Et "l'Architecte"de tracer en quelques lignes le portrait de l'architecte moderne (10) celui-ci se souvenant de la leçon de Viollet le Duc, fondera sa plastique sur la mise en valeur de la structure, il aura le goût des volumes simples, il ne décorera pas et bien sûr il ne pastichera pas. Ces principes, sous la plume de certains théoriciens, pourraient bien être pris pour de violentes déclarations modernistes. Pourtant, ils figurent dans le programme d'une revue qui, si elle soutiendra un Le Corbusier, non sans conditions, fera preuve d'un certain éclectisme dans la présentation des projets et des oeuvres construites qui font l'essentiel de ses pages chaque mois (11).

Ce qui sépare Le Corbusier de ses confrères en architecture et en modernité, c'est peut être moins un désaccord au niveau de certains principes généraux, que cet éclectisme qui n'a évidemment pas d'équivalent chez le théoricien de l'Esprit Nouveau. C'est aussi, bien sûr, les oeuvres elles-mêmes. Il faut cependant noter que l'éclectisme ambiant en cette première moitié des années vingt permet de faire des rencontres surprenantes, même dans la très officielle revue de la Société Centrale.

Gabriel Veissière peut faire preuve d'une admiration profonde pour Charles Plumet, auteur des Tours et du Palais de Métiers de l'Exposition de 1925 et écrire dans le même article :

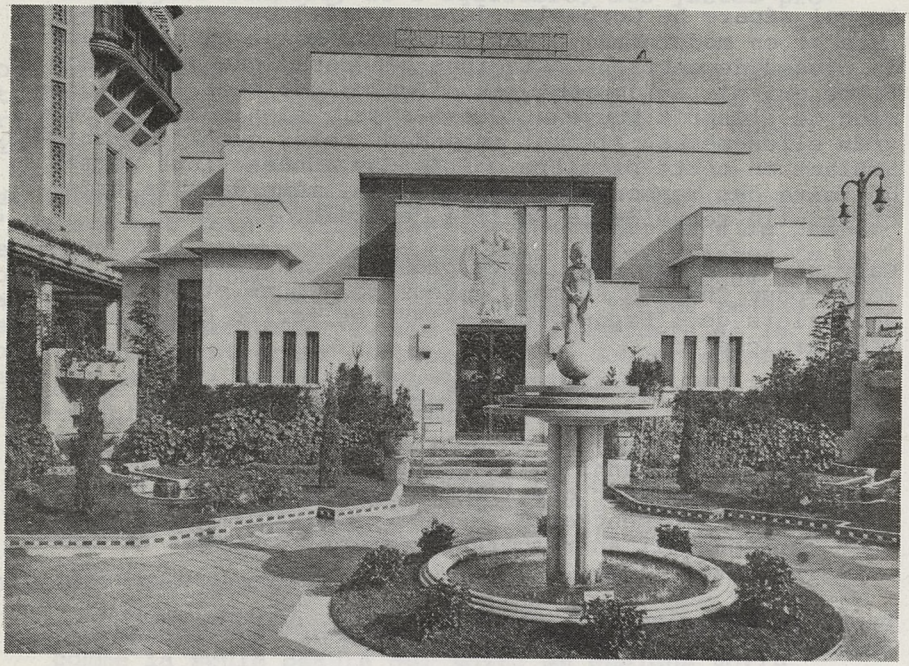
> "M. R. Mallet-Stevens est inimitable dans son architecture. A voir de loin le pavillon des renseignements et du tourisme, on ne peut se méprendre sur son auteur. Celui-ci a banni de la géométrie le cercle et l'oblique. Il ne voit que l'horizontal et le vertical et comme le ciment armé se prête admirablement à ses conceptions, il en résulte des formes sincères et intéressantes" (12).

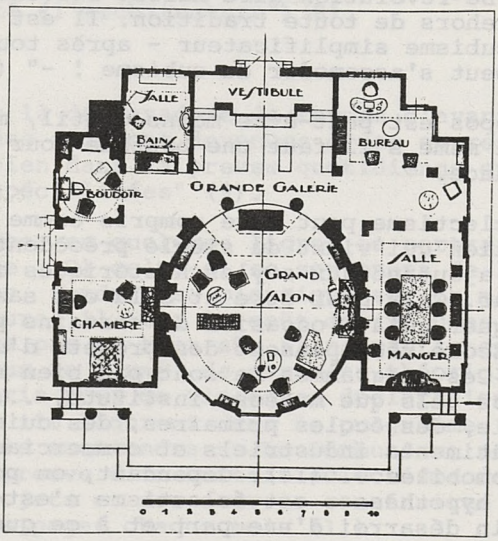
Un autre admirateur de Charles Plumet, Adolphe Dervaux écrit :

> "Le révolutionnaire Mallet-Stevens présente l'art en dehors de toute tradition. Il est impressionné par un cubisme simplificateur - après tout, l'architecte peut s'accomoder du cubisme ! -" (13).

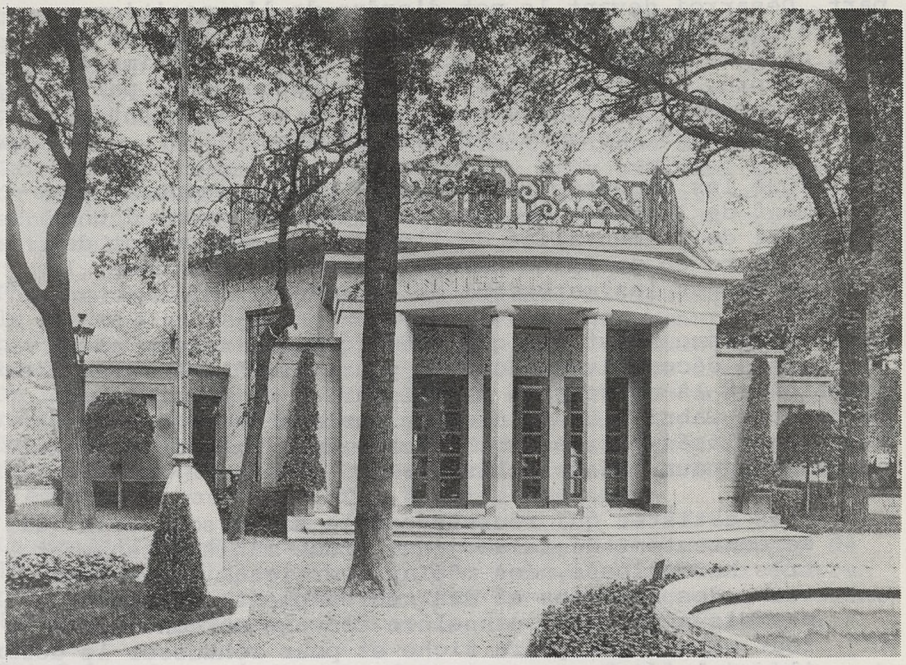
Le propos est peut-être moins gentil, mais tout aussi tolérant même s'il faut une boutade pour faire passer la tolérance.

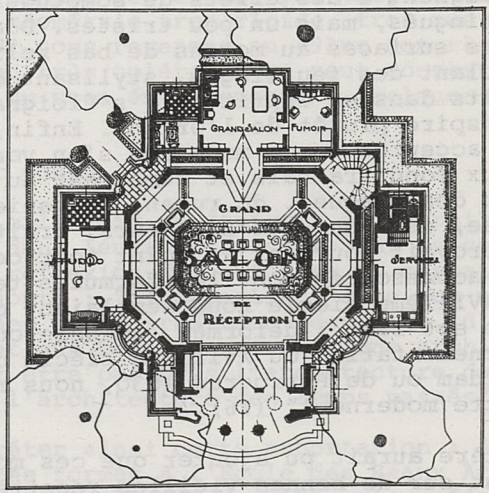
Cet éclectisme peut être compris comme la conséquence d'une tradition qui vient du siècle précèdent : le style "moderne" s'ajoutant aux styles historiques ou régionaux en vigueur. Cela peut être et cela est sans doute. On peut remarquer qu'à l'occasion de certains programmes les jurys de l'Ecole récompensent des projets d'un modernisme tempéré. Ces programmes ne sont pas bien sûr ceux de bâtiments publics tels que musées, instituts, ... mais ce sont, par exemple, des écoles primaires, des cuisines populaires ou des bâtiments industriels et commerciaux : garages, halls d'automobiles... (14). Cependant, on pourrait formuler une autre hypothèse : cet éclectisme n'est-il pas lié à un certain désarroi d'une part et à ce que nous pourrions





10. 11. Pierre PATOUT - Exposition de 1925, Pavillon du collectionneur





12. 13. CHRETIEN-LALANNE - Exposition de 1925, Pavillon du commissariat général.

appeler une position d'attente toute tactique d'autre part. Désarroi devant le mot d'ordre de l'exposition : "faire moderne". Attendre pour y voir plus clair ou que tout cela se passe. C'est cet attentisme qu'exprime le voeu adopté, à l'initiative de Louis Hautecoeur, par le 49ème congrès des architectes français qui se tient du 9 au 16 juin 1925. Ce voeu est formulé ainsi :

> "Que les architectes d'aujourd'hui laissent au jugement de l'avenir des oeuvres qui témoignent d'une part de la mentalité de l'époque et qui soient de l'autre en parfaite harmonie avec les coutumes, le climat et les matériaux de la France" (15).

Cet éclectisme n'est pas que théorique, il marque aussi les formes décoratives adoptées pour les bâtiments de l'exposition et là on devrait plutôt parler de désarroi que d'attente. Gabriel Ve ssière, en parlant des modes décoratifs utilisés par les architectes de l'exposition a noté non sans humour cet éclectisme :

> "Les artistes qui réussissent le mieux sont ceux qui se contentent de faire jouer d'une manière, souvent très harmonieuse, des méplats verticaux et horizontaux, des saillies et des renfoncements. Ils font parfois appel à la cannelure convexe ou concave. Mais tout cela n'est guère riche et pour réhausser le décor ils emploient, en accompagnement, des matières précieuses, telles que le marbre ou la dorure. Certains atteignent à des effets de somptuosité appréciables, distingués, mais un peu tristes. D'autres décorent leurs surfaces au moyens de bas relief ou d'intailles simulant des feuillages, stylisant des fleurs, des fruits dans un esprit qui, s'éloignant du style "1900" s'inspire plutôt de l'Orient. Enfin, plusieurs artistes acceptés comme modernes s'en vont puiser dans le vieux fond français et remettent au jour tout l'ornement des vasques, du ruban, du panier, de l'étoffe pliée, des bouquets de fleurs, fruits et grappes etc.. On croyait pourtant au point tout ce vieux magasin aux accessoires dont les formules tellement répandues au XVIIIème siècle nous semblaient définitives. Il n'en est rien ; déformée, amincie ou agrandie, toute l'ornementation du XVIIIème siècle de France ou de Postdam ou de Petrograd 1830, nous revient sous l'étiquette moderne !" (16).

Et Veissière aurait pu ajouter que ces modernes décorateurs s'appuient sur de bonnes vieilles recettes pour ce qui

concerne l'organisation générale de leurs édifices. En général on emploie des modes d'articulation éprouvés, classiques. La plupart des bâtiments ne sont-ils pas construits symétriquement : le pavillon de Patout pour Ruhlmann mais aussi le pavillon Primavera de Sauvage et Wybo et le pavillon de Lyon et Saint-Etienne de Tony Garnier. On remarquera aussi que le très officiel pavillon du Commissariat Général de Chrétien-Lalanne fait appel au schéma classique du péristyle à antes composé de trois entrecolonnements.

Pour parfaire ce constat d'éclectisme, il faudrait noter le recours au régionalisme qui affecte justement certains pavillons régionaux. Ce recours relève cependant plus d'une tradition effective que du phénomène que nous signalons. On notera que, tant à l'Ecole que dans la production courante, le régionalisme est souvent présent lorsqu'il s'agit de construire pour les classes populaires, en particulier dans les programmes de cités-jardins (de nombreuses villas n'échappent pas, bien sûr, à cette tendance).

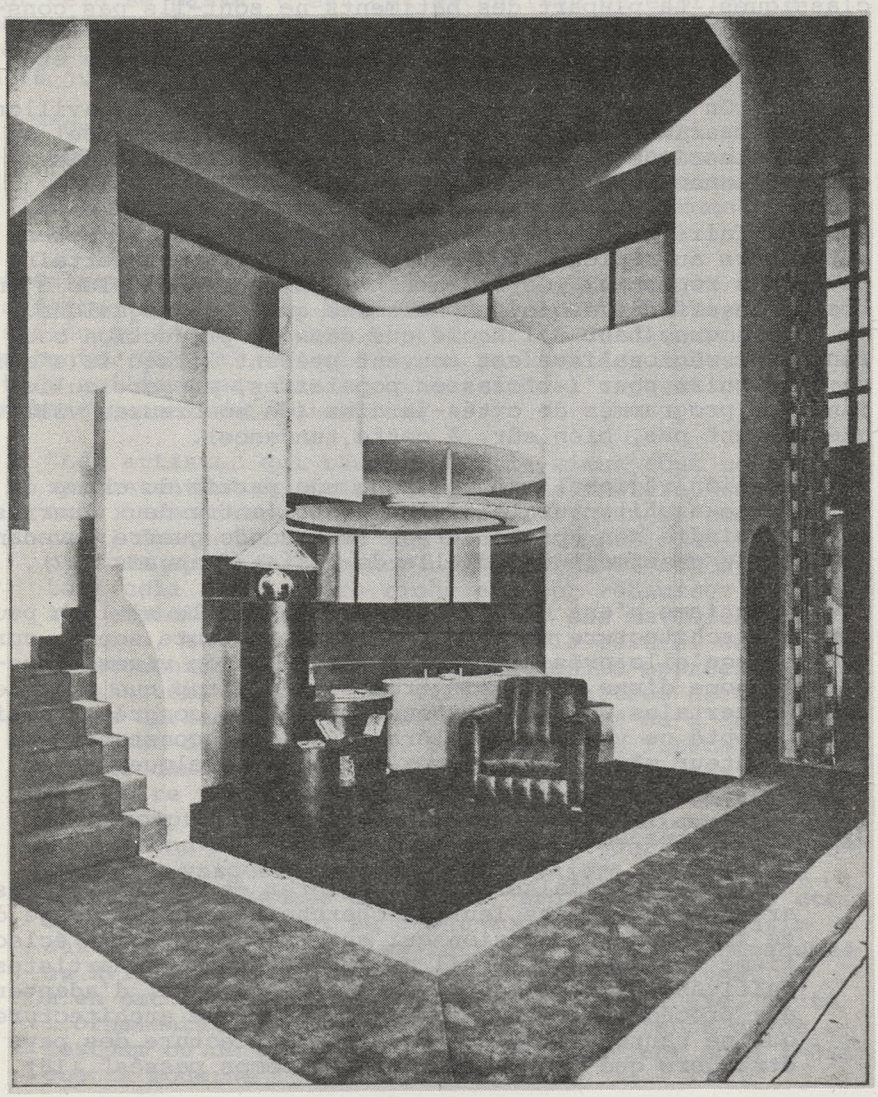
La tradition régionaliste occupera une partie du champ de la théorie architecturale durant tout l'entre deux guerres pour atteindre son apogée durant la seconde guerre devenant la théorie quasiment officielle de l'Etat français (17).

Cet éclectisme n'est cependant pas sans faille si l'on peut dire. L'architecture moderne ne passe pas toute seule, surtout lorsqu'elle présente des arêtes par trop vives, lorsqu'elle joue d'une géométrie trop rigide, trop nue pour le goût de certains. Si nous revenons au 49ème congrès, celui qui a adopté ce voeu très tolérant, on peut constater que l'instigateur même du voeu émet cependant quelques réserves.

Si Louis Hautecoeur pense :

> "Qu'il serait maladroit de dénigrer et de railler les artistes qui, dans leurs recherches, ont le courage de se tromper" - réflexion qui autorise un certain éclectisme -, il ajoute : "il appartient donc aux artistes cultivés, riches d'une tradition séculaire, d'adapter aux procédés et aux besoins nouveaux une architecture qui ne saurait être pas plus l'architecture des pays étrangers que l'architecture des temps passés" (18).

On pourrait interpréter ainsi cette exhortation : il appartient aux architectes formés à l'Ecole des Beaux Arts de donner à la France une architecture nationale enfin dégagée



14. Raymond NICOLAS - Hall d'une villa au Cap-Ferrat

des erreurs du XIXème siècle (Hautecoeur évoque la Bourse, la Madeleine, la Chambre des Députés), des erreurs du style 1900, une architecture qui retrouve les principes de bon sens et de mesure d'un certain classicisme.

Il est à noter que Louis Hautecoeur peut dans l'ambiance anti-pastiche générale, qui paradoxalement comme nous l'avons vu entretient des rapports ambigüs avec un certain éclectisme, condamner un certain suisse. L'argumentation vaut d'être examinée. Louis Hautecoeur déclare devant le congrès, parlant de certains jeunes architectes enclins à imiter M. Oud :

> "Ces jeunes architectes dont plusieurs étaient d'origine russe ou suisse, ne comprirent pas qu'imiter une architecture exotique ou une architecture passée ; c'est toujours imiter. Ce genre de construction était logique en Hollande : la brique donne ces formes massives qu'elle avait déjà imposées en Egypte ou en Assyrie. Le climat plus nébuleux que pluvieux peut à la rigueur permettre ces maisons sans corniches, mais notre ciel, qui déverse les fortes pluies d'avril et de juillet, exige une protection pour les murs" (19).

La tolérance aux innovations modernistes a pour quelques uns des limites qui ne sont sans doute pas étrangères à un certain conservatisme mais qui sont aussi à mettre en rapport avec une idéologie nationaliste que la victoire n'a pas désarmée et que la concurrence internationale avive (20). Gabriel Mourey est un de ceux qui critique d'un point de vue national-esthétique les productions des architectes de l'exposition. Il écrit :

> "Il faut avoir le courage de dire qu'en général l'architecture française est aussi peu française que possible. La plupart des constructions officielles ou autres érigées dans l'enceinte de l'Exposition de 1925 par des architectes français ne sont françaises ni d'esprit ni de proportions, ni de formes, ni d'ornementation".

Ce qui n'est pas français pour Mourey ce sont :

> "Ces affirmations de nudité utilitaire et de somptuosité effrenée (...), de dédain insolent de l'élégance, cette absence de souplesse, ces exagérations ornementales, ces prétentions à la grandeur inutile, ce manque de discrétion, de modestie, ces erreurs d'échelle (...) ces recherches d'originalité mécanique (...)

cette volonté toute commerciale de forcer en art l'attention à tout prix, ces gestes abstraits et rigides, ce mépris de la vie, cette tristesse pesante, vaniteuse, funéraire qui repousse tout agrément, qui se replie sur elle-même, qui est incapable d'un élan, d'un sourire, d'une floraison de charme et de joie, ce pédantisme tendu, cette vanité de modernisme, ce néo-pompiérisme gravement comique et puéril" (21).

On apprend à l'occasion que l'esprit français est fait d'élégance, de souplesse, de sourire, de discrétion, de modestie, de grandeur utile et sans doute d'équilibre. Naturellement Gabriel Mourey n'aime pas du tout le "pavillon russe ... ou, pour être plus exact, (le) pavillon bolchéviste". Il ironise : "il paraît que c'est là le chef d'oeuvre architectural de 1925". Il avoue préférer aux "architectes, si l'on peut dire de l'U.R.S.S.", les architectes du Parthénon, de Notre-Dame et de La Concorde.

Dans l'Amour de l'Art de 1925, les opinions de Mourey voisinent avec celles de Waldemar George qui lui, au contraire, pense que le pavillon soviétique est une des oeuvres les plus réussies et les plus modernes de l'exposition. Les deux hommes sont cependant d'accord sur un point, cette exposition dans son ensemble est un échec. Car à côté de ce courant général dont la tolérance, sous réserve de ne pas heurter un solide nationalisme, semble se nourrir à la fois d'un appel à la modernité et d'un certain éclectisme, se place un autre courant qui en appelle aussi à la modernité mais qui ne veut pas entendre parler ni d'art décoratif, ni de décor et qui ne s'embarrasse pas de nationalisme : c'est cette critique que nous allons examiner.

CHAPITRE I - NOTES

1/ - Verne Henri et Chavance René
Pour comprendre l'Art Décoratif moderne en France, Paris, Librairie Hachette, 1925, 288 pages illustrées, Bibliothèque du Tourisme dirigée par Marcel Monmarche.

2/ - Cet éclectisme est conséquent de l'objet même de l'ouvrage que les auteurs formulent ainsi dans les premiers mots de leur conclusion : "Nous avons essayé, dans ces quelques pages, en nous aidant de nombreux exemples graphiques, d'expliquer l'origine et la direction des recherches de l'art décoratif moderne" (idem note 1 page 278).

3/ - Un paragraphe de l'avant-propos du livre de Verne et Chavance s'intitule : "L'erreur de 1900". Si on y salue l'oeuvre des précurseurs qui "sans parvenir à se concilier le public, (...) secoua du moins sa torpeur (...), démontra qu'il était nécessaire et qu'il devait être possible de trouver un art décoratif où s'exprimerait notre temps", on ajoute cependant : "Mais ce style artificiel ne pouvait être viable et devait demeurer stérile, parce que ses conceptions arbitraires s'adressaient seulement à des initiés et restaient sans correspondance avec la vie". (idem note 1 page 12).

4/ - Le chapitre est intitulé : "Un milieu nouveau". cf. idem note 1 pages 12,13 et 14.

5/ - Idem note 1 pages 14 et 15. Les mots entre (( )) sont de nous. Nous réserverons ce dispositif à de telles interventions dans les citations.

6/ - On remarquera cependant que cette simplicité moderne détachée de tout passeïsme n'empêchera pas ces auteurs de produire des photographies de l'Institut Océanographique de Nenot et l'Institut de Paléonthologie humaine de Pontremoli qui, selon eux, témoigneraient "d'un esprit résolument moderne" (idem note 1 pages 34-35).

7/ - L'Architecte, à nos lecteurs, pages 1 et 2 du numéro de janvier 1224 (n° 1 nouvelle série) article signé : l'éditeur, à savoir les éditions Albert Levy, Paris.

8/ - Idem note précédente.

9/ - Ceci après avoir noté, malgré tout, qu"il est indéniable, au contraire qu'un trop grand nombre (d'architectes) s'attachent encore à obtenir, par le camouflage des structures, un décor a priori, plus ou moins renouvelé des architectures défuntes". (idem note précédente).

10/ - Nous donnons dans cette note, la citation un peu longue mais intéressante de ce concentré théorique proposé par l'Architecte et définissant l'architecture moderne :
"Le point fondamental est l'accord de l'expression avec la structure. La construction ne comporte que les éléments utiles, leurs combinaisons et leurs rapports suffisent à produire l'effet architectural. Un second caractère, qui apparaît comme universel, est la simplicité, le goût des volumes simples et la géométrie limpide caractérise aussi bien l'art d'un Tony Garnier en France que celui d'un Dudok en Hollande ou d'un Lloyd Wright en Amérique. L'architecte moderne s'interdit de puiser dans l'arsenal formidable du pastiche, il construit plus qu'il ne décore. Il ne lui reste, comme ressource, pour faire oeuvre d'artiste, que la justesse des rapports, l'accord des couleurs et la pureté des galbes. La nouvelle architecture se reconnaît à ses intentions classiques" (idem note précédente).

11/ - Cet éclectisme est aussi annoncé et expliqué dans la note-programme de la revue : "Au demeurant notre revue n'est pas une revue d'esthétique. Les artistes éminents qui composent son comité accueilleront libéralement et sans préjugés de doctrines tous les efforts de qualité, d'où qu'ils viennent" (idem note précédente).

12/ - VEISSIERE Gabriel
L'architecture française à l'Exposition des Arts Décoratifs Modernes de 1925 - art in l'Architecture 1925 (vol XXXVIII n° 14) pp 189 - 212 ill. pages 208 - 209.
Veissière pouvait écrire à propos de l'exposition du groupe "Styl" à la galerie de l'Effort Moderne en 1923 : "Il y a, dans cette attitude, dans ce renoncement à tout charme, voire à beaucoup de formes dictées par le bon sens, au profit d'une théorie pure, un mérite certain, une espèce de grandeur triste". Propos qui dénote une certaine sympathie. Voir : Les architectes du groupe "Styl" - art. in l'Architecture 1923 (vol XXXVI n° 22) p. 370

13/ - DERVAUX Adolphe
L'exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes. Art. in l'Architecte, mai 1925, pp 45-54, ill. plans page 52.

14/ - On se reportera aux "Concours d'architecture de l'année scolaire" publiés par Auguste Vincent qui édite des recueils annuels de tous les projets primés. On peut signaler un dock de Lepinte élève de Jaussely en 1920/21, un restaurant au bord de mer de Gutton élève de Pontremoli en 1924/25, une cuisine populaire de Nelson et un groupe scolaire d'Ivaldi, élève de Heraud, la même année. Ces projets aux formes simplifiées sont cependant très symétriquement organisés, il faut attendre 1927/28 pour voir

récompenser un projet dissymétrique (mais équilibré) avec la garderie d'enfants de Sand élève de Deglane et Nicod.

15/ - Cf. L'architecture 1925 (vol. XXXVIII n° 16) page 273. Séance de clôture du 49ème congrès des architectes français du samedi 13 juin 1925 sous la présidence de M. A. Tournaire, membre de l'Institut. Les congrès des architectes français réunissent les principales sociétés d'architectes de France : la Société Centrale, la S.A.D.G., les sociétés provinciales ....

16/ - Idem note 12 pages 192-193

17/ - Parmi les théoriciens du régionalisme, on peut citer René Clozier, mais aussi Gustave Umbdenstock qui consacre une partie de son cours d'architecture à l'architecture régionale. Pour la période de la guerre on peut se reporter à Wanecq Maurice, Défense et illustration de la maison française. Préface de A. T'Serstevens, Paris, Grasset, 1942, 199 p ill.

18/ - Louis HAUTECOEUR - Communication sur l'évolution de l'architecture moderne au 49ème congrès des architectes français (9 - 13 juin 1923). Art. in l'Architecture 1925 (vol XXXVIII n° 16) pages 239 - 244 ill (page 244).
En 1925, il semble que l'on fasse de nombreux efforts pour inciter le public à juger avec une certaine gentillesse l'architecture nouvelle. Verne et Chavance demandent à leurs lecteurs de se défier "des habitudes paresseuses de notre oeil. Elles ne nous permettent pas toujours de juger impartialement, elles nous inclinent à n'aimer que ce qui nous est connu ; elles nous incitent à trouver laid ce qui n'est qu'inhabituel". (idem note 1 page 283).
Comme Louis Hautecoeur nos deux vulgarisateurs font aussi appel à la notion rassurante certainement de "classique". Ils écrivent: "L'ordre, l'équilibre, la logique dont les artistes sentent aujourd'hui si impérieusement le besoin, ce sont les principes mêmes du classicisme". Comme ils prédisent : "il semble donc que nous allions à des réalisations non pas imitées des classiques mais procédant de principes identiques, ceux-là même qui dominèrent aux époques de haut épanouissement artistique" (idem note 1 pages 284 et 285 - deux pages illustrées de deux morceaux d'architecture de Mallet-Stevens).

19/ - Idem note précédente page 244.

20/ - Ce nationalisme Yvonne Brunhammer l'a analysé dans : 1925. Paris, les presses de la connaissance 1976, 321 p. ill.

21/ - MOUREY Gabriel, L'esprit de l'Exposition, in l'exposition des

Arts décoratifs et Industriels de 1925. Art. in l'Amour de l'Art, 1925, pages 292 - 311 ill. (page 292). Cette violente critique ne l'empêche pas d'ailleurs de proclamer qu'.."en aucun pays du monde l'on aurait pu à tout prendre mieux faire, parce qu'en aucun pays du monde les Arts Décoratifs et Industriels Modernes ne jouissent - cette exposition le prouve - d'une aussi féconde prospérité, ni ne sont capables d'apporter à une manifestation internationale de ce genre une base de production nationale aussi solide et aussi riche" (même page). Mourey professe une certaine thèse sur l'origine de ce qu'il nomme les "poncifs modernes". La Hollande s'y retrouve en compagnie exotique: "Ils viennent de la Chaldée et de l'Assyrie, de la Judée et de l'Egypte, de l'Asie et de l'Afrique occidentale, après avoir passé par l'Europe Centrale d'où ils ont gagné les pays scandinaves et la Hollande qu'ils ont complètement conquise et dont l'architecture est en train de se dénationaliser et perdre tout caractère autochtone, ce qui sera le sort de tous les pays où ils s'imposeront" (pages 300-301).

CHAPITRE II

L'ARCHITECTURE MODERNE NE SERA PAS DECORATIVE

Face au modernisme officiel produit d'un cocktail où se mêlent la reconnaissance de la nécessité d'un certain changement, un éclectisme nourri de conservatisme et de désarroi et un nationalisme se référant à l'esprit classique, existe un autre camp, celui des théoriciens et des architectes en qui l'histoire de l'architecture a vu les véritables modernes. La suite de l'histoire prouvera que l'on aurait tort de désigner cet autre camp d'une notion unique : les modernes ou l'avant-garde ou les "jeunes". Cependant, en attendant des scissions et des reconversions dans la première moitié des années vingt, un ensemble d'artistes et de critiques partagent une position commune : un refus de ce modernisme officiel que nous venons de décrire. Ce refus se fonde sur certaines bases identiques à celles du modernisme officiel, à savoir le même goût pour les formes simples, la même position anti-pastiche, mais dans ce camp les positions anti-décoratives ont des fondements plus profonds, plus raisonnés et donc moins superficiels. Ce courant va développer d'ailleurs une critique des aspects superficiels de la reconversion à la simplicité des architectes de l'Exposition. Une de ces têtes de file, on pourrait dire un de ses étandards, sinon un de ses théoriciens Auguste Perret aura la dent très dure pour le soi-disant renouveau de 1925.
Interviewé par Marie Dormoy pour l'Amour de l'Art il déclare :

> "Au point de vue architectural, le seul qui m'intéresse, cela ((l'exposition)) nous procure l'occasion de mesurer le chemin parcouru depuis 1900. Mais hélas ! sauf de très rares exceptions, on est obligé de reconnaître qu'on a rétrogradé au lieu d'avancer. En 1900, c'était le triomphe du macaroni, des tortillons, de l'ornement. Maintenant on à l'air de supprimer l'ornement, mais l'air seulement. On ne parle plus que de la ligne droite, de la chose essentielle, de la construction. Mais à y bien regarder, ce sont les ornements qui deviennent la chose essentielle tant on en veut mettre, et finalement il y a encore plus de choses inutiles que jadis. Seulement ces choses inutiles sont tellement rigides et nues que les non-initiés les prennent pour des choses essentielles. L'erreur est bien plus grave puisque dissimulée, et il faudra une sérieuse réaction pour sortir de l'ornière où l'on s'enfonce (...) Ce qu'il faut en art c'est la nudité, la belle nudité antique ou médiévale" (1).

15. LE CORBUSIER - Villa Cook, Boulogne-sur-Seine
16. Francis JOURDAIN - Exposition de 1925, Vestibule de l'Ambassade

On ne peut être que d'accord avec Perret lorsque celui-ci dénonce ce faux air de simplicité propre à l'architecture (et au mobilier d'ailleurs) des Arts Décoratifs. Il est intéressant de noter que Perret juge la situation très grave bien plus grave qu'en 1900. Cette gravité résiderait dans le fait que la critique rationaliste de l'architecture 1900 et les thèses des pionniers d'une architecture rationnelle semblent être acceptées, alors que cette acceptation prend la forme d'une récupération et non d'une victoire réelle. A la recherche d'un ornement moderne, ce courant oppose l'idée de la suppression de tout ornement.

> "La disparition de l'ornement est la preuve d'un certain affinement, la preuve de la transformation de la civilisation fait subir à notre notion même de beauté"

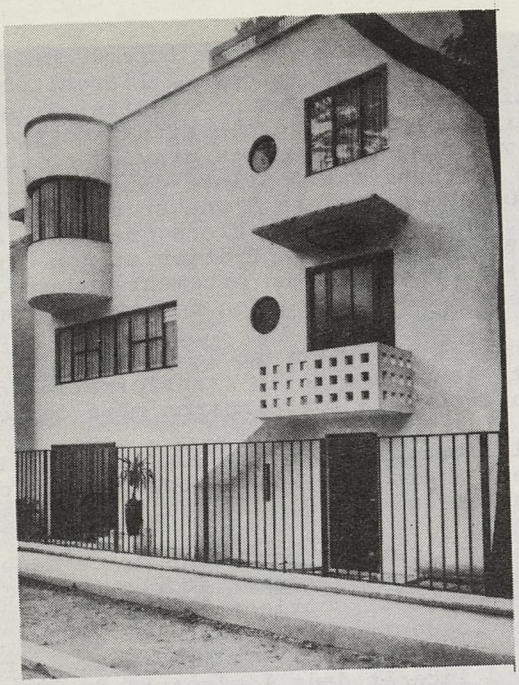
comme le dira Francis Jourdain dans une conférence faite en 1947 (2) et comme l'a proclamé Adolf Loos dans le célèbre article "Ornement et Crime" (3).

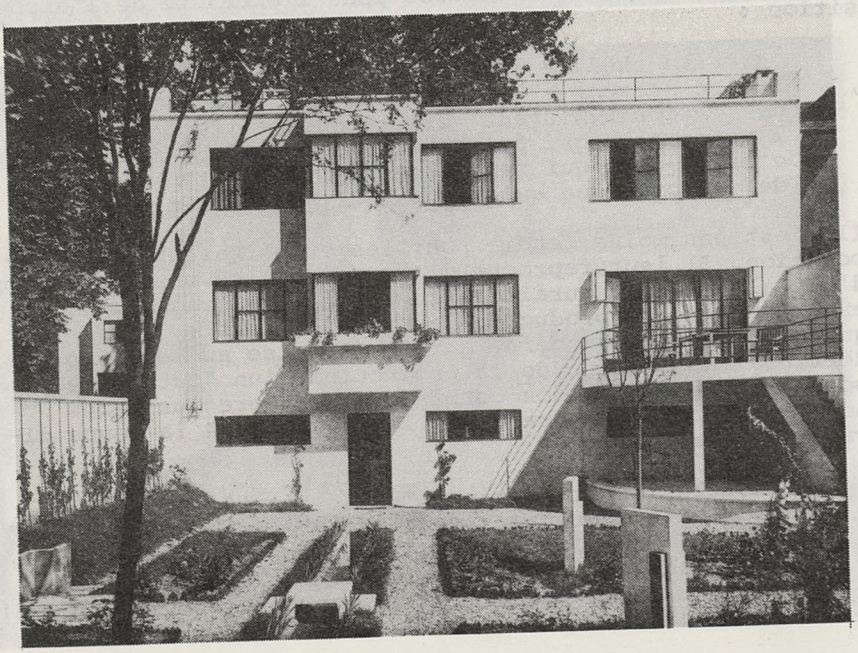
Ces positions n'inclinent pas les partisans de ce modernisme à la tolérance. Le critique Waldemar George qui écrit dans "l'Amour de l'Art" et qui soutient fermement le mouvement moderne - nous le retrouverons dans les années 30 partisan d'un retour au classicisme - a vite fait le tour des bâtiments dignes d'intérêt dans l'enceinte de l'exposition :

> "Avec le théâtre de Perret, les deux pavillons de R. Mallet-Stevens et le pavillon de l'U.R.S.S., la villa de "l'Esprit-Nouveau" est le seul édifice de toute l'exposition qui puisse être qualifié de moderne, c'est-à-dire qui remplisse sa mission tant du point de vue pratique qu'au point de vue esthétique" (4).

Il n'est pas moins tendre pour les organisateurs de l'exposition. Il leur reproche d'avoir organisé une exposition d'art alors qu'il aurait fallu à son avis organiser une exposition de la production dans son ensemble. Ainsi la question du décor moderne aurait été mise au second plan derrière la question de la production d'un "outillage", pour employer la notion corbusèenne, propre aux temps nouveaux. On comprendra alors la référence à la revue dirigée par Paul Dermée :

> "En substituant au terme "revue d'art", "revue de l'activité contemporaine", nos amis de "l'Esprit Nouveau" ont voulu bien marquer que le génie moderne s'étendait à toute la production et ne se limitait point aux arts plastiques ou appliqués seulement" (5).





17. 18. André LURCAT - Villa Bomsel à Versailles

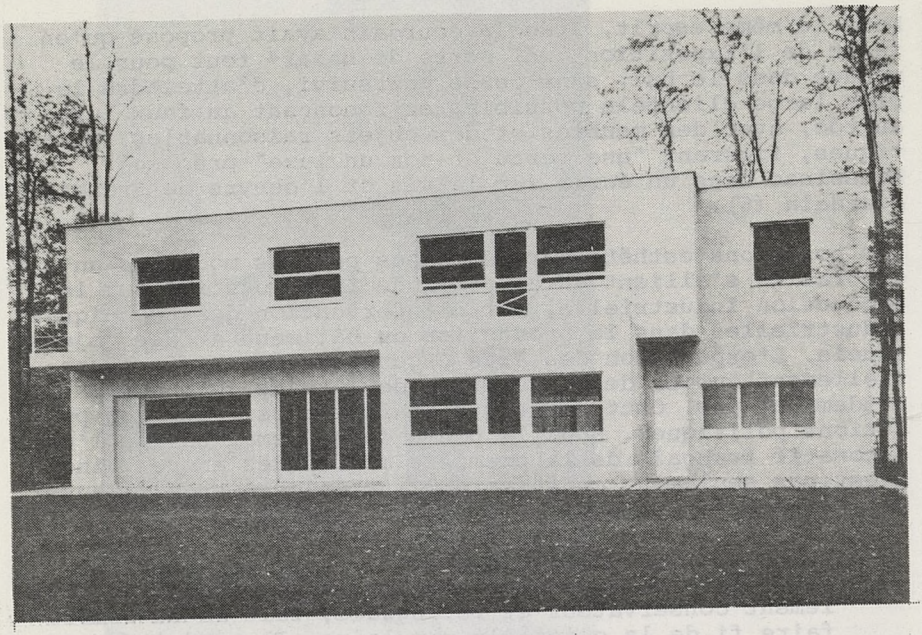
Dans le même esprit, Francis Jourdain avait proposé qu'on fasse de l'Exposition "une sorte de bazar" tout pour le ménage dans le but, sans cesse poursuivi, d'atteindre la plus large clientèle possible, en renonçant au faux luxe, au toc, avec des meubles et des objets raisonnables, pratiques, figurant "une vertu et non un luxe" précise Moussinac dans un écrit sur la vie et l'oeuvre de Francis Jourdain (6).

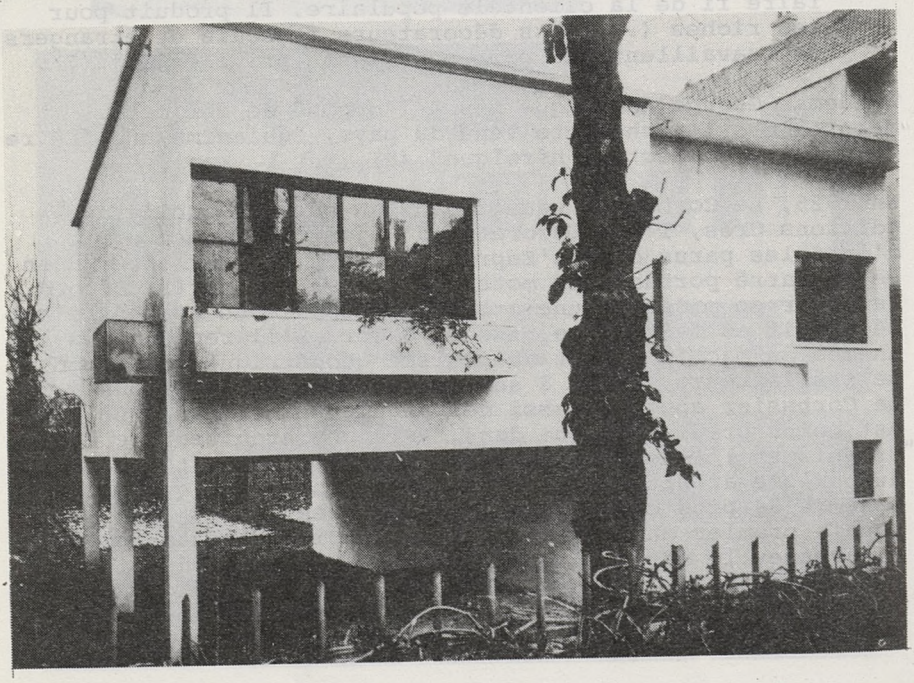
Les positions esthétiques défendues par les modernes anti-décoratifs s'allient en effet à une interrogation sur la production industrielle, sur l'intervention des techniques industrielles dans la production du bâtiment et des objets usuels. L'exposition des Arts Décoratifs organisée essentiellement autour des industries de luxe ne leur agrée évidemment pas. Cette critique charrie aussi quelques positions politiques. Sous la plume de Waldemar George l'art décoratif français de la première moitié des années vingt n'est pas seulement conservateur esthétiquement mais aussi politiquement. Il écrit :

> "...L'art décoratif moderne (...) est anti-social, anti-démocratique. L'art décoratif moderne, essentiellement conservateur et rétrograde, fait fi ou semble faire fi de la clientèle populaire. Il produit pour les riches (...) Les décorateurs français et étrangers ne travaillent que pour une classe privilégiée" (7).

Waldemar George ne manque pas à l'opposé de féliciter Melnikoff l'architecte venu du pays, "qu'anime une fièvre d'activité collective héroïque" (8).

En 1925, Le Corbusier réunit dans un ouvrage publié aux éditions Crès, l'Art Décoratif d'Aujourd'hui, une série d'articles parus dans l'Esprit Nouveau (9), surmontés d'un petit carré portant les mots : "1925 - Expo. Arts. Déco.". Cet ouvrage présente une critique radicale du concept d'art décoratif et fait table rase du décor. S'il reprend les thèmes du machinisme et du purisme géométrique déjà connus de ses lecteurs, grâce à ses précédentes publications (10), Le Corbusier apporte aussi des arguments nouveaux. Le ton est moins prédicatif que dans "Vers une Architecture" et "Urbanisme" ; l'heure semble être au combat. Le théoricien du purisme architectural s'est sans doute fait quelques ennemis de plus en écrivant ces articles.
Dès le premier chapitre il se déclare iconoclaste et semble ranger le reste du monde dans la catégorie des iconolâtres ; entendez par là : les pâles imitateurs du Roy Soleil qui murmura selon lui cette phrase pseudo-historique qui caractérise les iconolâtres de tous les temps :





19. Raymond FISCHER - Villa à Marnes-la-Coquette
20. Jean-Charles MOREUX - Maison en série type II

"N. de D.,(...) ce qu'on va les épater" (11). Le Corbusier démontrera aussi que pour arriver aux mêmes objectifs que leurs illustres prédécesseurs, les iconolâtres des temps présents moins argentés ou moins puissants sont devenus des producteurs et des consommateurs de faux, de toc, d'erzatz. La liste des iconolâtres dupeurs et dupes est longue et d'un certain intérêt, elle désigne les ennemis des thèses modernistes. Sont donc épinglés au fil des pages le bourgeois roi - entendez le bourgeois qui veut se faire aussi rutilant que le Roy-Soleil - le professeur de l'Ecole des Arts Appliqués, l'éditeur de livre d'art et les écrivains d'art qui profitent de l'iconolâtrie ambiante pour faire de l'argent, le faubourg Saint-Antoine et les grands magasins, et pour faire bonne mesure les conservateurs-étiqueteurs des musées.

En ce qui concerne ces derniers, Le Corbusier ne souhaite pas leur disparition ; il s'efforce au contraire de leur montrer ce que devrait être un vrai musée, celui qui montre tout par opposition au mauvais musée, celui qui ment parce qu'il ne montre qu'une sélection d'objets qui passent pour être beaux et qui sont en réalité la pacotille dont s'entouraient ceux que la révolution de 89 a passé sous la guillotine. Le Corbusier se veut vigilant et critique vis-à-vis de la leçon des musées, comme il l'était pour la leçon de Rome, car, pour lui,

> "(...) le fait qui est vraiment caractéristique, c'est notre sentiment d'admiration automatique et notre dénuement de sens critique lorsqu'il s'agit de choses que les siècles ont léguées" (12).

Dans un chapitre consacré au folklore, le critique se fait moraliste. Il avoue un profond respect pour le folklore, mais ne dira t-il pas en 1929 :

> "On me taxe aujourd'hui de révolutionnaire. Je vais vous confesser que je n'ai jamais eu qu'un maître : le passé ; qu'une formation : l'étude du passé" (13).

Il demande qu'on le respecte et dénonce la spoliation des "voisins de race" pour que chacun puisse se constituer un "bon petit brouhaha sentimental" destiné à :

> "se sauver du face à face avec soi même et de biaiser au devoir de créer" (14).

Si le décor est condamné sur des bases esthétiques - un chapitre de la peinture moderne écrit avec Ozenfant ne

s'intitule t-il pas Vers le Cristal (15) - celles-ci ne constituent pas l'unique base de l'argumentation. Avec une certaine clairvoyance, Le Corbusier fait intervenir un industriel qui tient ces propos :

> "Décidément je ne sors à prix admissible que de la camelote. Mais le décor me sauve ; couvrons de décor tout. Dissimulons la camelote sous le décor, le décor cache les pailles, les taches, toutes les tares" (16).

Pour le coup, les producteurs de décor déviennent des voleurs et les acheteurs des dupes. Le Corbusier alla jusqu'à produire dans le numéro 18 de l'Esprit Nouveau le tarif 1923 d'une manufacture de sièges spécialiste de sièges maquillés anciens ; documents authentiques, confidentiels, relatifs à la fabrication des fausses antiquités dites "pour antiquaires" (17). On y apprend qu'il faut compter 5 % de mieux pour le "maquillé vieux laqué gris ou ivoire" et 10 % pour le "maquillé" vieux laqué craquelé".

L'esthétique puriste devient alors une éthique, avec la suppression du décor, l'emploi des formes pures et géométriques la tricherie devient impossible, la production est condamnée à la qualité. Il ressort aussi de ces accusations que, finalement, les industriels - le machinisme - ne peut peut-être pas enfanter mécaniquement la nouvelle esthétique puriste comme "Vers une Architecture" le laissait parfois entendre. Il semblerait, là, au contraire, que le principe d'économie entraîne plutôt à la survivance du décor. Une contradiction que Le Corbusier aurait bien fait de repérer. Mais Le Corbusier ne s'attarde pas à des réflexions qui pourraient le conduire à des conclusions d'ordre politique, son discours reste celui d'un moraliste. C'est encore le moraliste qui intervient pour condamner l'existence même de l'Art Décoratif. Celui-ci relèverait comme la cocaïne d'un goût du morbide propre à la génération d'après guerre (18). Le Corbusier dénonce ce goût morbide des "belles matières inhumaines", les bronzes, les ors, les noirs, les vermillons, les lamés et finit par prôner un redoutable ascetisme esthétique : "Tout cela chavire dans la coco ! Finissons.
Je crois qu'on en a bientôt par-dessus la tête. On va faire la croisade du lait de chaux et de diogène " (13).

Redoutable ascetisme, car il peut menacer de disparition tout un pan de la production, si l'on imagine avec Le Corbusier un texte de loi ainsi libellé :

"Chaque citoyen est tenu de remplacer ses tentures, ses damas, ses papiers peints, ses pochoirs, par une couche pure de ripolin blanc" (19).

Cet ascetisme du ripolin et du lait de chaux devrait permettre à la Société de se refaire une bonne santé morale, mais il prend aussi sa place dans le dispositif esthétique corbuséen. La morale sociale devient une morale esthétique et le discours parti d'une critique sociale débouche sur l'énoncé de points de doctrine. L'heure du lait de chaux devient l'heure de l'architecture :

"Le lait de chaux, Diogène. Heure de l'architecture. Vérité, sens de vérité et plasticité car, sous cette égide, les moyens sont précaires et l'intention doit être forte. Le grand art vit de moyens pauvres. Les rutilances vont à l'eau : le moment de la proportion est venu" (20).

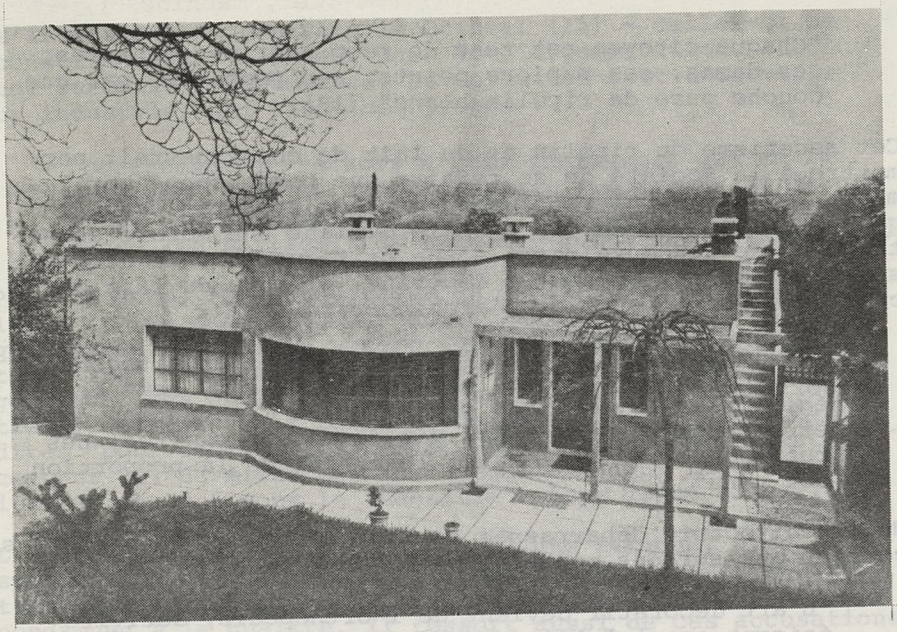
Une architecture débarrassée de tout décor qui ne peut plus compter que sur des moyens limités pour émouvoir. Alors :

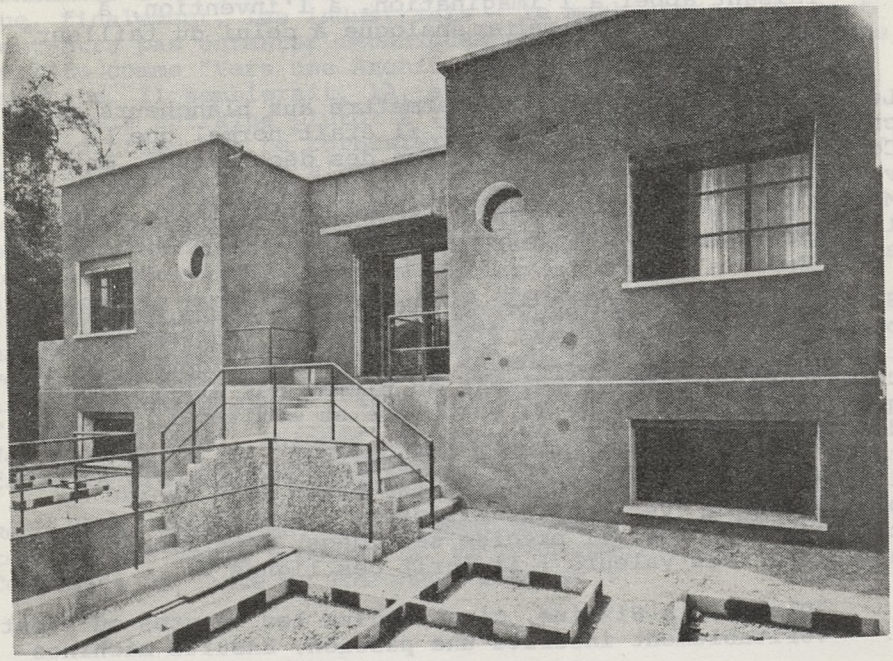
"L'art décoratif devient de l'orthopédie, activité faisant appel à l'imagination, à l'invention, à l'habileté, mais métier analogue à celui du tailleur" (21).

Le décor ayant disparu pour permettre aux blancheurs architecturales de se développer il était normal que Le Corbusier songe à la reconversion des décorateurs. Leur voie est tracée ... fournir les outils de la vie moderne. Mais alors ils ne pratiquent plus un métier d'art, mais l'orthopédie. De quoi se faire de chaque décorateur un ennemi.

Si cette critique du décor se fait au nom d'une esthétique puriste accompagnée d'une éthique sociale légèrement ascétique, elle ne se fait pas au nom d'un fonctionnalisme architectural qui privilègirait au niveau des effets plastiques l'expressivité de la structure et limiterait l'objet de l'architecture à la réponse aux besoins. Dans l'esthétique corbusèenne l'outil et l'architecture se distinguent l'un de l'autre (22). Le Corbusier avait déjà abordé ce problème dans "Vers une Architecture", avec l'Art Décoratif d'Aujourd'hui, il précise ses idées, détermine une hiérarchie des valeurs ; il écrit ces lignes :

"D'abord la Sixtine, c'est-à-dire les oeuvres où s'est véritablement inscrite une passion. Ensuite machines





21. 22. Jean-Charles MOREUX - Villa à Saint-Cloud

à s'asseoir, à classer, à éclairer, machines-types, problème de purification, de nettoyage, de mise au point avant que problème de poésie" (23).

Les Arts Décoratifs sont éliminés parce qu'il n'y a pas de place pour eux dans ce dispositif. Ou, ils relèvent de la production des outils, travail d'ingénieur, ou ils relèvent de l'architecture;dans les deux cas le terme et ce qu'il recouvre sont impropres.

Le prototype de ces objets utiles dont la plastique est commandée par la technique et l'orthopédie, c'est la chaise en bois courbé de Thonet (24). L'objet industriel et l'architecture peuvent peut-être se rejoindre sur l'Olympe des objets commotionnants car :

"La machine est calcul ; le calcul est système créatif humain garnissant nos aîtres, expliquant avec des recoupements exacts à nos yeux l'univers que nous pressentons, la nature que nous voyons avec ses démonstrations tangibles de vie ordonnée. L'expression graphique de ce calcul est établie sur la géométrie, moyen qui est nôtre, qui nous est cher, qui est notre seul moyen de mesure des évènements et des choses" (25).

Finalement on arrive à la géométrie suivant deux directions, à partir des deux pôles qui structurent l'esthétique corbusèenne : la production industrielle (la recherche des standards machinistes) et la plastique (la recherche de l'émotion esthétique). Pour l'art décoratif, un seul salut la géométrie donc accompagnée de l'usage purificateur du ripolin et du lait de chaux. Comme on propose en plus à une partie des meubles de disparaître dans les murs, il faut bien reconnaître qu'en 1925 ces thérapeutiques ne peuvent que tuer le malade.

En 1925 un courant se reconnaît donc dans la critique unanime des arts décoratifs, un courant qui se distingue ainsi de l'éclectisme moderniste qui semble colorer le paysage de la doctrine architecturale. Mais, à y regarder de plus près, ce courant se divise en différentes tendances. L'unité de la critique pourrait les masquer mais l'examen des termes de cette critique permet de supposer l'existence de ces tendances. Pour Perret le décor est insupportable lorsqu'il vient troubler l'expressivité de la structure alors que Le Corbusier se tait sur cette expression de la structure construite et s'il ne la condamne pas, la tient pour de peu d'importance.

Que l'on se souvienne de certaines pages de "Vers une Architecture" : il critique le décor à partir d'une plastique génératrice de volumes purs. Ces différences restent alors occultées par l'unité de la critique anti-décorative mais elles ne sont pas anecdotiques ; elles entreront en jeu dans les combats futurs. Avant d'entrer dans les polémiques nous examinerons cette unité du courant moderne en mesurant malgré les apparences sa fragilité. Il faut cependant noter, au terme de ces deux premiers chapitres que, contrairement à ce que proclamait Le Corbusier, la "civilisation machiniste" n'a pas engendré automatiquement une plastique adaptée ou issue de la machine, c'est-à-dire dépourvue de décor, aux profils géométriques. La transformation des techniques ne peut engendrer une transformation mécanique de l'idéologie, celle-ci se transforme aussi sur ses propres bases.

Le Corbusier, lui même, ne devait peut-être pas être tout-à-fait aveuglé par ses propres déclarations lui qui raconte avoir vu fonctionner dans les années précédant la grande guerre, en Allemagne, une machine à cabosser qui "fait à la machine des objets qui ont l'air d'être faits à la main" (26).

CHAPITRE II- NOTES

1/ - DORMOY Marie. Interview d'Auguste Perret sur l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs. Art. in l'Amour de l'Art, mai 1925, p. 174.

Perret ne rejette pas pour autant tout décor, il lui fixe une place, il déclare à Marie Dormoy : "... J'admets parfaitement dans un bel édifice la fresque destinée à illustrer le monument, à préciser sa destination, mais seulement dans les parties creuses afin de laisser à la charpente toute sa pureté. C'est ainsi que j'ai admis au théâtre des Champs Elysées les bas-reliefs et les fresques de Bourdelle, celles de Roussel et de Marval" opinion sensiblement différente de celle d'un Le Corbusier avec lequel il partage cependant une position sur le mobilier qui ne devait pas faire l'affaire des décorateurs et des producteurs de meubles : "on les ((les meubles)) supprimera peu à peu pour arriver aux grands placards réservés dans les murs de telle sorte que les pièces seront entièrement démeublées, sauf pour les sièges et les tables (même interview).

2/ - Cf. MOUSSINAC Léon - Francis JOURDAIN. Genève, Pierre Cailler éditeur 1955 : "Les Maîtres de l'Art Décoratif Contemporain", coll. dirigée par R. Moutard-Uldry, 34 pages + 42 planches (page 26 - Conférence faite à l'Union française universitaire sur les relations de l'art et de la technique).

3/ - Cet article écrit en 1908 est paru en français pour la première fois en 1913 dans les Cahiers d'Aujourd'hui. L'Esprit Nouveau l'a publié une seconde fois en 1920 dans son numéro 2 (pages 159 à 168).

4/ - WALDEMAR GEORGE - Les tendances générales in l'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels de 1925. Art. in l'Amour de l'Art 1925 pp. 283-291 ill p. 287-288

Pour Waldemar George : "... l'art dit décoratif n'est qu'une recherche arbitraire du nouveau". L'art décoratif est condamné aussi pour péché d'anti-démocratisme.

5/ - Idem note 4 page 283

6/ - Idem note 2 page 23. Jourdain expose à l'Exposition un vestibule bibliothèque et une salle de sport. En 1924 il avait dessiné des meubles de nursery, en 1925 il dessine des meubles de cuisine (voir les planches 31,32 et 33). Il avait créé deux modèles de salles à manger dont l'Humanité assurait l'édition (l'entreprise avait échoué).

7/ - Idem note 4 page 285. Waldemar George sur ces positions critiquera le choix fait de construire une ambassade. "En choisissant comme thème une ambassade plutôt qu'une maison du peuple, la Société des Artistes Décorateurs a donné la mesure de l'esprit dans lequel travaillent nos architectes, nos meubliers, nos ornementistes". Il ajoute pour faire bonne mesure : "Mais ces architectes et ces meubliers ne sont pas seulement réactionnaires par leur dévotion aux "puissances d'argent", mais aussi par leur incompréhension des exigences qu'impose la vie moderne" (même page).

8/ - Idem note 4 page 291. L'Amour de l'Art publié à l'occasion de l'Exposition quatres articles soviétiques sous le titre l'Architecture, l'Art Industriel, l'Art du Livre et l'Art de la Mise en Scène dans l'U.R.S.S. Ces articles sont signés M.L. Ginsbourg, J. Tougenhold et I. Lazarievsky (l'Amour de l'Art 1925 pages 389 à 408).

9/ - Edition de référence : Le Corbusier - l'Art Décoratif d'Aujourd'hui, nouvelle édition, Paris, Vincent Fréal et Cie, 1959 XXI + 218 pages ill, plans, collection de l'Esprit Nouveau.

10/- Le Corbusier a publié "Vers une Architecture"en 1923, et en 1925 "Urbanisme" qui sera suivi de "L'Art Décoratif d'Aujourd'hui" et de "La Peinture Moderne" écrit avec Ozenfant. En 1918 il avait publié, "Après le Cubisme" avec Ozenfant et en 1911 "Etudes du Mouvement d'Art Décoratif en Allemagne".

11/- Idem note 9 page 6

12/- Idem note 9 page 21

13/- "Se délivrer de tout esprit académique" - conférence faite le 3 octobre 1929 à Buenos Aires. in LE CORBUSIER, Précision sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme. Nouvelle édition, Paris, Vincent, Freal et Cie 1960, coll. l'Esprit Nouveau IX p + 269 p ill, plans (page 34) - (1ère édition Paris, Crès, 1930).

14/- Idem note 9 page 31

15/- OZENFANT Amédée et JEANNERET Ch. E. La peinture moderne, Paris, ed. G Crès et Cie, Collection l'Esprit Nouveau s.d. (1925) 232 p. ill + 11 planches.

16/- idem note 9 page 54

17/- idem note 9 pages 58 à 61

18/ - Cf. idem note 9 pages 98-101. On trouvait déjà cette évocation de la coco et une condamnation des Arts Décoratifs au début du chapitre Des yeux qui ne voient pas I - Les paquebots de "Vers une Architecture".

19/ - idem note 9 page 191

20/ - idem note 9 page 138

21/- idem note 9 page 72

22/ - Le Corbusier critique une certaine architecture prenant au pied de la lettre le slogan d'une esthétique machiniste : "Des erreurs alors se commettent : exagérations, débordements, désharmonies. L'art n'a que faire de ressembler à une machine (erreur du constructivisme). Mais nos yeux sont ravis des formes pures. Les moyens de l'art (dont le terme est l'émotion constante, humaine, éternelle) sont affranchis, illuminés de clarté.
Un désir neuf : une esthétique de pureté, d'exactitude, de rapports commotionnants, allant mettre en travail les rouages de notre esprit : spectacle et cosmogonie" (page 115).

23/ - Idem note 9 page 77

24/ - Dans la nouvelle architecture chaque objet se doit d'être parfait et fait pour une utilité : "l'objet est tenu d'être impérativement fait, entièrement fait, conçu pour quelque chose, fait en pleine perfection" (page 193).

25/ - Idem note 9 page 112

26/ - Idem note 9 page 209

CHAPITRE III

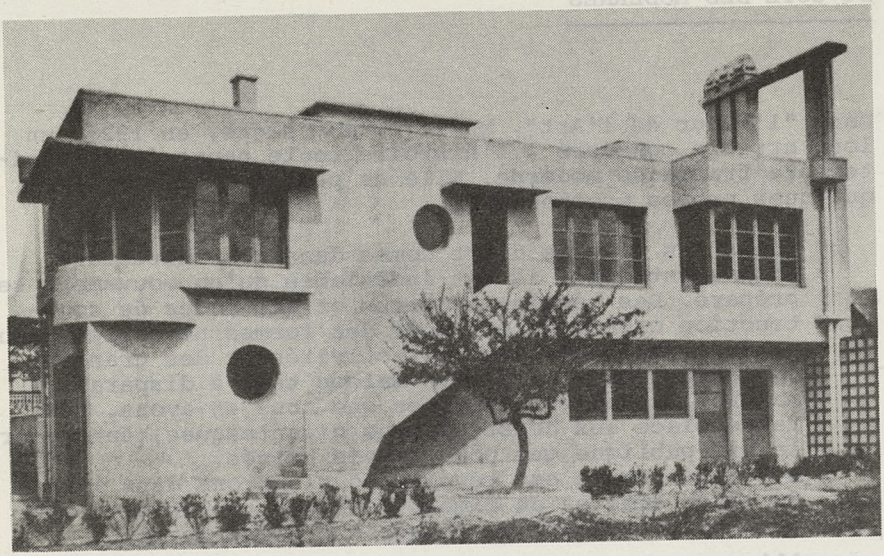
DU COTE DES MODERNES

Dans "l'Amour de l'Art", Marie Dormoy signe, en 1925, un long article consacré à l'histoire toute neuve de l'architecture française moderne. Elle ne peut éviter bien sûr quelques propos prophétiques :

> "Dans les travaux d'art comme dans l'architecture proprement dite, il est indéniable qu'un mouvement se prépare. Des besoins nouveaux et des modes de construction créent à leur tour des formes nouvelles. Nous allons vers l'ère des collectivités et des grandes agglomérations. La petite maison tend à disparaître malgré les heureux exemples que nous en avons, pour faire place aux constructions gigantesques, tant pour la vie publique que pour la vie privée.
> L'âge de pierre est révolu. Nous entrons dans l'ère du béton armé et du ciment, qui nous doteront d'une architecture monolithe jusqu'à présent inconnue.
> ...
> Nous en avons fini avec l'ornement et l'inutile. Comme le disait un homme d'esprit, la dèche a sauvé l'architecture (...) Tout devra céder à l'utilité et à l'économie : il n'y aura plus comme jadis, d'une part l'architecte ou l'ingénieur, de l'autre l'entrepreneur ou le constructeur. Tous deux travailleront en étroite collaboration. Les moyens techniques seront améliorés, des moyens mécaniques seront créés, et par celà même naîtra un art vraiment nouveau" (1).

Ce long extrait mérite quelques commentaires. Une petite remarque pour commencer. Il est intéressant de constater que, comme cet extrait, le premier numéro de "l'Architecture d'Aujourd'hui" débutera par des propos consacrés aux bâtiments de grande taille, plus précisément aux bâtiments de grande hauteur (2). On notera que les prédictions de Marie Dormoy ne se sont réalisées qu'en partie ; si aujourd'hui les grands immeubles sont chose courante, les maisons individuelles n'ont pas disparu.

La critique développe ici une conception utilitariste et constructiviste de l'architecture et même une conception mécaniquement économiste dans laquelle la plastique n'a pas de place ou une place restreinte ; elle écrit :



23. Pol ABRAHAM - Villa "Les Pommiers" à Val Saint-André Côtes du Nord
24. ABRAHAM et SINOIR - Immeuble, Paris

"Avant d'être une question d'esthétique, l'architecture est une question de technique et les deux seuls facteurs du problème posé sont le climat et les matériaux" (3).

Celle-ci est à l'opposé des positions du Corbusier qui écrivait quelques années plus tôt :

"L'architecture c'est quand il y a émotion poétique. L'architecture est chose de plastique" (4).

De même André Lurçat écrira quelques années plus tard :

"...L'art de l'ingénieur ne peut nous apporter les satisfactions d'esprit que nous demandons à l'architecture, car son essence même est son expression plastique, expression la plupart du temps absente des oeuvres d'ingénieurs" (5).

Ce qui s'oppose précisément aux prédictions de Marie Dormoy ou en tout cas ne sonne pas à l'unisson avec son propos. On ne peut douter que dès la première moitié des années vingt une discussion s'était engagée à l'intérieur du mouvement moderne sur le contenu même de la notion d'architecture moderne. Souvenons nous que l'apologie des ingénieurs s'accompagnait, dans "Vers une Architecture", d'une adresse aux jeunes architectes leur rappelant que l'architecture ce n'était ni accuser la construction, ni répondre à un besoin, c'était au delà, une question de plastique (6). Pol Abraham, que l'on ne peut soupçonner d'anti-modernisme car il souscrit au terme machine à habiter, commentant "Vers une Architecture" pour la revue "L'Architecte", juge ainsi les positions corbuséennes sur la plastique :

"Enfin M. Le Corbusier paraît tenir essentiellement à opposer l'art de bâtir qui est fait "pour tenir" à l'architecture qui est faite "pour émouvoir". Ce contraste n'est-il pas surtout théorique et n'est-ce pas, au contraire, de ce trop rare équilibre entre l'intelligence constructive et le sentiment plastique que sont nées les belles oeuvres ?" (7)

Pol Abraham peut noter que certains éléments de la théorie du Corbusier reprennent des idées en vogue à l'Institut, en particulier la question des tracés régulateurs. On pourrait y voir un procès d'intention, mais il faut remarquer que le fait que :

"M. Le Corbusier-Saugnier admette que l'utilité ne saurait constituer la beauté" (8)

n'avait pas échappé à Louis Hautecoeur. Comme il n'était sans doute pas dans les intentions de ce dernier de faire admettre les thèses de l'architecte suisse par les membres de l'Institut de France, on peut supposer que ces remarques ne sont pas aussi innocentes que celà y paraît et prennent place dans la bataille d'idées qui se joue autour de la question de la modernité. Comme il n'est pas innocent que Pol Abraham note le jugement défavorable du Corbusier envers l'architecture gothique (9). Cela entretient des rapports avec les idées sur la structure et des idées nationalistes. Il lui reproche de tirer un peu rapidement un trait sur les recherches architecturales modernes en France, il précise :

"Qu'il y en ait peu, c'est certain , mais qu'un ancien collaborateur des frères Perret affecte d'ignorer qu'il y en a d'admirables, voilà qui est étrange" (10).

En vérité, Le Corbusier n'oublie pas les Perret : il entame avec Auguste Perret une petite polémique au sujet des villes tours (11).Marie Dormoy, elle, ne tarit pas d'éloges pour les Perret, elle en fait les créateurs de la nouvelle architecture :

"Les premiers architectes qui réagirent contre le Modern-Style furent A. et G. Perret. Les premiers ils ont cherché à faire une oeuvre claire, logique, étroitement appropriée à sa destination, une oeuvre où l'on retrouve, ainsi que l'exigeait Vitruve, l'ordination, la disposition, l'accord des différentes parties de l'édifice, l'adaptation et la distribution" (12).

Elle écrit aussi :

"Le garage de la rue de Ponthieu restera comme le premier exemple de l'architecture nouvelle, aussi intéressant comme conception que comme réalisation. Mais où les nouveaux matériaux ont reçu la véritable consécration esthétique, c'est au théâtre des Champs Elysées" (13).

On notera que l'admiration pour les novateurs ne va pas sans une évocation de leur classicisme. A ce titre, le commentaire sur le théâtre des Champs Elysées et sa valorisation esthétique par rapport au garage de la rue de Ponthieu sont significatifs.

Marie Dormoy saluera aussi en Tony Garnier cette alliance de la tradition et de la novation (14).

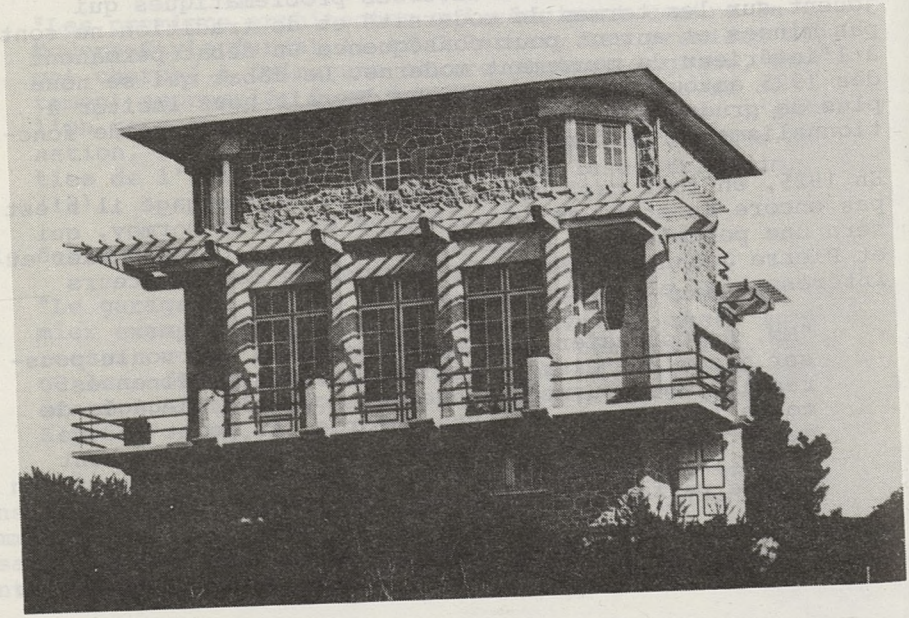
Ce jeu sur le couple de notions modernité et tradition n'est donc pas sans équivoque. Un Perret ou un Tony Garnier peuvent passer pour les architectes-symboles d'une modernité puisant les sources des renouvellements à une certaine tradition classique. Un classicisme qui passerait par Viollet-le-Duc et Anatole de Baudot. Ce qui le caractérise c'est ce que ces théoriciens ont nommé la vérité de la structure. Cette condition étant remplie, la question du remplissage entre les éléments structuraux peut trouver des réponses dans une tradition décorative bien loin de rejeter le passé : le théâtre des Champs Elysées de Perret n'est pas sans évoquer, dans l'utilisation des panneaux en façade, du caissonnage en plafond, le XVIIIème siècle. Cependant les notions de modernité et de tradition peuvent aussi jouer dans la lecture de l'architecture corbuséenne. Le fonctionnement prédominant à la plastique de la théorie du Corbusier ne s'autorise t-il pas des références à l'architecture grecque classique ou au maniérisme de Michel Ange. Mais là, la notion de tradition ouvre une réévaluation fondamentale des questions de la modénature et la recherche toute nouvelle d'une géométrie puriste.

Ces différences entre ces diverses problématiques qui jouent sur les termes de modernité et de tradition ne sont pas minces et auront pour conséquence un débat permanent à l'intérieur du mouvement moderne. Le débat qui se noue dès 1925 autour de ces questions devrait nous inciter à plus de prudence dans la manipulation des notions de fonctionnalisme ou de formalisme.

En 1925, en tout cas, si le débat est déjà engagé il n'est pas encore au stade de la polémique et Marie Dormoy, qui sera une polémiste de grand talent, compte Le Corbusier et et Pierre Jeanneret dans le petit cercle des novateurs intéressants, elle écrit :

> "MM. Le Corbusier et Pierre Jeanneret ont voulu pousser jusqu'à l'extrême limite la logique. Il en est résulté une oeuvre franchement nouvelle, dégagée de toute formule et de toute théorie. Au point de vue esthétique MM. Le Corbusier et Jeanneret cherchent l'équilibre des masses, les formes géométriques, le rythme parfait des pleins et des vides" (15).

Mallet-Stevens est compté aussi parmi les modernes-novateurs, mais dans un article plus tardif, Marie Dormoy note



25. ABRAHAM et SINOIR - Villa à Sables d'Or-les-Pins Côtes du Nord

la prévalence chez cet architecte d'une problématique plastique sur une problématique plus essentiellement constructiviste et fonctionnaliste. Elle écrit :

> "C'est le plasticien qui donne l'aspect extérieur, qui équilibre les volumes, qui alterne les ombres et les lumières. C'est ce qui explique dans l'oeuvre de Mallet-Stevens bien des détails de construction qui ne sont pas nécessaires à la structure même de l'édifice" (16).

Et elle ajoute :

> "Nos yeux supporteront-ils longtemps encore ce papillotement ((des volumes)), n'aurons nous pas le désir d'une réelle simplicité dûe à d'autres causes qu'un crépi de chaux dissimulant toute structure, qu'à l'absence de corniches ou de balcons ajourés ?" (16).

En 1927, Marie Dormoy ne supportait déjà sans doute plus ces signes extérieurs de modernité ; mais nous verrons celà dans un prochain chapitre.

Un autre exemple de critique soutenant les thèses modernes mais émettant certaines restrictions sur certains points nous est donné par Jean Porcher le critique attitré de la revue "l'Architecte", dans les années vingt . Si celui-ci écrit :

> "La beauté de la forme est fonction de l'expression vraie, et peut-elle suivre les bonds de la science ? Répondons oui hardiment" (17),

il écrira aussi un article visiblement dirigé contre le culte machiniste apparemment omniprésent dans les textes du Corbusier. Un article qui se termine par une réfutation de la nécessité de la production en série du bâtiment, argumentée ainsi :

> "Mais en architecture qui nous donnera la formule de la maison, du mobilier ? Celà peut-il seulement se concevoir ? Si nous sommes contraints d'habiter des logis faits à la grosse, c'est par le malheur des temps ; l'architecture n'a rien à y gagner, tout à y perdre. Car elle vit précisément de la variété des problèmes qui se posent à elle ; tarir cette source éternelle de renouvellement, c'est remplacer l'art par la confection, déposséder l'individu, seul facteur de progrès, au profit du nombre brutal" (18).

Cette argumentation qui fait appel à un certain individualisme, qui peut passer pour une défense de la liberté artistique, peut aussi traduire un certain désarroi des architectes, sentiment qui est sans doute encore d'actualité face au problème de l'industrialisation du secteur du bâtiment. Industrialisation qu'un moderne, comme Porcher appelle pourtant de ces voeux, sous la forme il est vrai moins angoissante du progrès technique et scientifique. Mais cette contradiction ne traverse-t-elle pas toute l'oeuvre théorique du chantre du machinisme, Le Corbusier lui-même ?

Avant d'examiner les critiques portées contre le mouvement moderne, il peut être important, pour ne pas trop appauvrir le paysage et le montrer dans ses nuances et non en noir et blanc brutalement tranché, de parcourir certains articles parus dans l'"Architecture". La revue de la Société Centrale publie un article de Raymond Cogniat très élogieux pour le projet d'une ville contemporaine, exposé au salon d'automne de 1923. (19) La rubrique annuelle consacrée au salon d'automne permet d'ailleurs au lecteur de l'"Architecture" de suivre les manifestations des Modernes. On y félicite Robert Beaugé qui

> "sait donner à ses jardins et à son lotissement domino une douceur qui fait découvrir dans cette école ((celle de Le Corbusier)) (que d'aucun trouve agressive), la possibilité du charme" (20).

Cependant le propos reste réservé et les articles soutenant franchement les oeuvres modernes, tout au moins dans les années 20, sont l'exception et procèdent plus de l'éclectisme affirmé de la revue (21) que d'un engagement réel. Les rubriques consacrées aux Salons officiels et aux prix de l'Ecole contrebalancent d'ailleurs celles consacrées aux salons d'automne. On pourra se reporter à un article signé par Charles Imbert et consacré à la villa Seurat pour avoir un exemple du ton employé dans les compliments aux oeuvres des architectes du courant moderne. Le ton est léger, voire badin. Imbert parle des façades légères, pimpantes, propres, dessinées par André Lurçat, tout en mettant le public en garde : attendons quelques années pour voir si toute cette blancheur sera aussi immaculée. Il avoue avoir une préférence pour la maison de Chana Orloff dessinée par Perret (22).

André Achel, par contre, fait publier en 1927 un article qui ne tarit pas d'éloges sur Lurçat. Un article qui finit par ces mots :

"Espérons que la leçon qui se dégage des constructions d'A. Lurçat, sera comprise par nos contemporains et particulièrement par les pouvoirs publics, bâtisseurs de cités ouvrières, ou de grands ensembles architecturaux. Une nouvelle forme d'architecture est actuellement mûre dans le cerveau de nos jeunes artistes ; elle n'attend plus que de grands moyens d'action pour nous doter de merveilles qui ne le céderont en rien à celles des siècles passés en beauté plastique et qui les dépasseront largement en perfection économique et pratique" (23).

Autre exemple d'article paru dans l'"Architecture" et défendant les idées modernes, Léon Rosenthal, dans un article sur le stade de Lyon exalte les idées sociales de Tony Garnier et dans le même mouvement, l'architecture rationaliste :

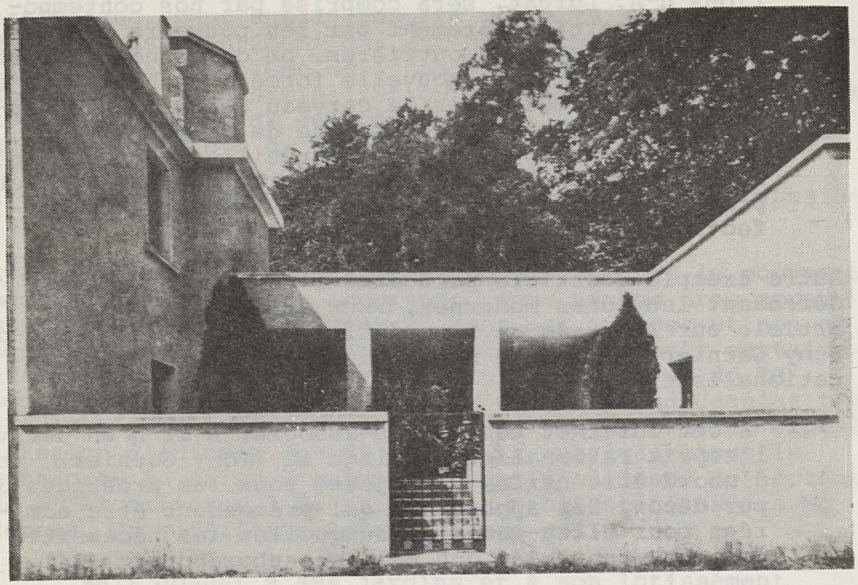
"A cet instinct généreux s'associe, s'il n'en dérive l'esprit rationaliste. Puisqu'il ((Tony Garnier)) veut d'abord être utile, il rejette tous les prestiges de pur décor, les apparences qui prétendent être admirées pour elles-mêmes et auxquelles les nécessités doivent, tant bien que mal, se subordonner" (24).

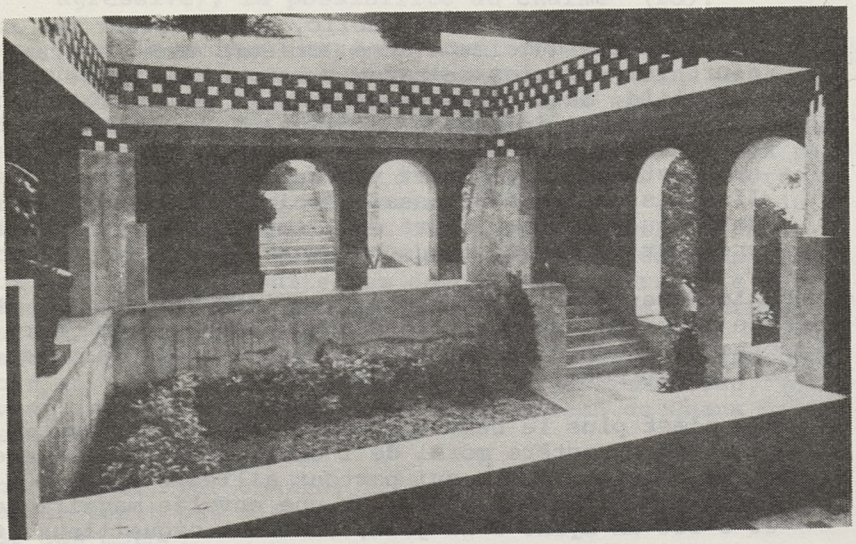
Léon Rosenthal ajoutera cependant à ces effusions socialo-bétonnières :

"Passionné pour le bien public, constructeur né, savant manieur du ciment armé, orienté vers la grandeur, Tony Garnier ne pouvait manquer de faire oeuvre utile, mais cette oeuvre aurait pu apparaître indifférente, indigente, affligeante même pour le regard. Par bonheur, il a le don : il est artiste et c'est ainsi qu'il est vraiment architecte. Je l'aurais respecté bâtisseur sociologue ; je l'admire doué, au plus haut degré de l'imagination spartiate, créateur de formes et de rythmes" (25).

On ne s'étonnera pas qu'une telle imagination conduise le critique à écrire quelques lignes d'un beau lyrisme sur les portes monumentales du stade après en avoir fait le portrait constructif et fonctionnel :

"Ce n'est plus le besoin matériel qui s'exprime, c'est le caractère moral de l'oeuvre qui s'affirme en un symbole. Le poète qui partout ailleurs s'était effacé, se révèle soudain par une envolée magnifique et c'est un hymne à la joie, un chant orgueilleux et





26. Tony GARNIER - Villa à Saint-Rambert l'Ile Barbe Rhône

et puissant que célèbrent ces arcs majestueux" (26).

De quoi, on le voit, réconcilier, par Tony Garnier interposé, les membres de l'Institut, même les plus réactionnaires, avec le beton social et pur. Il est vrai que dans les années vingt, la tâche peut sembler difficile sinon impossible. L'éclectisme tolérant de l'exposition ne survivra en effet pas très longtemps et une bataille d'idées autour de l'architecture moderne va s'engager. La guerre au nudisme architectural sera déclarée. Elle n'épargnera pas l'unité du courant moderne. Elle va se mener au nom du classicisme, au nom de la France et puis dans le contexte de la crise économique au titre de la défense des professions artisanales du bâtiment.

CHAPITRE III- NOTES

1/ - DORMOY Marie - L'architecture française moderne, art. in l'Amour de l'Art 1925 pp. 111 à 124, ill (page 124). Le mot :"le salut de l'architecture c'est la dêche" pourrait être de Victor Bourgeois. L'architecte belge aurait employé cette formule en 1922 dans un article paru dans "La Cité"- cf. SMETS Marcel, l'avènement de la cité-jardin en Belgique, histoire de l'habitat social en Belgique de 1830 à 1930. Bruxelles, Liège, Pierre Mardaga ed, 1977, 224 p. ill, coll. Architecture + documents (voir page 125).

2/ - Le premier numéro de l'"Architecture d'Aujourd'hui" paraît en novembre 1930. Dirigée par André Bloc, la revue est alors patronnée par Frantz Jourdain, Auguste Perret, Henri Sauvage, Robert Mallet-Stevens, Charles Siclis, Michel Roux-Spitz, Agache, André Lurçat, Raymond Fischer, Maurice Hennequet, Charles Henri Pingusson, Gabriel Guevrekian et Francis Jourdain. Le rédacteur en chef est Pierre Vago alors étudiant à l'Ecole Spéciale d'Architecture (On retrouve dans le comité de patronnage quelques uns des principaux représentants du courant moderne toutes tendances confondues). Dans ce numéro Frantz Jourdain mène campagne pour les immeubles en hauteur (voir l'architecture et les réglements de voierie). Un article signé J. Robin parle des gratte-ciel américains, et, bien entendu, un article est consacré à l'acier (par J. Cleret de Langavant), un autre au beton armé (par Louis Gellusseau). En 1930 le bâtiment le plus haut de France semble être le palais de Flore à Lyon, de Clément Laval : 40 mètres pour 11 étages.

3/ - Idem note 1 page 111

4/ - LE CORBUSIER, Vers une Architecture, Nouvelle édition revue et augmentée Paris, Vincent, Freal et Cie 1958, Collection l'Esprit Nouveau XXVII pages + 244 pages. ill, plans, - 1ère édition Paris, G. Grès et Cie, 1923. (page 175).

5/ - LURCAT André - Architecture, Paris, René Hilsum et Cie, 1929 publié au Sans Pareil, coll "les manifestations de l'esprit contemporain" 191 pages ill (page 42).

6/ - Le Corbusier écrit : "un lieu commun chez MM. les architectes (les jeunes) : il faut accuser la construction. Un autre lieu commun chez les mêmes : quand une chose répond à un besoin, elle est belle.
Pardon ! Accuser la construction, c'est bien pour un élève des Arts et Métiers qui tient à faire preuve de ses mérites. Le Bon

Dieu a bien accusé les poignets et les chevilles, mais il y a le reste.
Quand une chose répond à un besoin, elle n'est pas belle, elle satisfait toute une part de notre esprit, la première part, celle sans laquelle il n'y a pas de satisfactions ultérieures possibles, rétablissons cette chronologie.
L'architecture a un autre sens et d'autres fins que d'accuser des constructions et de répondre à des besoins (besoins pris dans le sens, sous entendu ici, d'utilité, de confort, d'agencement pratique).
L'ARCHITECTURE, c'est l'art par excellence, qui atteint à l'état de grandeur platonicienne, ordre mathématique, spéculation, perception de l'harmonie, par les rapports émouvants. Voilà la FIN de l'architecture" (idem note 4 pages 86 et 87). Il faudrait aussi citer un autre passage caractéristique qui ouvre le chapitre consacré à la leçon de Rome (voir page 123).

7/ - ABRAHAM Pol, bibliographie : "Vers une Architecture" par Le Corbusier-Saugnier, art in l'Architecte 1924 : pp. 9 à 12 (février) et pp. 18 à 21 (mars) ill. (page 10)

Pour connaître les positions de Pol Abraham sur l'architecture on peut se reporter à un long interview paru dans l'Architecture. Il y refute les arguments régionalistes en même temps qu'il y décrit son propre itinéraire architectural. Cf. COGNIAT Raymond. Pol Abraham et le pittoresque régionaliste. Art. in l'Architecture 1929 (vol XLII, n° 4) pages 129-140, ill. plans.

8/ - HAUTECOEUR Louis - Trois théories de l'architecture. Art. in L'Architecture 1924 (vol XXXVII n° 7) pages 79-80 (page 79). Le critique cite in extenso le célèbre passage de "Vers une Architecture" qui commence par "Ma maison est pratique. Merci..." (Cf. Vers une Architecture page 123). De même le livre de Lurçat est plutôt bien accueilli par L'Architecture, un petit article signé L.H. en fait un éloge discret dans le numéro du 15 août 1929 de la revue (page 164).

9/ - Cf. idem note 7 page 11. Pour la critique du gothique voir "Vers une architecture" page 19. A celui-ci Le Corbusier avoue préférer l'architecture égyptienne, grecque et romaine.

10/- Idem note 7 page 10. L'auteur émet un avis sur la vérité selon Le Corbusier :
"L'auteur dit aux architectes - "ses frères corrompus", - ce qu'on appelle vulgairement des verités.Il les dit toutes crues, avec un parti pris de brutalité dans la forme et un mépris des contingences dans la pensée qui sont la marque de son livre. Mais, enfin il en dit ; or un livre qui dit un nombre respectable de vérités, même s'il ne dit pas la vérité tout court, est en tous cas un livre qui vaut d'être lu et compris". (page 9)

11/ - Cf. Idem note 4, page 44. L'éloge que Le Corbusier fait de son maître Perret dans l'Art Décoratif d'Aujourd'hui n'est pas sans ambiguïté. Parlant de l'époque héroïque des débuts du béton armé, il dit : "Auguste Perret fut l'homme de cette heure. Et c'est une place précise qu'il occupe et qui lui demeurera acquise dans le recul des ans" (page 205). N'est-ce pas aussi dire que Perret appartient à l'histoire, au passé.

12/ - Idem note 1 page 112. Marie Dormoy illustre son article de deux oeuvres des Perret, l'église du Raincy et l'hôtel particulier rue Nantsouty. Elle présente aussi de Tony Garnier le stade de Lyon, le marché aux bestiaux de la même ville, deux oeuvres de Charles Siclis, la terrasse d'un hôtel particulier et le théâtre des Mathurins, de Mallet-Stevens, le magasin Alfa-Roméo de Paris, de Le Corbusier et Pierre Jeanneret, les maisons La Roche et Jeanneret, la villa de Vaucresson et l'atelier d'Ozenfant, de Pol Abraham, un hôtel particulier et de Freyssinet, les hangars d'Orly et le pont de St-Pierre du Vauvray.

13/ - Idem note précédente.

14/ - "Tony Garnier eut une formation classique, mais toutes ses tendances sont modernes. C'est de cette qualité qu'a surgi une oeuvre à la fois traditionnelle et novatrice" (page 114). Elle écrira un article sur Garnier qui développe cette argumentation et conclut que le prix de Rome n'est pas une tare : cf. DORMOY Marie - Tony Garnier. Art. in l'Amour de l'Art 1927, pages 38-42 ill...

15/ - Idem note 1 pages 121 - 123

16/ - DORMOY Marie, Robert Mallet Stevens, art. in l'Amour de l'Art 1927 pages 372-380 ill. (page 375)

16/ - Idem note précédente page 378.

17/ - PORCHER Jean - L'enseignement de l'architecture après le congrès de Londres. Art, in l'Architecte 1925, pages 65-68 (juillet) et pp. 73-75 (août) ill. (page 74).

18/ - PORCHER Jean - Architecture et machine, art. in l'Architecte 1926, pp 17-18 (mars) page 19.

19/ - COGNIAT Raymond - Une conception nouvelle de l'urbanisme. Art. in l'Architecture 1923 (vol XXXVI n° 15) pages 225-230, ill.

20/ - TEMPORAL Marcel - Salon d'automne (1926) Art. in l'Architecture 1926 (vol XXXIX, n° 24) pages 369-380, ill (page 370).

21/ - Voir l'avis au lecteur du 15 janvier 1927 qui déclare entre autre choses : "L'architecture reproduira avec soin les monuments nouveaux. S'adressant à toute la corporation, elle fera preuve de l'éclectisme le plus complet. Elle ne s'érigera pas en jury, elle tiendra compte des tendances diverses, se refusant à tout ostracisme au moins d'esthétiques traditionnelles ou d'esthétiques nouvelles". En 1927 l'Architecture publiée auparavant par la seule Société Centrale devient l'organe de la Société Centrale, de la S.A.D.G. et de l'Association Provinciale des Architectes. Elle devient aussi mensuelle au lieu d'être bi-mensuelle.

22/ - IMBERT Charles. Le quartier artiste de Montsouris. La cité Seurat, 101 rue de la Tombe - Issoire (Paris). Art. in l'Architecture (vol XL n° 4) pages 101 à 112, ill...

23/ - ACHEL Henri - André Lurçat, architecte, art. in l'Architecture 1927 (vol XL, n° 4) pp. 113-116, ill, plans (page 116).

24/ - ROSENTHAL Léon - Tony Garnier et le stade pour les sports athlétiques de Lyon. Art. in l'Architecture 1926 (vol XXXIX n° 9) pp. 109-116, ill, plans (page 109).

25/ - Idem note 24 page 112

26/ - Idem note 24 Page 116

CHAPITRE IV

20/ - TEMPORAL Marcel - Salon d'automne (1926) Art. in l'Architecture 1926 (vol XXXIX, n° 24) pages 369-380, ill (page 370).

21/ - Voir l'avis au lecteur du 15 janvier 1927 qui déclare entre autre choses : "L'architecture reproduira avec soin les monuments nouveaux. S'adressant à toute la préparation, elle fera preuve de l'éclectisme le plus complet. Elle ne s'érigera pas en jury, elle tiendra compte des tendances diverses, se refusant à tout patriotisme au moins d'esthétiques traditionnelles ou d'esthétiques nouvelles". En 1927 l'Architecture publiée auparavant par la seule Société Centrale devient l'organe de la Société Centrale, de la S.A.A.S. et de l'Association Provinciale des Architectes. Elle devient aussi mensuelle au lieu d'être bi-mensuelle.

22/ - IMBERT Charles. Le peintre artiste de Montsouris. La cité Seurat, 101 rue de la Tombe - Issoire (Paris). Art. in l'Architecture (vol XL n° 4) pages 107 à 112, ill.

23/ - ACHEL Henri - André Lurçat, architecte, art. in l'Architecture 1927 (vol XL, n° 4) pp. 112-118, ill, plans (page 116).

24/ - ROSENTHAL Léon - Tony Garnier et le Stade pour les sports athlétiques de Lyon. Art. in l'Architecture 1926 (vol XXXIX n° 9) pp. 109-116, ill, plans (page 109).

25/ - Idem note 24 page 112

26/ - Idem note 24 Page 116

rapidement à l'intérieur même du camp moderne. Au terme de ces escarmouches on ne retrouvera pas en effet les mêmes clivages doctrinaux, les différences très nuancées que l'on a pu observer dans la critique moderniste anti-décorative vont devenir à partir de 1927-28 de véritables oppositions. La critique académique se retrouvera objectivement du même côté qu'une certaine fraction des partisans de la "machine à habiter" combattant le nudisme corbuséen. Nous verrons que ces oppositions n'interesseront pas uniquement le petit monde de l'esthétique. Ces querelles s'articuleront à des positions politiques. Il faudra, dans la seconde moitié des années trente, le retour en force du classicisme pour une nouvelle fois perturber le paysage doctrinal dans le sens d'un regroupement des modernes, toutes tendances confondues.

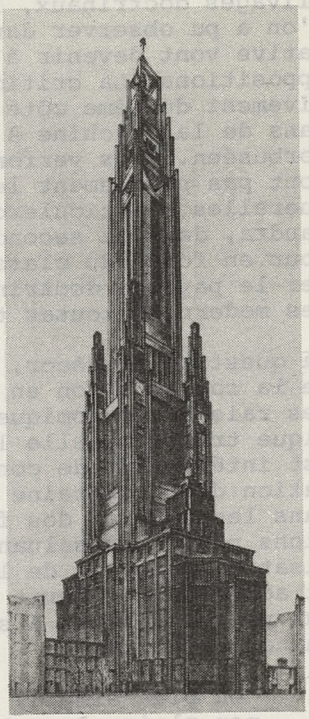
La question du décor, ou plus précisément de la décoration de la construction en béton armé, matériau acceptable pour des raisons économiques, constitue pour une certaine critique traditionnelle le point principal de discussion. Il est intéressant de constater que pour A. Louvet la condamnation d'une certaine nudité, pourtant peu provocante, dans les oeuvres des frères Perret s'accompagne de notations positives saluant la logique, la réussite de l'organisation générale de l'édifice. Partagé entre réprobation et admiration, Louvet en arrive à formuler des souhaits qui peuvent prêter à sourire. Parlant de Notre Dame du Raincy, il écrit :

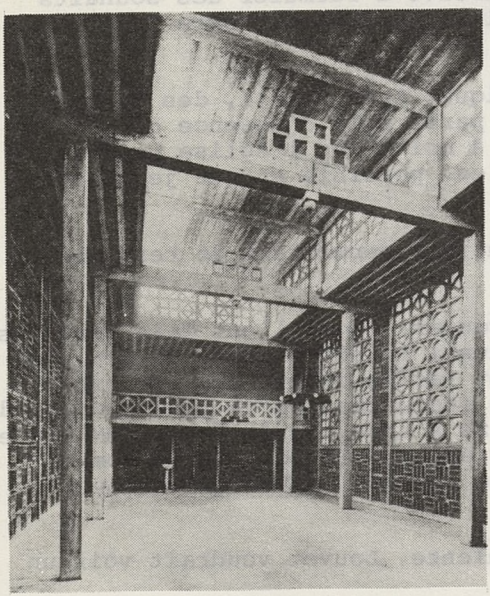
> "Un plan simple, logique, très réussi, des formes peu plaisantes et un parti pris d'absence de décoration un peu gênant ; à moins que l'église ne soit pas terminée, ce qui est possible et que je souhaite" (6).

Il proposera même des solutions permettant de terminer l'oeuvre inachevée :

> "... L'on voudrait trouver, comme l'ont fait certains confrères utilisant aussi le béton armé, un peu plus de décoration ; il est facile d'obtenir, par exemple au moyen de mosaïques incrustées ou de revêtements, de jolis effets décoratifs à très peu de frais. MM Perret ont, à mon avis, trop employé le béton armé comme un but tandis qu'il ne devrait rester qu'un moyen" (7).

La critique n'est pas virulente. Louvet voudrait voir un





27. A. et G. PERRET - Chapelle à Arcueil
28. A. et G. PERRET - Projet pour l'église Ste-Jeanne d'Arc

LA CAMPAGNE ANTI-NUDISME : PREMIERE VERSION

Le 26 juin 1926, au cours de la séance de clôture du 50ème congrès des architectes français, sont remises à Joseph Marrast, à Tony Garnier et à Emmanuel Le Ray les plaquettes distinguant leurs oeuvres. A cette occasion, Albert Tournaire prononce un petit discours qui commence par des félicitations aux lauréats et une question concernant le rêve de tout artiste : réaliser une oeuvre, une oeuvre où s'exprimerait son idéal. Le peut-il ? Tournaire répond ainsi :

> "Ne se trouvera-t-il pas souvent en face d'obligations auxquelles il ne pourra se soustraire, ou de conditions qui briseront tout son enthousiasme, lorsqu'on voudra lui faire subir les conséquences d'une passion irraisonnée de l'Ancien, enlevant à notre art toute vitalité, toute faculté d'invention.
> Mais, d'autre part, l'architecte échappera-t-il aux mauvaises influences d'un cubisme qui ne peut se défendre que par des raisonnements littéraires ?" (1)

Et tout en se réclamant d'une attitude consciente des nécessaires développements induits par la modernisation, il condamne une attitude par trop tendre à l'égard d'un certain modernisme :

> "L'artiste doit être un créateur et non un nihiliste, aussi, regrettons-nous toujours que, pour paraître moderne, beaucoup portent au pinacle ce qui est la négation de toute composition, de tout dessin, ce qui est incompréhensible (applaudissements).
> Nous constatons malheureusement quelquefois que, sous prétexte d'éclectisme, d'aucuns soutiennent, encouragent ces tendances morbides qui sont la destruction de toute tradition, de toute conviction" (2)

La tolérance est donc condamnée quasi-officiellement par le président de la Société Centrale et de la Fédération des Architectes Français. Il est vrai que l'éclectisme n'a jamais été sans faille. Il suffit de rappeler les problèmes qu'a connus Le Corbusier pour installer le pavillon de l'Esprit Nouveau dans l'enceinte de l'exposition (3). Dans la période précédant l'exposition, certaines oeuvres au purisme géométrique par trop affirmé ne passaient pas sans provoquer des réactions hostiles.

Si Gabriel Veissiere, à l'occasion d'un article consacré au Salon d'Automne de 1923 peut recommander aux lecteurs de "L'architecture" de lire "Vers une architecture", il ne parvient pas à leur demander d'apprécier la production construite du théoricien :

> "L'aspect général des constructions de M. Le Corbusier est d'une sévérité de ... théorème : or, on ne mange pas que du pain dans la vie, on mange aussi avec plaisir de la brioche quant on le peut, et vivre au milieu du strict nécessaire habitable, ne pas avoir une cheminée pour faire un feu de bois réjouissant, ne pouvoir arrêter ses yeux sur une ligne décorative uniquement fléchie pour le plaisir des yeux, c'est extrêmement désagréable !" (4)

L'ascétisme du ripolin et du lait de chaux comme celui de la géométrie cubiste ne vont pas sans heurter un goût pour les matériaux riches et le décor. Il est vrai que ce goût de luxe, doit en cette première moitié du siècle essayer de faire bon ménage avec les réalités quotidiennes, celles de l'augmentation des coûts de la construction. Et, tout autant que la tradition éclectique, c'est la conscience que l'architecture de ceux que l'on appellera, par dérision, les nudistes, permet de faire quelques économies, qui faitadmettre cette sévérité élémentariste. Robert Rey note à propos de l'envoi d'André Lurçat au salon d'automne de 1924 :

> "Cette prédominance presque absolue des éléments géométriques les plus élémentaires est peut-être là, plus encore qu'un système, le résultat de la nécessité où se trouvent les architectes de réduire les frais au strict minimum, dans un temps où la moindre sculpture extérieure, la moindre mouluration entraîne d'écrasantes dépenses" (5).

On peut se demander si, dans cette ambiance doctrinale, où comptent d'une part des positions éclectiques et, d'autre part, une conscience certaine des valeurs économiques du nudisme architectural, il y eut une campagne dont l'origine serait l'académie et visant l'ensemble du mouvement moderne ; ou si cette campagne n'a pas pris pour cible dès le départ une certaine partie seulement des modernes ceux que l'on pouvait ranger derrière le drapeau de l'Esprit Nouveau. Cette question a quelque importance : pouvoir y répondre ce serait pouvoir apprécier à leur juste importance les accrochages qui vont se produire assez

peu plus de décoration, une décoration obtenue facilement. S'agit-il de réconcilier les frères Perret avec l'académie ou de montrer que le béton peut être un matériau très acceptable à condition de le réserver à la structure, de le cacher sous une peau dans la conception de laquelle se retrouveront les exemples et les leçons du passé ou, pour le moins, ceux et celles enseignés par l'Ecole des Beaux Arts.
Parlant d'un projet de Roger Fontaine exposé au salon d'automne de 1928, et se référant explicitement au vocabulaire formel corbuséen, Robert Rey fait montre de ce même souci de concilier l'usage du béton armé, les préoccupations fonctionnelles et l'apparence décorative. Il écrit :

> "J'ai l'impression qu'il serait possible de concilier en fin de compte l'économie et le confort intérieur avec un peu plus de grâce dans l'aspect extérieur"(8).

Tous les critiques ne poussent pas leur progressisme esthétique aussi loin. Paul Normand commentant le salon officiel de 1927 pour "L'architecture" fait remarquer le "modernisme sain" et selon lui peu banal en cette année là d'un immeuble de Bouchet construit à Bois Colombes en briques, pierres et tuiles (9). Le modernisme tiendrait ici à l'abandon du vocabulaire classique, la bonne santé à l'adoption de matériaux traditionnels.

Après le mot d'ordre de modernisme de 1925 et le petit remue ménage doctrinal qui s'en est suivi, il semblerait que l'idée dominante en cette seconde moitié des années vingt soit la recherche d'une architecture ancrée dans la tradition mais libérée du modèle classique en ce qui concerne la modénature. Emile Bayard, inspecteur général de l'enseignement artistique et des musées au Ministère des Beaux Arts, publie en 1929, dans une collection d'ouvrages de vulgarisation, un texte qui fait ainsi le point sur les courants de l'architecture contemporaine, après avoir dressé un large panorama de l'histoire de l'architecture française :

> "Notre architecture actuelle semble osciller entre les caprices de la mode, éternels, et une rationnelle originalité dans la voie traditionnelle, grâce au retour aux matériaux sincères et à l'inspiration naturelle, pour la décoration.
> La première manifestation se plait, cocassement, à transférer le cubisme, pictural et sculptural, dans l'esthétique, la seconde se rattache au XVIIIème

siècle mais en s'évadant de la férule de Vignole et en renonçant, répétons-le à l'ornementation surannée greco-romaine" (10).

On devine que Bayard n'est pas partisan de ces cubistes plongés dans les délices capricieux de la mode. Et s'il se réjouit de voir disparaître les façades "tumultueuses" des immeubles à loyer du début du siècle

"où les cariatides multipliées le disputait à des consoles intempestives, à des décors oiseux" (11),

il condamne une trop grande sobriété ornementale lorsque celle-ci dépasse ce qu'il appelle "les bornes de la nudité". Et puisqu'il est question de bornes il convient de remarquer que le tracé de cette limite qui passe entre une architecture trop nue et une architecture intelligemment ornée n'est pas sans poser problème. Si Auguste Perret se retrouve chez Emile Bayard du bon côté de la barrière en compagnie de Pontremoli, Tauzin , Louis Sue, Le Coeur par exemple, il n'en va pas de même pour Louvet qui, dans une communication faite au Congrès des Architectes du Japon en 1929, place le théâtre des Champs Elysées à l'extrémité nue d'un classement dont l'autre extrémité, ornée, serait occupée par l'Opéra de Garnier, la bonne architecture devant se placer à égale distance de ces extrêmes (12). Dans le jeu de cette hiérarchie, la villa Savoy se retrouverait à l'infini. Il est vrai que cette recherche d'une démarcation entre les excès nudistes et une bonne architecture moderne française va être facilitée dès la fin des années vingt par une critique interne au mouvement moderne qui se chargera de faire elle-même le ménage de l'interieuret d'isoler les avant-gardistes. La revue l'Amour de l'Art soutien des modernes en 1925 va être un des lieux de cette condamnation du nudisme architectural, autant dire du groupe qui se reconnaît en Le Corbusier. La revue "l'Architecture d'Aujourd'hui", au début des années trente sera le champ de ces luttes de tendances. En attendant c'est la revue de la Société Centrale qui dès 1927 lance le mot d'ordre clairement, explicitement : René Huyhe à l'occasion d'un article consacré au Salon d'Automne de 1927 écrit ceci :

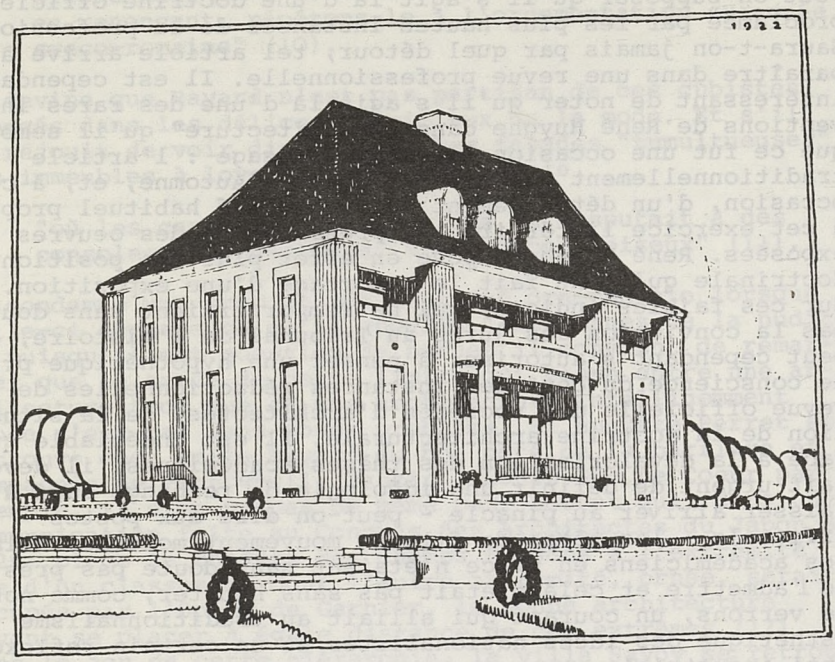
"La plupart des architectes se trouvent hésitants entre la continuation paisible de traditions établies et les audaces périlleuses de cette avant-garde. Imaginez Hercule entre le vice et la vertu, se demandant par surcroit où se trouve la vertu. Virtus stat in medio souffle la vieille sagesse..." (13).

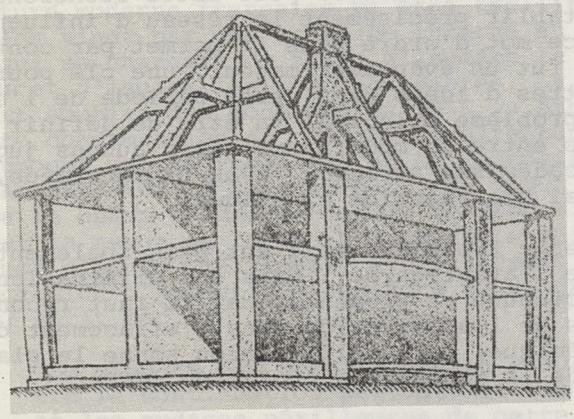
Peut-on supposer qu'il s'agit là d'une doctrine officielle proclamée par les plus hautes instances de la profession ? Saura-t-on jamais par quel détour, tel article arrive à paraître dans une revue professionnelle. Il est cependant intéressant de noter qu'il s'agit là d'une des rares interventions de René Huyghe dans l"Architecture" qu'il semble que ce fut une occasion saisie au passage : l'article traditionnellement consacré au Salon d'Automne, et, à cette occasion, d'un détournement de l'objectif habituel propre à cet exercice littéraire, la présentation des oeuvres exposées. René Huyghe expose en effet plus une position doctrinale qu'il ne fait le reportage d'une exposition. Sur ces faibles indices, qui ne remporteraient sans doute pas la conviction des jurés au Tribunal de l'histoire, on peut cependant s'autoriser à penser une hypothétique prise de conscience du côté des instances rédactionnelles de la revue officielle des sociétés d'architectes, de la situation de la doctrine architecturale. Il est indéniable que face à la dévalorisation des thèses académiques, il devenait urgent de définir une idéologie de rechange sauf à laisser arriver au pinacle - peut-on dire aux postes officiels - les têtes de file du mouvement moderne. Cela les académiciens en place n'étaient sans doute pas près de l'admettre et celà n'était pas sans heurter, comme nous le verrons, un courant qui alliait au traditionnalisme esthétique des idées nationalistes et un certain reflexe anti-industriel.

Le corpus des documents rassemblés pour cette recherche ne permet pas d'établir précisément le réseau d'influence qui débouche sur ce mot d'ordre mais il permet par contre d'affirmer que ce fut un évènement majeur, une clé pour comprendre les luttes d'idées dans cette période de l'entre deux guerres. Le problème principal va être de définir une troisième voie entre ce modernisme que d'aucuns jugent outrancier et l'académisme suranné, avec un interméde, car il y aura aussi une réaction classique.

La recherche de cette troisième voie est principalement une élimination de l'avant-garde ; mais une élimination quelquefois respectueuse et prudente, car il faut reconnaître les mérites de l'avant-garde dans l'effacement de la tradition académique. Cette élimination sonne le glas pour René Huyghe de la théorie au profit du métier :

> "Maintenant que l'esthétique nouvelle a triomphé de la tradition passive qui régnait naguère, on procède à l'organisation du terrain conquis, je veux dire à





29. 30. DOMINIQUE - Projet pour une maison

de troisième voie avec ses conséquences à l'intérieur du groupe de ceux qui en 1925 s'affirmaient anti-art décoratif.

On pourrait cependant s'arrêter sur un texte de François Turpin publié en 1924, consacré au décorateur Dominique. Son propos implicite est de présenter cet artiste comme le chef possible d'un mouvement moderne qui ne suivrait pas les consignes corbuséennes. Turpin écrivait :

> "L'art décoratif marque notre décadence, on en trouve aucune trace aux grands âges d'architecture. Mais en ce temps là les maîtres et les compagnons travaillaient dans le sens tyraniquement fixé par l'architecte. Voilà certainement ce qui nous manque : des chefs (...) L'espèce en est trop rare pour ne point retenir le nom de ceux là : Dominique" (19).

Après avoir pris la précaution de relier Dominique à la tradition gothique, Turpin aborde deux questions : la terrasse et l'emploi du beton.

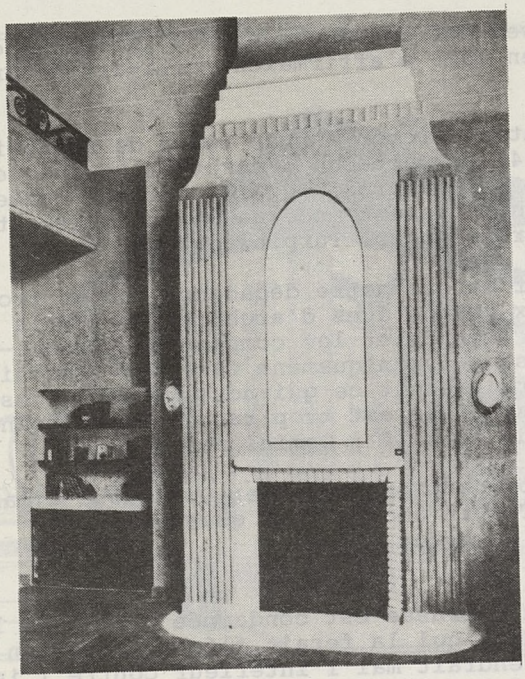
Sur la terrasse :

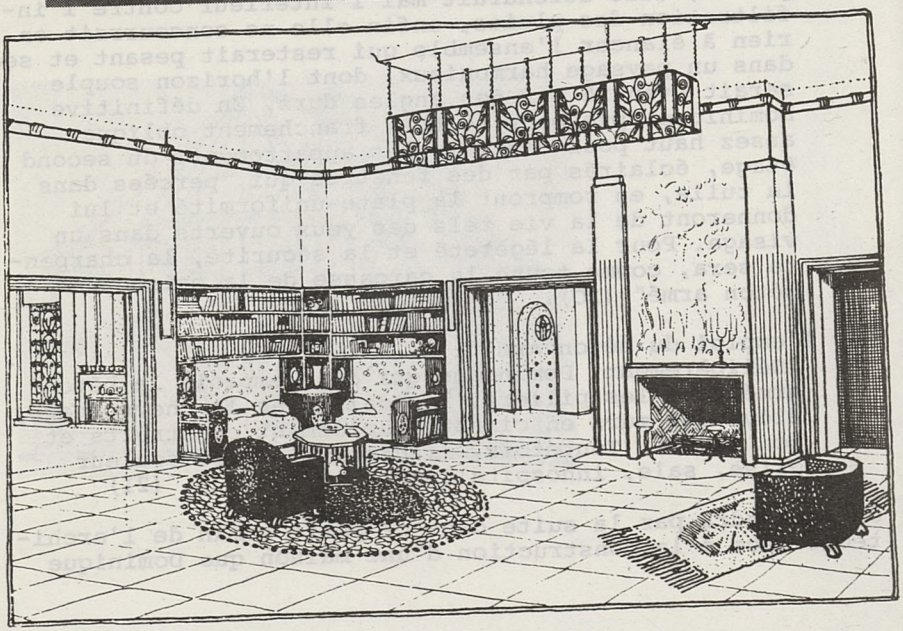
> "Dès l'abord, la terrasse est condamnée : l'hiver la neige y stagnerait, qui la ferait fléchir sous son poids ; elle défendrait mal l'intérieur contre l'infiltration des pluies, enfin elle ne concourrait en rien à élancer l'ensemble qui resterait pesant et sec, dans un paysage harmonieux, dont l'horizon souple serait éventré par des angles durs. En définitive Dominique opte pour le toit franchement oblique assez haut pour contenir les appartements du second étage, éclairés par des fenêtres qui, percées dans la tuile, en rompront la plate uniformité et lui donneront de la vie tels des yeux ouverts dans un visage. Pour la légèreté et la sécurité, la charpente sera, comme toute la carcasse de la maison en béton armé" (20).

Sur l'emploi du béton armé :

> "Délibèrement, Dominique qui déjà emploie le béton armé pour les piliers, les dalles et le chevronnage, élève des murs en ciment, rapidement construits et bon marché. Toutefois, il dissimulera la couleur grise, sale, inhospitalière du ciment"... (21)

On apprendra par la suite dans ce petit roman de l'architecte face à la construction d'une maison que Dominique





31. DOMINIQUE - Une cheminée
32. DOMINIQUE - Le salon de la maison

> un effort de réalisation où l'artisan (honni soit ici le terme de "technicien" !) reprend de plus en plus la place que le théoricien tendait trop à occuper".(14)

On notera au passage la condamnation du "technicien", de l'ingénieur valorisé dans certains discours modernistes. Il peut sembler paradoxal de constater que le triomphe de l'architecture moderne puisse entraîner la chute de ses hérauts héroïques. Mais, si l'on pense un instant à la nécessité pour les architectes (artisans) de rectifier leur point de vue esthétique face aux nouvelles techniques de construction et à l'augmentation des coûts de la construction, mais aussi à la nécessité de plaire à une clientèle habituée à un certain luxe ostentatoire comme à un certain décor, l'on comprendra qu'il faille éliminer les trop dogmatiques partisans du ripolin et du lait de chaux. Il s'agit en somme d'officialiser une architecture adaptée aux nouvelles conditions techniques et économiques mais démarquée de certaines expériences innaceptables si ce n'est par quelques grands bourgeois mécènes, quelques artistes eux aussi "modernes" et certains mouvements révolutionnaires (l'Ecole Karl Marx de Lurçat construite en 1929 par exemple). Au bout de ces compromis s'ouvrirait selon René Huyghe l'ère des réalisations après le temps de la théorie; c'est-à-dire aussi l'ère des affaires pour les modernes, les plus sages. Cela aussi peut plaider en faveur de l'isolement des plus excessifs : une image vendable de la modernité. René Huyghe écrit aussi :

> "Et c'est seulement aujourd'hui, où les voies sont libres, où les conditions sont redevenues normales, que l'esprit de notre époque n'hésite plus à reprendre dans la tradition les principes répondant à des nécessités non plus passagères mais humaines et qu'il trouve un langage souple et nuancé dont la diversité prouve bien qu'il n'est plus l'émanation de quelques cerveaux simplificateurs, mais celle plus complexe et plus riche de tout un temps" (15).

L'on notera dans cette citation que le retour rassurant à la tradition est associé à l'humanisme. Le mot d'ordre de troisième voie prend ici des accents anti-dogmatiques. Il est évident, à lire "Architecture" de Lurçat qui reprend mot à mot les principales thèses de "Vers une architecture", comme à lire les cinq points de la doctrine corbuséenne que l'avant-guardisme ne devait peu supporter la dérogation à sa règle. Il n'aurait sans doute pas été de mise de renoncer, ne serait-ce qu'une fois, à la toiture terrasse dont l'utilisation logique est présentée par Le Corbusier

comme inévitable étant donné le développement technologique (16). Le mot d'ordre de troisième voie c'est donc aussi le remplacement d'une pratique peut être dogmatique de l'architecture par pratiques plus "libres" ou plus opportunistes. Comme l'écrit Emile Bayard :

> "Au demeurant, entre la négation du passé architectural et la tradition aveugle il y a place pour une élocution personnelle, profiteuse de l'expérience mais résolue à ne pas déborder dans la sottise"(17).

Le calme revenu, l'éclectisme des personnalités est appelé à remplacer l'éclectisme des styles, mort sous les coups du modernisme. Comme toute idéologie libérale celle-ci éprouve la nécessité de limiter son libéralisme, c'est-à-dire de condamner ceux qu'elle juge anti-libéraux.

Deux questions viennent alors à l'esprit : est-ce que ce phénomène de troisième voie est nouveau en cette seconde moitié des années vingt ? Et seconde question, est-ce que l'académisme sur la cadavre duquel tout le monde danse est bien mort ?

Paul Léon, directeur général des Beaux Arts constate dans un discours prononcé à l'exposition des arts décoratifs de Bucarest le 30 septembre 1928 :

> "Alors qu'au siècle dernier en art comme en politique on comptait deux grands partis : les officiels, les refusés, la résistance, le mouvement, aujourd'hui les oppositions sont beaucoup atténuées et nous sommes en présence d'une poussière de partis et d'une pléthore d'oeuvres" (18).

On pourrait dire que la condamnation de l'académisme a obligatoirement entraîné la recherche de solutions médianes dans la mesure où les coups portés par une avant-garde intransigeante portent, c'est-à-dire lorsqu'ils visent un hiatus effectif entre la doctrine officielle de l'architecture et les conditions concrètes de la production du bâti. Le mot d'ordre de modernisme de l'exposition de 1925 peut être interprété comme la recherche d'une voie médiane ; quoique dans l'ambiance éclectique il se puisse qu'il n'ait pas été vécu comme tel. Nous avons vu que les apologistes de l'expérience des arts décoratifs font montre d'un certain désarroi et laissent toutes les portes ouvertes. Ce qui sera nouveau dans la seconde moitié des années vingt c'est la formulation explicite d'une problématique

refuse de peindre sur le ciment de faux joints et fait fabriquer des enduits colorés naturellement des matériaux employés à leur confection. Turpin trace donc le portrait d'un architecte employant les techniques nouvelles mais à cent lieues des excès de certains. Cela est particulièrement évident dans les lignes consacrées à la terrasse. On notera la problématique de l'intégration au paysage qui n'est pas sans évoquer les doctrines régionalistes.

Pour ce qui concerne le déclin de la tendance académique devant la perspective d'une troisième voie, il convient d'être prudent. Si l'on prend en compte cet évènement important que constitue le résultat du concours du Palais de la Société des Nations de Genève et sa date : 1927, on peut au contraire supposer que c'est cette victoire de l'académisme qui rend nécessaire une politique de troisième voie éloignant les plus radicaux. Charles Girault, membre de l'Institut, peut signer pour l'Architecture un article respirant la satisfaction devant la décision du jury; les architectes français sont bien représentés dans les lauréats et l'académisme tient le haut du pavé. Sur les neuf projets classés en première ligne, seuls les projets de Le Corbusier et Pierre Jeanneret et de Fahrenkamp et Deneke de Düsseldorf rompent franchement avec le vocabulaire des ordres. Encore faut-il faire remarquer que ce dernier projet n'abandonne ni les tracés symétriques ni l'organisation des salles autour de cours fermées, il lance par contre dans les airs une petite tour désaxée dont la forme n'a rien à voir avec le campanile proposé par Vago de Rome. Girault peut écrire :

> "Toutes les tendances d'air figurent parmi les projets exposés, soit qu'inspirés par les architectures du passé les auteurs aient trouvé parfois d'heureuses adaptations qui contribuent à donner à leur conception un caractère monumental, soit qu'intéressés par les tendances modernes leur conception outrancière éveille plutôt l'idée de constructions utilitaires que celle d'oeuvres comportant un caractère de noblesse monumentale" (22).

Ce que l'on peut traduire par : pour ce qui concerne les grands bâtiments publics l'académisme reste bien vivant. Messieurs les modernes retournez à vos usines ou à vos HBM, les palais sont notre chasse gardée.

Quelles que soient les ombres qui planent sur les délibérations du jury et qui donneront lieu aux réactions

violentes du Corbusier (23). C'est sans contestation la tradition qui sort victorieuse de cette confrontation internationale et la tradition française en particulier. Louvet peut écrire :

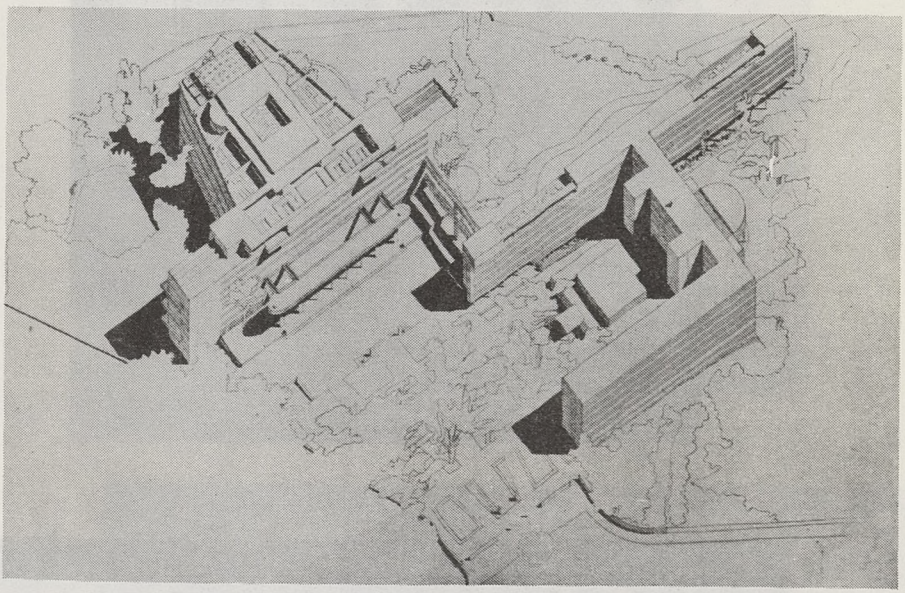
> "...si nous avons des émules parmi nos confrères étrangers nous n'avons pas de supérieurs surtout dans l'art de la composition, art dans lequel excèlent particulièrement les architectes de notre pays" (24).

On comprendra que cet évènement puisse avoir quelque importance quant à un retour à la tradition française si ce n'est à un retour à l'académisme, c'est-à-dire à une architecture fondée sur l'emploi des ordonnances classiques.

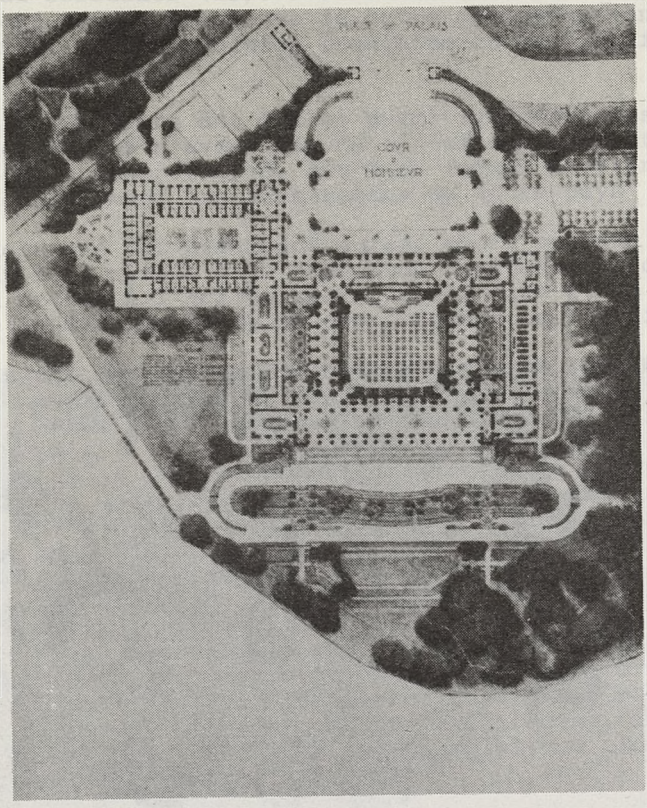
L'apprentissage des ordres et leur utilisation, parfois dans des formes simplifiées, reste toujours diffusée par l'Ecole des Beaux Arts : On peut se demander s'il s'agit d'un enseignement de formation, comme on étudie la tragédie classique dans l'enseignement des lettres - une position qui fut défendue par Georges Gromort dans les années cinquante (25) -ou bien de l'enseignement d'une technique directement importable dans la pratique. Il semble bien que l'on doive pencher pour la seconde hypothèse. En 1928, Albert Hébrard fait rééditer un traité d'architecture dont la première édition date de 1897. L'auteur annonce dans une préface qu'il a procédé à une révision de certaines de ses thèses pour les mettre au niveau des transformations intervenues depuis le début du siècle. Cela n'est pas pour lui, ni certainement pour de nombreux architectes, incompatible avec des considérations sur l'emploi des ordres dans l'architecture moderne. Il écrit :

> "Du fait que les systèmes d'architecture précédemment étudiés sous le nom d'ordres ont pris naissance dans un pays et à une époque dont l'esprit différait du nôtre et répondait à un mode de construction que nous n'employons plus, il ne faudrait pas conclure qu'ils doivent être bannis de notre architecture (...) nous sommes en droit de puiser à cette mine de l'antiquité et de lui emprunter, pour nous en servir selon nos goûts et notre caractère particuliers, les éléments de son architecture" (26)

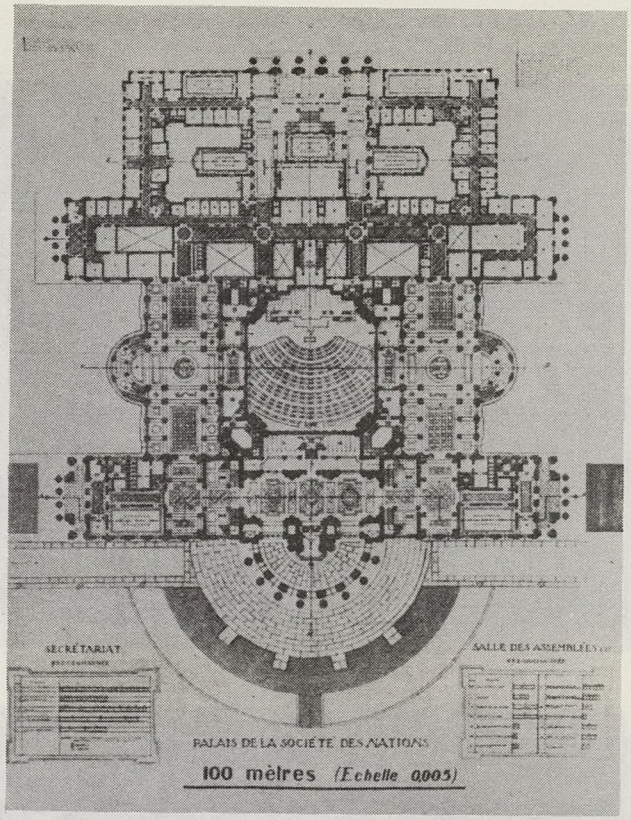
Le cours d'architecture que Gustave Umbdenstock professe aux ingénieurs de l'école polytechnique fait appel aux ordres d'architecture. L'esthétique umbdiste, pour reprendre un terme employé et sans doute inventé par

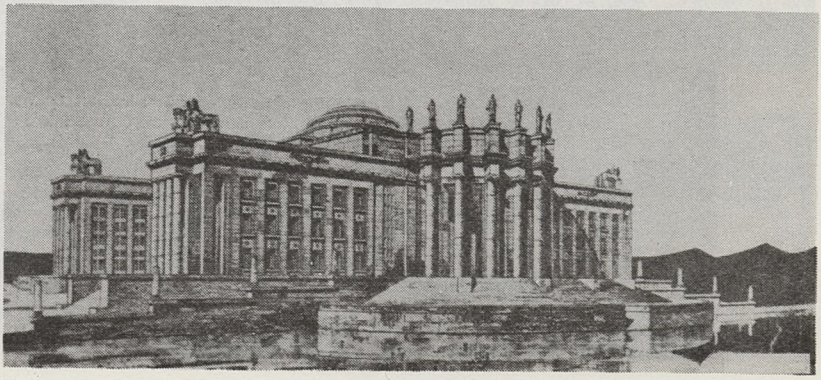


33. LE CORBUSIER - Projet pour la S.d.N.

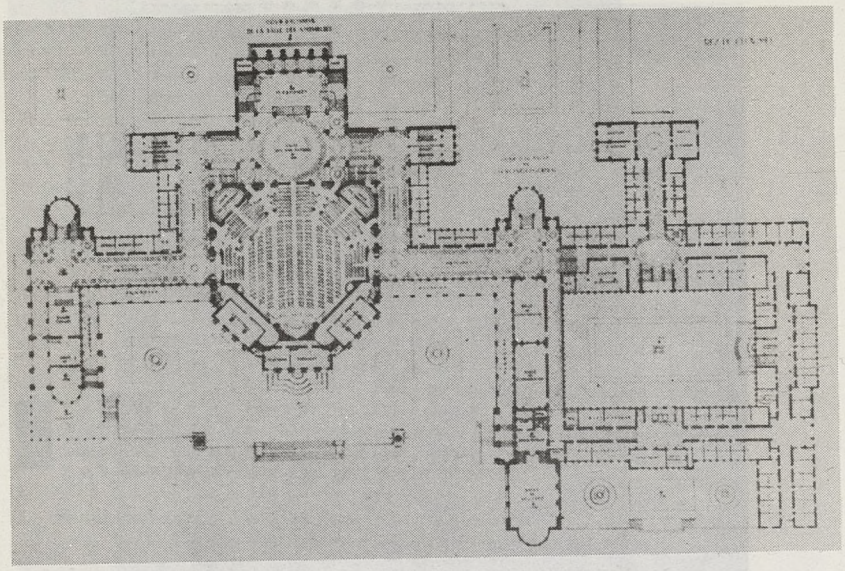


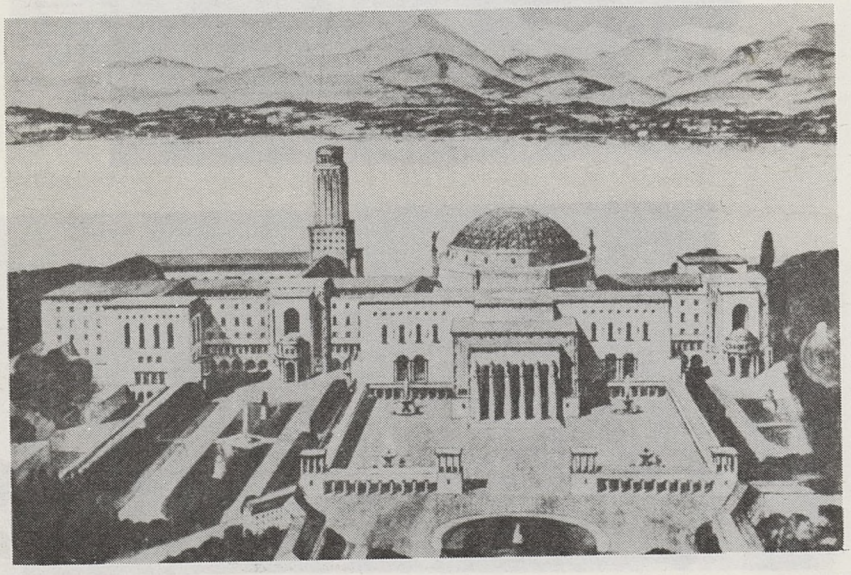
34. NENOT et FLEGENHEIMER - Projet pour la S.d.N.



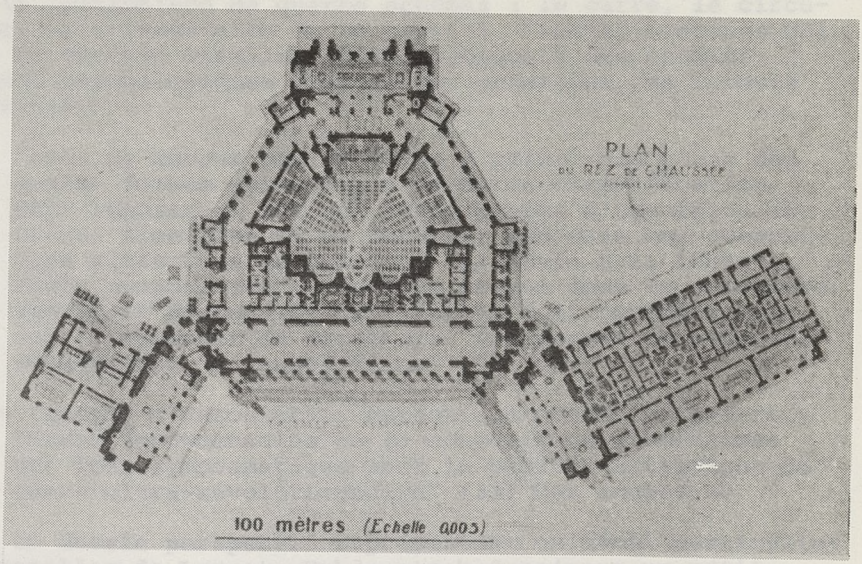


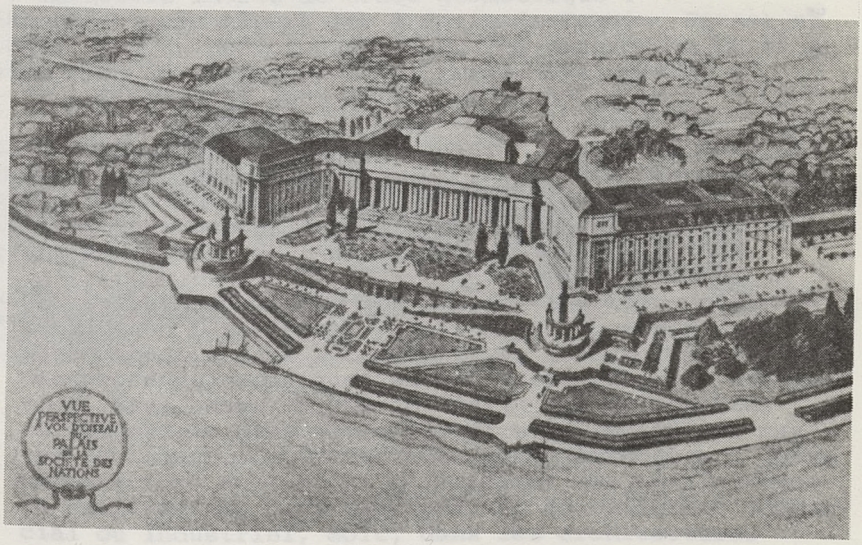
35. BROGGI, BACCARO, FRANZI - Projet pour la S.d.N.



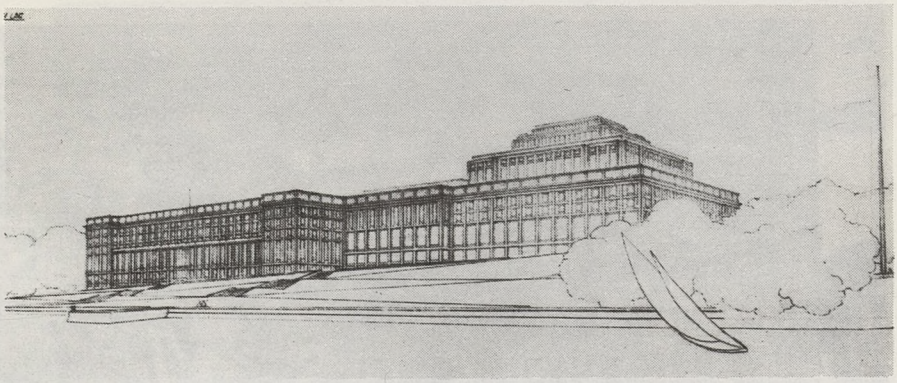


36. VAGO - Projet pour la S.d.N.





37. LABRO - Projet pour la S.d.N.



38. A. et G. PERRET - Projet pour la S.d.N.

Le livre III est consacré aux "trames architecturales", Umbdenstock emprunte à un dessinateur animalier nommé Meheut (31) un système de notation des formes reposant sur la combinaison de quatre schémas : le carré, le circulaire, le triangulaire et le crucial. Dans un discours qui mêle un certain vitalisme philosophique à des considérations psychologiques quelque peu primaires, se formule ce principe :

> "nous ne devons pas déclarer à priori que l'une des quatre formes symboliques de cette classification peut imposer sa loi aux trois autres d'une façon absolue. Bien plus il ne faudrait pas dans une composition artistique en éliminer une seule à la légère. Toute composition artistique conçue dans le caractère expressif des analogies vivantes doit possèder dans son "groupement de structure" les quatre composantes géométriques en association" (32).

Or ce "manque d'association harmonique entre les quatre formes fondamentales de la composition géométrique est très symptomatique pour la période artistique du genre ultra-révolutionnaire" (33) des années 20.

Sous un dessin perspectif représentant un hôtel particulier à Versailles de Lurçat, Umbdenstock dessinera un petit carré suivi de ce commentaire sans appel :

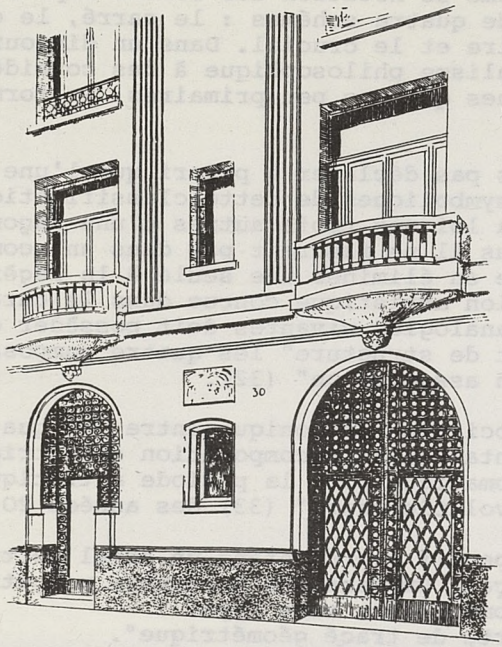
"caractère inerte de tracé géométrique".

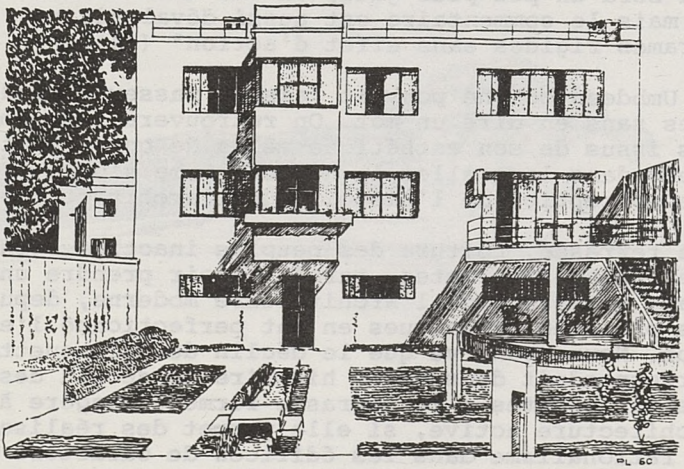
Un immeuble cours Albert 1er à Paris de Tauzin, Forest et Nibodeau sera un peu plus gâté, on lui accorde un carré et un rond mais le commentaire est aussi dévalorisant :

"trames rigides sans effet d'action" (34).

Gustave Umbdenstock ne pouvait laisser passer la mode des terrasses sans en dire un mot. On retrouvera les mêmes éléments issus de son esthétique mêlés de considérations politiques dans lesquelles le nationalisme s'unit à une certaine conception de l'histoire de l'architecture :

> "La terrasse, toiture des peuples inactifs, contemplatifs ou fatalistes, paraît devoir prendre une place notable dans l'architecture moderne, depuis que des procédés techniques en ont perfectionné l'exécution. Nous avons vu que le déclin des silhouettes correspondait dans notre histoire au déclin des castes dirigeantes ; la terrasse forme étrangère à notre architecture active, si elle permet des réalisations de rationalisme dans les édifices de caractère commercial ou industriel, doit, dans les architectures





41. 42. Gustave UMBDENSTOCK - Cours d'architecture - Architectures inertes. Cercle, carré : un immeuble de TAUZIN et NIBODEAU Carré : une villa de LURCAT

Le Corbusier, qui se fonde en partie sur une adéquation destination/forme (27) emprunte aux ordres pour deux raisons principales : La première c'est que

> "Nulle étude autant que celle des ordres architecturaux du genre classique n'est capable de former la discipline indispensable pour la recherche de n'importe quelle architecture" (28).

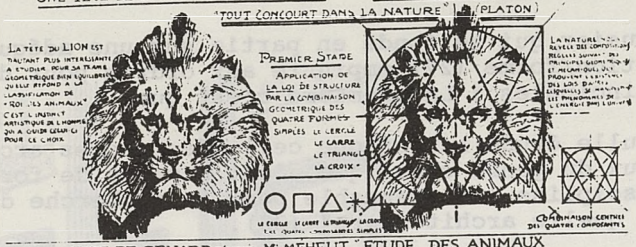
Si cette première raison se fonde sur ces considérations pédagogiques, la seconde raison d'étudier les ordres se fonde sur les considérations que l'on peut appeler sociologiques - si l'on veut - ou mercantiles si l'on considère qu'elle est liée à la dure nécessité de satisfaire au goût d'une clientèle. Umbdenstock écrit :

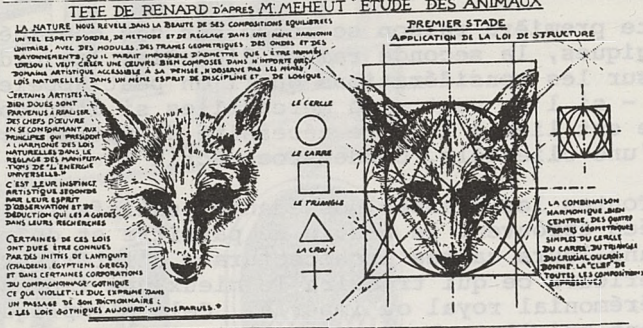
> "Toutes les classes possédantes satisfaites et fortunées éprouvent le besoin de paraître et de manifester dans leurs cadres architecturaux d'intérieurs et d'extérieurs ce qui traduira le mieux une impression de cérémonial royal ou impérial. Cela n'impliquera nullement qu'elles abandonnent des opinions contraires à toutes manifestations aristocratiques, il en est qui se révèleront républicaines, socialistes ou révolutionnaires ; mais, de là à renier le style classique pour vivre dans une architecture plus peuple ou simplement plus moderne et plus nationale, il y a loin et c'est demander beaucoup trop à cette sélection conservatrice des cadres d'origine égyptienne ou romaine" (29).

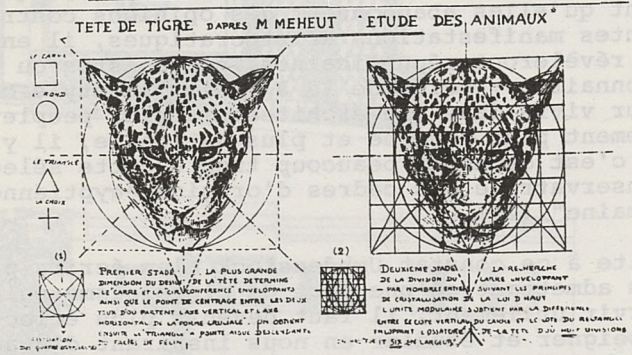
Mais suite à ce constat Umbdenstock n'en écrira pas moins:

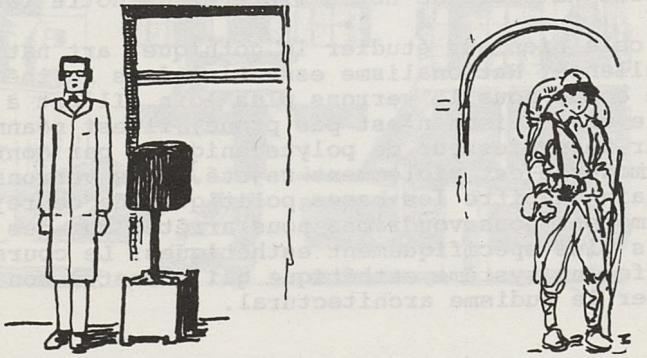
> "En admettant qu'une part de classicisme puisse nous servir utilement, il faut devenir plus éclectique, enseigner et étudier en nous inspirant d'avantage des décors naturels de notre flore et de notre faune"(30)

et pour cela bien sûr étudier le gothique, art national par excellence. Nationalisme essentiel dans la théorie umbdiste comme nous le verrons plus loin. Il est à noter que si le classicisme n'est pas proné, il est néanmoins admis par le professeur de polytechnique ; par contre le courant moderne est violemment rejeté. Nous verrons dans un prochain chapitre les bases politiques de ce rejet, pour le moment nous voudrions nous arrêter sur des considérations plus spécifiquement esthétiques. Le cours élabore en effet un système esthétique qui permet à son auteur de rejeter le nudisme architectural.









39. Gustave UMBDENSTOCK - Cours d'architecture : cercle, carré, triangle, croix
40. idem, le cubisme et la vie

d'expression vivante, pour l'habitat en particulier, être employée avec circonspection" (35).

Nous arrêterons sur cette appréciation umbdiste des vertues de la terrasse l'analyse d'une critique de l'architecture moderne dont l'origine est pour la moins traditionnelle et même académique. Si cette critique repose d'abord et avant tout sur une condamnation formaliste de ce qui est jugé comme un excès de nudité, un abandon un peu trop rapide des méthodes éprouvées de décoration, on voit aussi qu'elle devient porteuse d'un projet esthétique que René Huyghe a formulé nettement en 1927. Or ce projet esthétique n'est pas le seul fait de la critique traditionnelle, il est aussi le fait d'une critique moderne. C'est une seconde version de la campagne anti-nudisme.

CHAPITRE IV - NOTES

1/ - TOURNAIRE Albert (Président de la Société Centrale) Discours à la séance de clôture du 50ème congrès des architectes français (21-26 juin 1926). Art. in l'Architecture 1926 (VOL. XXXIX n° 16) pp. 272-274 ill. (page 272).

2/ - Idem note 1, page 273. On pourrait noter que Paul Dervaux même dans l'ambiance de l'exposition n'avait pas sacrifié à l'éclectisme, il écrivait ironique : "Et l'on qualifie de style ces productions nouvelles ! Supprimer la toiture, la descente et le socle, ainsi que toute saillie sur le mur, arraser le vitrage sur la façade, perdre en des nus immenses ce vitrage trop petit, voilà qui donne grand caractère à l'édifice". (idem note 13 chap. 1 page 47).

3/ - On se reportera à un article Du Corbusier intitulé "brève histoire de nos tribulations" publié dans le numéro spécial Le Corbusier de l'Architecture d'Aujourd'hui de 1948 n° 21 nouvelle série.

4/ - VEISSIERE Gabriel. Le salon d'automne (1923). Art. in l'Architecture 1923 (VOL XXVI n° 23) pp. 371 - 386, ill. (page 373).

5/ - REY Robert - Le XVIIème Salon d'Automne, art. in l'Architecture 1924 (VOL XXXVI n° 23) pp. 315-332, ill. (page 315).

6/ - LOUVET A. - Les églises modernes. L'église Notre Dame du Raincy par MM. Perret frères, constructeurs, art. in l'Architecture 1924 (VOL XXXVII, n° 19) pp. 263-270 ill. plans (page 264).

7/ - Idem note précédente page 265. Louvet reprendra la même critique quelques années plus tard faisant preuve ainsi d'une grande patience vis à vis des Perret. A propos de Ste Thérèse de Montmagny il écrit "Mais, il y a autre chose : je ne critiquerai pas aujourd'hui l'emploi exclusif et à mon avis excessif du béton armé, question de conviction de la part des frères Perret et aussi question d'économie. Mais pourquoi en employant aussi largement qu'on voudra ce matériau moderne et commode, ne pas le considérer comme un mode de structure, comme une sorte de "dessous" et ne pas le revêtir, au moins partiellement, de marbres, de mosaïques, matériaux riches et durables et aussi de ce merveilleux moyen de décoration qu'est la peinture à fresque". In. Louvet A. Les églises modernes I Eglise Ste Thérèse de l'Enfant Jésus à Montmagny (S. et O) par MM. Perret frères : II Le concours de l'Eglise Ste Jeanne d'Arc à Paris, projet de MM. Perret

frères. Art. in "L'Architecture 1927 (VOL XL n° 1) pp. 3 à 14, ill., plans (page 7)

8/ - REY Robert - L'architecture et l'Art décoratif. Salon d'automne 1928. Art. in l'Architecture 1928 (VOL XLI, n° 12) pp. 385-398, ill. (page 390)
Rey se montre moins conciliant il est vrai pour un autre projet de la même veine : "le projet de M. Raymond Fischer, est à mon sens, nettement déplaisant. Il se présente comme une sorte de réchaud carré soutenu d'un côté par deux fils de fer" (p. 391)

9/ - NORMAND Paul - L'architecture au salon de 1927. Art. in l'Architecture 1927 (VOL. XL, n° 6) pp. 161-182, ill (page 166) Normand formule ainsi son avis sur l'immeuble de Bouchet exposé au salon : "les façades, d'excellente tenue, sont d'une bonne architecture, brique et pierre avec couverture de tuile. C'est de l'architecture d'un modernisme sain, ce qui n'est pas banal aujourd'hui".

10/- BAYARD Emile - L'art de reconnaître l'architecture française. Monuments, églises, maisons. Paris, Gründ 1929. 295 p. fig. Coll. guides pratiques de l'amateur et du collectionneur (page 270-271)

11/- Idem note 10 page 272.

12/- Louvet dit ceci : "Constatons d'abord une grande simplification, (...) Pour l'architecture publique, on peut s'en rendre compte en comparant l'intérieur de l'Opéra de Paris, riche, décoratif, somptueux, mais quelque peu chargé et la salle du théâtre des Champs-Elysées, sobre, presque dépourvue d'ornements, peut-être un peu indigente. Il y a, sans doute, excès de part et d'autre et il n'est pas défendu de chercher un peu de parure, à condition que celle-ci soit logique et de bon goût".

LOUVET A. - Etude sur le récent développement de l'architecture en France. Communication faite au Congrès des Architectes du Japon. Art. in l'Architecture 1929 (VOL XLIII n° 10) pp. 173-175 (page 174).

13/- HUYGHE René - Le salon d'automne (1927). Art. In l'Architecture 1927 (VOL XL n° 12) pp. 401-414, ill. (page 402).

14/- Idem note 13 page 401

15/- Idem note 13 page 414

16/- Voir Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète. Paris, ed. A. Morancé. 7 albums formés d'extraits de l'architecture vivante (1927 à 1937) 1ère série, pages 13 à 18

CHAPITRE V

frères. Art. in "L'Architecture 1927 (Vol. XL n° 4) pp. 3 à 14, ill., plans (page 7)

8/ - REY Robert - L'architecture et l'art décoratif. Salon d'automne 1928. Art. in L'Architecture 1928 (Vol. XLI, n° 12) pp. 385-398, ill. (page 390)
Rey se montre moins conciliant : il est vrai pour un autre projet de la même veine : "le projet de M. Raymond Fischer, net à mon sens, nettement déplaisant. Il se présente comme une sorte de rédhaud carré soylent n'est pas fait par deux fils de fer" (p. 391)

9/ - NORMAND Paul - L'architecture au salon de 1927. Art. in l'Architecture 1927 (Vol. XL, n° 6) pp. 161-167, ill. (page 166) Normand formule ainsi son avis sur l'ensemble de Bouchet exposé au salon : "les façades, d'excellente tenue, sont d'une bonne architecture, faites en pierre avec couverture de tuile. C'est de l'architecture d'un modernisme sain, ce qui n'est pas banal aujourd'hui".

10/ - BAZARD Leila - L'art de reconnaître l'architecture française. Monuments, églises, maisons. Paris, Grund 1929. 295 p. fig. Collection guides pratiques de l'amateur et du collectionneur (page 270-271)

11/ - Idem note 10 page 272.

12/ - Louvet écrit : "Constatons d'abord une grande simplification. (...) Pour l'architecture publique, on peut s'en rendre compte en comparant l'intérieur de l'Opéra de Paris, riche, décoratif, somptueux, mais quelque peu chargé et la salle du théâtre des Champs-Elysées, sobre, presque dépourvue d'ornements, peut-être un peu indigente. Il y a, sans doute, excès de part et d'autre et il n'est pas défendu de chercher un peu de parure, à condition que celle-ci soit logique et de bon goût".

LOUVET A. - Etude sur le récent développement de l'architecture en France. Communication faite au Congrès des Architectes du Japon. Art. in l'Architecture 1929 (Vol. XLIII n° 10) pp. 173-178 (page 174).

13/ - AUBERT René - Le salon d'automne (1927). Art. in l'Architecture 1927 (Vol. XL n° 12) pp. 401-414, ill. (page 402).

14/ - Idem note 13 page 403

15/ - Idem note 13 page 416

16/ - Voir Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète. Paris ed. A. Morancé. 7 albums faisés d'extraits de l'architecture vivante (1927 à 1937) 1ère série, pages 13 à 15

17/- Idem note 10 page 272

18/- LEON Paul - L'art français, esquisses et protraits, Paris, Fasquelle éditeurs, 1933. Bibliothèque Charpentier 191 pages (p. 18)

19/- TURPIN François - Dominique ou l'harmonie dans la maison. Paris, ed. La Connaissance, 1924. Coll. "L'art décoratif moderne", N° 7, 59 p. fig. + 12 pl. (page 26).

20/- Idem note 19 page 54

21/- Idem note 19 page 56

22/- GIRAULT Charles - Concours d'architecture pour l'édification d'un palais de la Société des Nations à Genève. Art. in L'Architecture 1927 (VOL XL, n° 11) pages 369 à 388 - ill. (pages 369 et 385).

23/- On pourra se reporter à Le Corbusier. Une maison, un palais "A la recherche d'une unité architecturale", Paris, G. Crès, 1928, 229 p. fig. collection de l'Esprit Nouveau.

24/- LOUVET A - Projets de quelques architectes français ayant pris part au concours pour le Palais de la Société des Nations à Genève. Art. in l'Architecture 1928 (VOL XLI, n° 11) pages 359-370 ill. plans (page 370).

25/- Voir GROMORT Georges. Lettres à Nicias, Paris, Vincent, Freal et Cie 1950, 212 p.

26/- HEBRARD Albert - Architecture 2ème édition. Paris Dunod 1928, 562 pages fig et pl. bibliothèque de l'ingénieur et des travaux publics (1ère édition 1897) (page 103).

27/- UMBDENSTOCK Gustave - Cours d'architecture - Ecole Polytechnique- Paris, Gauthier-Villars et Cie 1930. 1308 pages en 2 tomes ill- Pour les 7 catégories esthétiques on se reportera à la page 278.

28/- Idem note 27, page 440.

29/- Idem note 27, page 540.

30/- Idem note 27, page 542.

31/- Voir idem note 27, figure 341.

32/- Idem note 27 page 227.

33/- Idem note 27 page 234.

34/- Idem note 27 figures 362 et 363

35/- Idem note 27 page 881

LA CAMPAGNE ANTI-NUDISME : SECONDE VERSION

Pour la troisième édition de "Vers une architecture" publiée en 1928, Le Corbusier écrit ces lignes qui bien que constatant la victoire de certaines de ses thèses, n'en sont pas moins désapointées :

> "Ayant autrefois réclamé (et obtenu) l'acquiescement des gens de bon entendement, - c'était le point révolutionnaire du présent livre - ayant réclamé la "machine à habiter", nous avons, depuis, révolté cette opinion toute fraiche lorsque nous avons prétendu que cette machine pouvait être un palais. Et par palais nous voulions signifier que chaque organe de la maison par la qualité de sa position dans l'ensemble, pouvait entrer en tels rapports émouvants dévoilant la grandeur et la noblesse d'une intention. Et cette intention, c'était, pour nous, l'architecture. A ceux qui, absorbés maintenant dans le problème de la "machine à habiter", déclaraient "l'architecture c'est servir", nous avons répondu : "l'architecture, c'est émouvoir". Et nous avons été taxés de "poète", avec dédain" (1).

Si l'on en croit ces quelques mots, le théoricien de la machine à habiter était donc engagé dans une nouvelle polémique qui l'opposait cette fois à ses propres disciples. Le point d'affrontement ne se situerait plus, en 1928, entre le formalisme académique et la définition d'une architecture adaptée aux besoins modernes mais entre un fonctionnalisme étroit et l'esthétisme corbuséen.

Ces lignes écrites à quelques mois du premier congrès d'architecture moderne - écrites en janvier, la réunion de la Sarraz se tiendra en juin -, ne semblent pas avoir ému outre mesure les historiens de l'architecture moderne, il est vrai qu'elles contredisent l'image d'un Corbusier chantant dans le désert les louanges du fonctionnalisme alors qu'apparemment il fut amené à en combattre rapidement les limites. Les douze petites lignes de la préface de 1928 n'énoncent pourtant pas une idée nouvelle, elles reprennent une thèse énoncée l'année précédente dans un article paru dans Europaïshe Revue et repris dans un numéro de l'Architecture vivante des éditions Morancé. Le Corbusier y écrivait : "1927. Le point de conflit actuel de l'architecture est ici : la grande masse de ceux qui ont admis la "machine à habiter" prétend arrêter là la définition de

l'architecture. Du moins disent-ils, là s'arrêtent pour l'instant nos besoins. Des pauvres d'esprit, académiciens en herbe et en rêve, parfont leurs idées par ceci. "Et l'architecture, l'art seraient réservés aux mausolés et aux édifices publics" (2).

Comme toujours peu avare lorsqu'il s'agit de formules-choc, Le Corbusier proposa celle-ci, dans cet article "Où en est l'architecture ? Elle est au-delà de la machine"(3).

Nous n'avons pas trouvé - mais en ayant conscience que notre recherche documentaire reste incomplète - de documents exactement contemporains de cet article, documents auxquels ce dernier s'adresserait explicitement. Il nous faudra nous reporter aux premiers numéros de l'Architecture d'Aujourd'hui parus dans les années 30 et 31 pour y trouver exprimées des thèses contre lesquelles pourraient s'exercer ces critiques. Cependant des articles parus dans l'année 1928 dans la revue l'Amour de l'Art sous la signature de Marcel Mayer montrent que le combat était déjà bien engagé. Ce combat est interne au mouvement moderne. Il va opposer au sein de ce mouvement deux tendances. Marcel Mayer s'efforcera de les distinguer en les rangeant sous deux notions qui ont déjà fait recette dans les batailles esthétiques, le romantisme et le classicisme. Dans le numéro de Mars 1928 de l'Amour de l'Art, paraît un article intitulé "Les Romantiques" (4). Les deux notions classicisme et romantisme sont distribuées sous quelques illustrations. Dans la première rubrique on ne trouve que des oeuvres de Perret : la tour de Grenoble, le garage de la rue de Ponthieu, dans la seconde des oeuvres de Le Corbusier et de Mallet-Stevens: Pessac, le pavillon du Tourisme, la rue Mallet Stevens.

Mayer décrit ainsi la situation sur le front de la doctrine :

> "Or, écartant délibérément la grande majorité académique qui enferme les possibilités nouvelles dans des formules périmées, il semble bien que dans le mouvement d'opinions qui se manifeste actuellement autour de l'architecture, deux doctrines soient en présence : la "puriste" et la "classique". Précisons : se disent "puristes" ceux qui, répudiant l'expérience du passé, prétendent créer de toutes pièces, avec des moyens nouveaux, selon des idées entièrement neuves et absolues. Nous appellerons "classique" l'élite réduite qui sait adapter les moyens nouveaux aux problèmes d'aujourd'hui dans un esprit classique". Et il ajoute de façon à bien montrer vers quelle tendance vont ses

préférences : "à bien considérer les oeuvres que l'on donne nous constatons un paradoxe singulier : les "puristes" contre toute apparence, sont d'un esprit infiniment moins jeune que les classiques. Tributaires d'un tempérament doctrinaire et dénués du véritable sens de la construction, ces "constructivistes" malgré leurs théories, ne parviennent qu'à créer une mode, menacée comme toute mode et déjà atteinte de caducité. Les classiques au contraire véritables constructeurs, mêlant la clairvoyance et la pondération à leurs audaces, produisent des oeuvres qui renouvellent leur art tout en continuant les traditions les plus avérées"(5).

Il semble bien que Mayer ait entendu le mot d'ordre énoncé par René Huyghe l'année précédente dans l'Architecture. On retrouve la même condamnation de la doctrine, comme on retrouve la même référence à la tradition pour valoriser une voie intermédiaire entre l'académisme, balayé ici en quelques mots, et le purisme. On remarquera qu'au doctrinaire est opposé le véritable constructeur. Mayer notera que dans les oeuvres romantiques des puristes disparaissent la structure, sous l'enduit uniforme, et la corniche. Cet enduit, il le montre fissuré à la rencontre des poutres de béton armé et des remplissages en parpaing de ciment. Une petite remarque qui n'a pas fini d'alimenter la querelle.

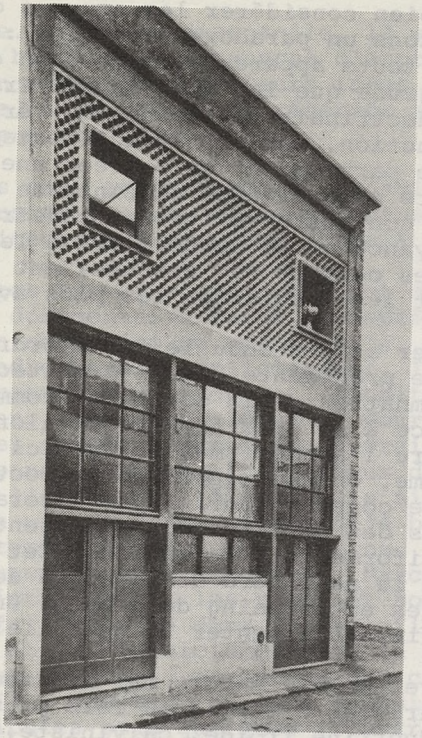
L'argumentation de Mayer semble encore mal assurée. Ne reproche-t-il pas aux puristes d'être à la fois pittoresques et de professer une "doctrine froide, calviniste, ou la logique et le calcul deviennent les seuls guides et conseillers de l'individu et de la société ?" (6). Il est vrai que les contradictions internes à la théorie corbuséennes permettent ce genre de jugement contradictoire. La référence au calvinisme ne figure certainement pas par pur hasard dans ce petit texte qui présente par ailleurs des accents nationalistes. Mayer ne s'exclame-t-il pas :

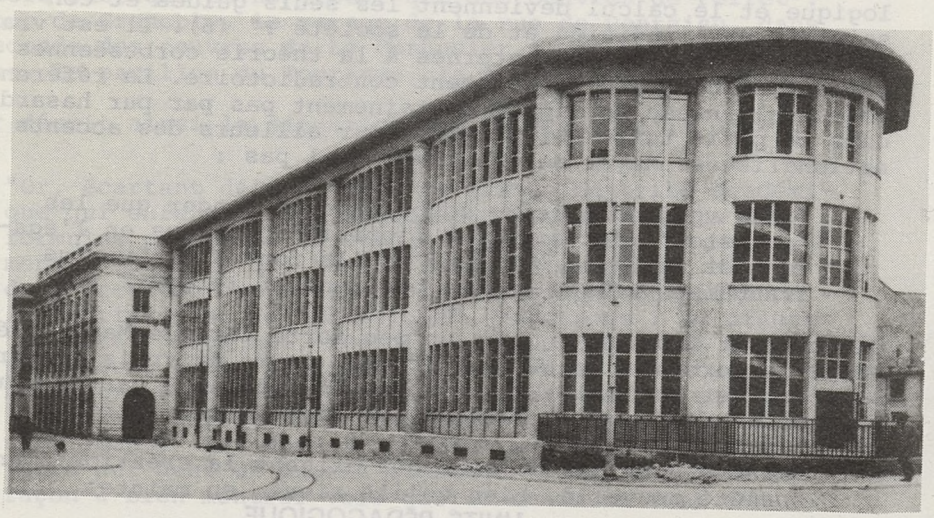
"Nous voudrions faire comprendre le danger que les "puristes" font courir à l'opinion publique en l'égarant et le tort, surtout, qu'ils font à des vertus françaises telles que le bon sens et le goût" (7).

On pourrait trouver la dose un peu forte lorsque Mayer présente Le Corbusier et Mallet-Stevens comme de vrais dangers sociaux. Cet excès de langage peut être éclairé par ce compliment adressé aux classiques, c'est-à-dire à Perret :

"Ils ne sont pas de ceux qui exigent la création d'une société nouvelle, bien qu'ils aient, en maintes

UNITÉ PÉDAGOGIQUE
D'ARCHITECTURE N° 3
BIBLIOTHÈQUE
2 av. de Paris, 78000 VERSAILLES





43. A. et G. PERRET - La maison de Chana Orloff
44. François LE COEUR - Hôtel des Postes de Reims

circonstances fait preuve de grandes vues d'avenir sur l'évolution sociale" (8).

Un article publié en juillet par le même auteur dans la même revue va permettre de définir le modèle de ce "nouveau" classicisme . Il s'agit d'une petite villa construite en 1926 par les frères Perret pour le sculpteur Chana Orlof dans la Cité Seurat, rue de la Tombe Issoire. Mayer pense que la construction de cette petite maison est une date historique. Les Perret y abandonneraient l'usage sans doute "romantico-puriste" de l'enduit. Marcel Mayer profite de la situation géographique de l'oeuvre "classique" pour donner un coup de patte à André Lurçat :

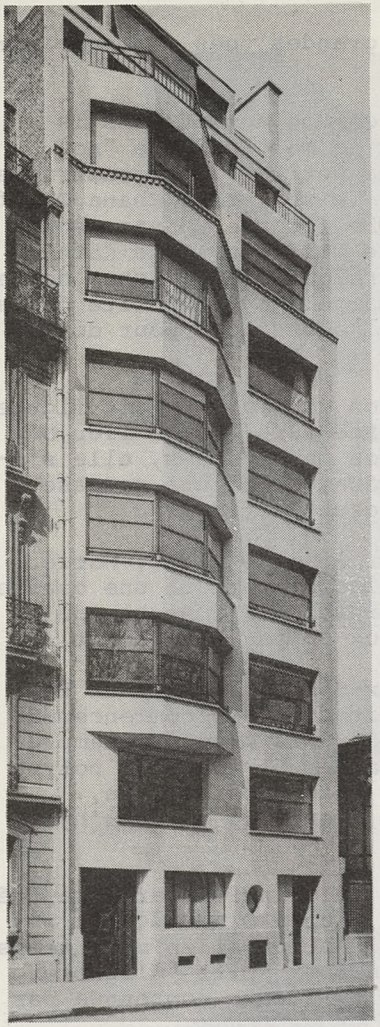
> "Dans la cité Seurat, la maison des Perret fait figure d'Architecture, de belle architecture; en ce lieu où sont rassemblées des tentatives peu viables, elle s'érige toute raison et toute grâce, comme une sagesse ironique, belle, impossible, exemplaire" (9).

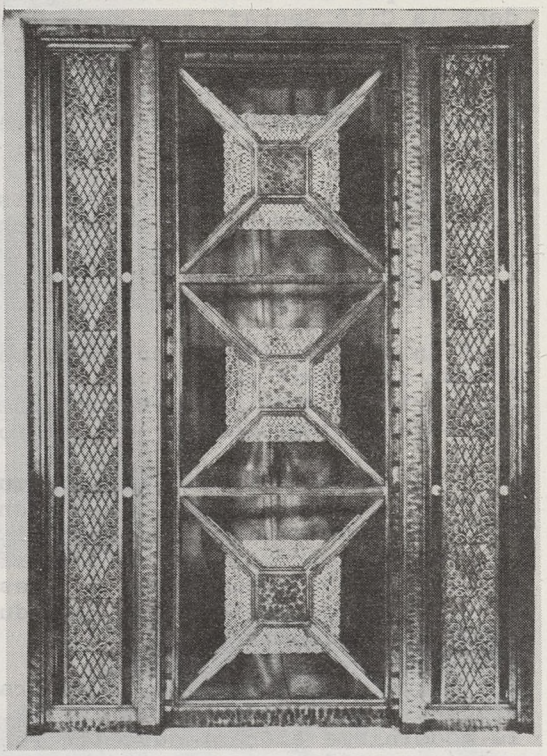
Dans un article publié en 1928, par la même revue, Marie Dormoy va élever au rang d'innovation historique une oeuvre d'un prix de Rome converti au modernisme, l'immeuble du 14 rue Guynemer dessiné par Michel Roux-Spitz. Elle écrit :

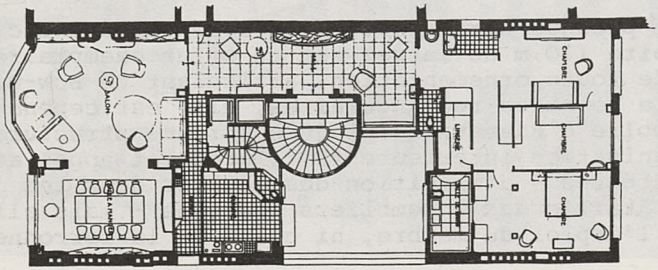
> "L'immeuble édifié par M. Roux-Spitz, restera un beau et heureux spécimen de l'architecture du commencement du XXème siècle. Puisse-t-il être le premier exemple d'une conception du home parfaitement adapté à notre vie où, en même temps que les lois d'esthétique, soient respectées les lois du bien être et de l'hygiène" (10).

L'édification de cet immeuble sera salué par un article trés élogieux dans l'Architecture (11). Pierre Olmer louera le modernisme élégant de cette réalisation et en même temps notera que l'on ne peut reprocher à Roux-Spitz "d'ignorer le passé" lui qui a fait une école brillante couronnée par la distinction suprême.

On pourrait presque dire que cette oeuvre tombe à pic. La façade étroite (10 m de large) est en effet exemplaire, dépourvue de toute ornementation, articulant un bow-window et une série de baies rectangulaires, elle est cependant en pierre polie d'Hauteville plaquée sur une structure béton. L'organisation intérieure fait largement appel aux placards intégrés - disparition des meubles dans les murs, cheval de bataille des ensembliers modernes - mais elle ne rejette ni l'emploi du marbre, ni celui de la ferronnerie







45. 46. Michel ROUX-SPITZ - Immeuble rue Guynemer, Paris
47. Raymond SUBES - Porte d'entrée de l'immeuble rue Guynemer

et des bois précieux. Marie Dormoy note :

> "A part de trés rares exceptions, la classe moyenne française est terriblement rétrograde et conservatrice; et il n'est pas d'exemple qu'un propriétaire de terrain ait jamais fait choix pour édifier l'immeuble qui représente, sinon toute sa fortune, au moins la majeure partie, d'un architecte véritablement novateur" (12).

Si l'immeuble de la rue Guynemer est réalisé pour des amis de l'architecte, lui-même étant propriétaire d'un appartement il est peut être, en effet, la démonstration que les "modernes" peuvent faire une architecture correspondant aux goûts de la classe moyenne française.

Michel Roux-Spitz jouera un rôle assez important dans la campagne contre Le Corbusier et ses émules; à sa production bâtie, il ajoutera quelques articles et interviews. Quant à Marie Dormoy, elle y jouera un rôle de premier plan. En 1929, elle signe pour l'Amour de l'Art un article intitulé "le Faux Béton". On y revoit la villa construite à Versailles par André Lurçat que nous avons déjà vue malmenée par Gustave Umbdenstock. Sous une photographie de cette villa Marie Dormoy écrit :

> "En quoi est cette maison ? En carton ? En plâtre ? Elle est paraît-il en béton. Pourquoi ne serait-elle pas en pans de fer, qui permet les mêmes portées? (13)

L'attaque est relancée contre l'enduit qui masque la structure. Une fois de plus l'oeuvre des Perret est valorisée; cette fois-ci, c'est l'immeuble de la rue Franklin qui est présenté comme le prototype de la construction en béton. Les puristes sont explicitement mis dans le même sac que les académiciens :

> "Parallèlement au groupe d'architectes pasticheurs du passé, un autre groupe tombe dans une erreur opposée. Sous prétexte de faire simple logique franc; ils font pauvres et ennuyeux, sans pour celà être plus sincères" (14).

Avant de suivre les péripéties de cette campagne dans la revue L'Architecture d'Aujourd'hui, nous nous arrêterons sur un ouvrage de Malkiel Jirmounski professeur à l'université de Paris qui dès 1930 met en évidence la scission du mouvement moderne. Jirmounski distingue deux courants

principaux dans l'architecture française contemporaine :

> "D'abord, le plus ancien, le plus modéré, d'une grande prudence, témoignant de formes sinon transitoires du moins enracinées beaucoup plus dans la tradition, peu influencé ou pas du tout par le mouvement préparatoire "cubiste" des arts plastiques. C'est surtout l'art des frères Perret" (15).

> "Au contraire l'école des jeunes le deuxième courant de l'architecture contemporaine en France, se préoccupe d'un problème tout différent. C'est la nudité des grandes surfaces, l'absence de tout motif décoratif rappelant plus ou moins le passé récent, le jeu des volumes entiers, les espaces nus, les qualités plastiques du nouveau matériau qui attirent cette école" (16).

Dans ce deuxième courant Jirmunski distinguera trois tendances : l'une représentée par Le Corbusier, la seconde par Rob. Mallet-Stevens. Le premier étant jugé plus fonctionnaliste et le second plus cubiste. Une troisième tendance serait représentée par Tony Garnier qui ne mérite pourtant point l'appellation de "jeune" et qui est alors une valeur sûre bien établie du côté de l'école et de l'académie.

Le premier numéro de l'Architecture d'Aujourd'hui qui paraît en Novembre 1930 consacre quelques pages à collationner les réponses de quelques architectes à un questionnaire sur les matériaux de construction. Sept questions sont posées sur la structure, sur le cloisonnement, sur les planchers, sur les enduits et revêtements, sur les matériaux nouveaux, sur les peintures et enfin sur la mise en oeuvre. Les réponses d'André Lurçat méritent que l'on s'y arrête. En effet, sour leur apparence anodine, elles entrent de plein pied dans les débats en cours depuis 1927. Lurçat va y justifier l'usage de l'enduit en usant d'une métaphore anthropomorphique où l'enduit est assimilé à une peau venant naturellement couvrir de sa texture le squelette. Parlant d'enduit, Lurçat parle d'esthétique :

> "Il y a en architecture (dit-il) deux choses distinctes : la construction qui est d'ordre technique, l'aspect qui est d'ordre esthétique. L'une est aussi importante que l'autre. Le rôle de l'architecte n'est pas de faire seulement une maison confortable et bien construite, mais encore de faire une maison d'un bel aspect".

Et l'on retrouve là, sur un ton moins polémique, les positions énoncées par Le Corbusier dans l'article publié par l'Architecture vivante et dans l'introduction à la troisième édition de "Vers une architecture". Alors que d'autres intervenants, Max Taut par exemple, s'en remettent aux circonstances pour choisir entre l'ossature métallique ou l'ossature en béton armé, Lurçat avoue préférer la seconde "parce qu'elle permet le plus souvent des réalisations nouvelles et des formes impossibles à réaliser avec le fer". Une fois encore, l'esthétique est déterminante.

Or, dans le même numéro, on trouve un article de Frantz Jourdain qui, pour viser l'académie, n'en développe pas moins une thèse tout à fait opposée :

> "L'architecte n'a pas le droit (...), de se confiner dans la contemplation béate et stérile du passé, de s'hypnotiser égoïstement sur de vagues problèmes d'archéologie, d'ignorer les besoins de la foule, de s'épuiser dans des ergotages sur l'esthétique et de fastidieuses controverses d'école" (17).

Dans le second numéro, qui paraît en décembre de la même année, la revue publie un article d'Adolphe Loos que nous citerons largement car il développe une position exactement opposée aux thèses corbuséennes. Mieux, il semble que trois ans par avance, Le Corbusier répondait à la réédition de cet article écrit en 1910 :

> "La maison doit plaire à tout le monde. Ce qui la distingue de l'oeuvre d'art, qui n'est obligé de plaire à personne. L'oeuvre d'art est une affaire privée de l'artiste. La maison n'est pas une affaire privée. L'oeuvre d'art est mise au monde sans que personne n'en sente le besoin. La maison répond à un besoin. L'artiste n'est responsable envers personne; l'architecte est responsable envers tout le monde. L'oeuvre d'art arrache les hommes à leur commodité. La maison ne sert qu'à la commodité. L'oeuvre d'art est par essence révolutionnaire, et la maison est conservatrice. L'oeuvre d'art pense à l'avenir, la maison au présent ... Mais alors la maison ne serait pas une oeuvre d'art ? L'architecture ne serait pas un art ? Il faut nous y résigner. Il n'y a qu'une faible partie du travail de l'architecte qui soit du domaine des beaux-arts : le tombeau et le monument commémoratif. Tout le reste, tout ce qui est utile, tout ce qui répond à un besoin, doit être retranché de l'art" (18).

48. Michel ROUX-SPITZ - Immeuble Ford, Paris
49. Michel ROUX-SPITZ - Immeuble avenue Henri Martin, Paris

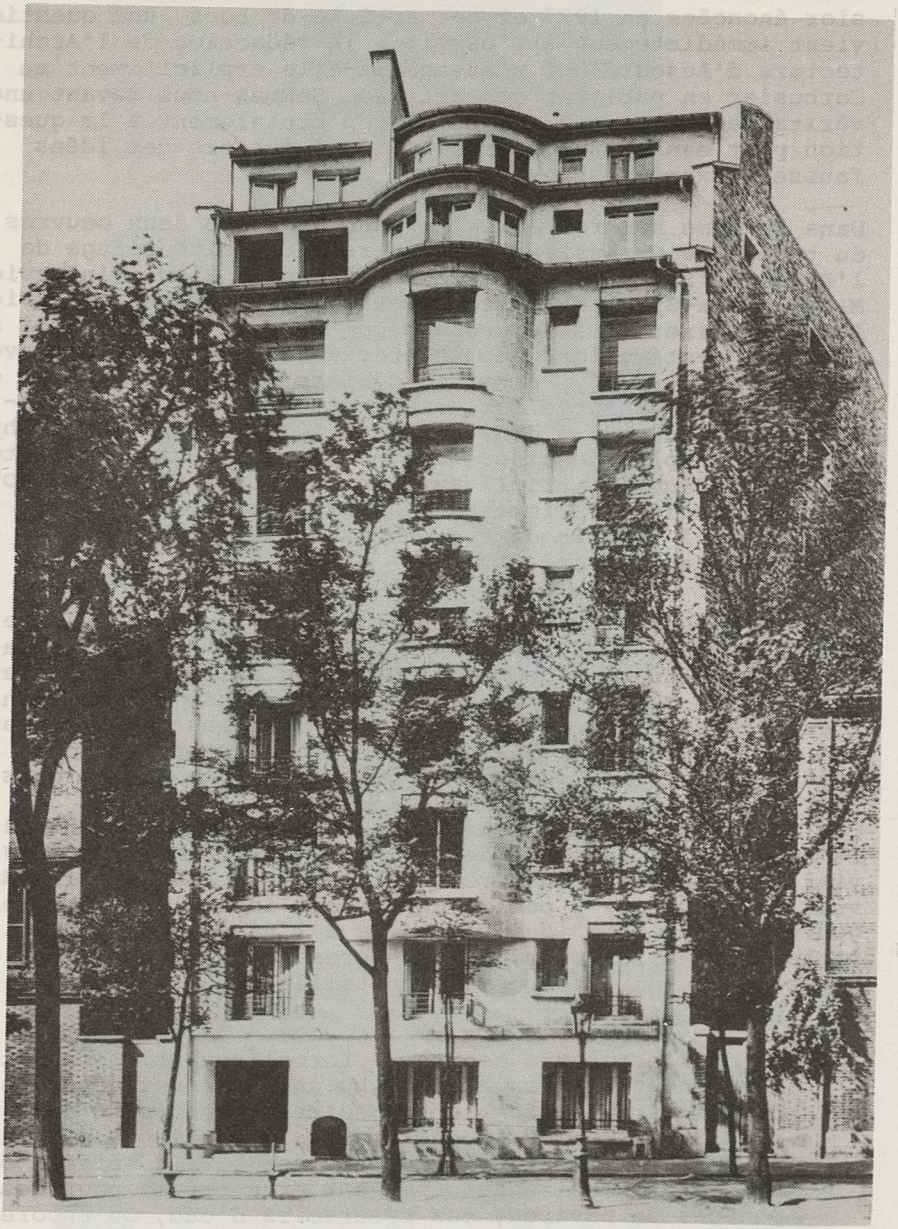
Devant une rencontre comme celle-ci, les thèses du Corbusier énoncées en 1927 et cet article de Loos, une question vient immédiatement à l'esprit : la rédaction de l'Architecture d'Aujourd'hui s'attaquait-elle explicitement au Corbusier en publiant cet article. Sommes-nous devant une véritable campagne ? Répondre trop brutalement à la question peut sans doute nous conduire à émettre des idées fausses. Examinons les faits.

Dans le même numéro, Jules Posener présente deux oeuvres du tandem Le Corbusier et Jeanneret : la cité refuge de l'Armée du Salut et la villa Savoy. André Bloc y interviewe Michel Roux-Spitz et surtout Marcel Eugène Cahen interviewe Auguste Perret dans le cadre d'une seconde enquête, qui sera moins systématique que la précédente, "Comment concevez-vous la fenêtre ?". Perret se déclare contre la fenêtre en longueur plus adaptée aux usines et pour la fenêtre sol-plafond, s'ouvrant à deux vanteaux à la française plus hygiénique et plus humaine. Raymond Fischer, autre nudiste notoire rédige un article sur les "méthodes nouvelles pour la construction des immeubles" qui porte sur un projet d'immeuble à loyer modéré dont "la façade a été établie au moyen de tracés régulateurs.

Si l'on se bat, il semble donc bien que ce soit à fleuret moucheté dans tous les cas sans mettre en cause, l'apparente unité du mouvement moderne et de sa toute jeune revue. Mais à bien considérer les choses, on se bat bel et bien, l'enquête sur la fenêtre, comme les réponses de Lurçat sur les matériaux, comme l'article de Loos portent sur des points mis en discussion dans les textes plus polémiques.

Ces textes polémiques apparaissent au cours de l'année 1931. Le numéro 9 de cette année là, numéro de Décembre 1931-Janvier 1932 est particulièrement intéressant de ce point de vue. Marie Dormoy y publie un article intitulé : "Contre le nouveau formalisme" qui s'attaque à l'usage de l'enduit, à la fenêtre en longueur, à la suppression de la corniche et, nouvelle notion jetée dans la bataille, au style usine. Elle écrit :

> "L'on s'est battu contre le formalisme et l'on voit maintenant de grandes paroies nues enrober des constructions dont rien ne transpire au dehors. L'on a rompu d'innombrables lances contre le pastiche, et les nouvelles maisons au lieu de ressembler à Trianon ou à un castel Renaissance, peuvent être prises pour des pontons de navires, des réservoirs d'eau, ou encore des sanatoria" (19).



50. Henri SAUVAGE - Immeuble rue Duquesne, Paris

Il est intéressant de remarquer comment dans cet extrait se mèlent la critique rationaliste et une notion d'origine académique, le caractère. Mais dans d'autres interventions cette critique rationaliste va être porteuse d'une défense de la décoration, il s'agit moins pour cette critique de "troisième voie" de défendre un rationalisme offensé par les grands murs blancs des nudistes que d'imposer une architecture moderne pourvue des signes extérieurs du confort et de la respectabilité.

Le débat du 14 décembre 1931 organisé par l'Architecture d'Aujourd'hui à la salle Pleyel va le prouver. Cette soirée de propagande organisée par la revue sous le patronage du Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts va en effet se transformer en un affrontement entre les deux tendances "modernes" représentées l'une par Le Corbusier, l'autre par Henri Sauvage et ceci avec le concours non négligeable d'une cohorte d'élèves de l'Ecole des Beaux-Arts qui comme le relate Pierre Vago ont envahi la salle bien que dépourvus de toute invitation.

Lorsque Le Corbusier monte à la tribune, "on siffle, on crie, on braille, on vocifère". Le discours du Corbusier, une intervention trés courte, bien plus courte que celle de Sauvage, n'est pas engagé directement dans le débat qui se déroulera pourtant. Le Corbusier développe une fois de plus le thème du calcul et de ses conséquences dans l'architecture pour finir par lancer un appel à la naissance d'un "véritable urbanisme moderne". On pourrait cependant noter l'emploi d'une notion qui n'appartient pas au vocabulaire de l'autre camp : l'internationalisme et un passage sur le rapport au passé tel que le conçoivent les "modernistes". Le Corbusier dit : "La leçon de la tradition, c'est la marche en avant" et annonce une architecture à venir entièrement nouvelle(21).

Le propos d'Henri Sauvage est d'un tout autre ton, réellement engagé dans la polémique. Il est aussi prononcé dans une autre ambiance sonore : "Il parle à un public parfaitement calme, qui l'écoute dans un silence absolu" (note Pierre Vago dans son compte-rendu).

Après avoir exprimé sa sympathie pour Le Corbusier (bien sûr!) Sauvage annonce qu'il va exposer des idées qui peuvent s'opposer à celles de son confrère, des idées qui "peuvent paraître quelque peu rétrogrades et caractéristiques d'un esprit anti-révolutionnaire, anti-moderne, chagrin et désabusé" (22).

51. Henri SAUVAGE - Immeuble boulevard Raspail, Paris

Sauvage se situe explicitement au centre sur l'échiquier et définit sa position en prononçant le mot traditionnalisme. Il proclame bien haut que les traditionnalistes n'en sont pas moins modernes et poursuivent le même but que les architectes de gauche (esthétiquement) : "la réhabilitation de la logique". Il salue la lutte héroïque du Corbusier et de ses amis contre le "style ampoulé, désordonné et vraiment agressif de 1900" mais il ajoute :

> "Mais ces démolisseurs, clairvoyants, qui ont fait table rase de tout un passé, ont, je le crains, supprimé du même coup, sans s'en apercevoir, tout ce qui dans l'Oeuvre d'Art relève du sentiment de l'Artiste et de sa sensibilité" (23).

Suivra alors une défense du sentiment non pas contre mais à côté de la raison et surtout une attaque contre le nudisme architectural dans laquelle intervient la notion de caractère. Le nudisme architectural ne permet plus selon Sauvage de marquer la profession du propriétaire, ni la destination des édifices. Il dira aussi que la nudité est une formule et non un principe : une formule, c'est-à-dire une réponse figée à un problème, alors que le principe est par essence généralisable, actif (24). Il fera aussi appel au sentiment personnel contre une conception trop déterministe du rationalisme et finira par prédire l'arrivée d'une période esthétique marquée par le sentiment. Il précisera :

> "Souhaitons que les réactions inévitables qu'elle fera naître contre ce que j'appellerai "le nudisme architectural" actuel ne nous fassent pas perdre ce que nous avons gagné en clarté, en simplicité, au cours de la période qui s'achève" (25).

L'intervention, retardée par les événements de Raymond Fischer sera évidemment une contre argumentation répondant presque thèse à thèse à l'intervention de Sauvage (26).

Pierre Vago reconnaîtra dans son compte-rendu :

> "L'impression qui se dégage de la soirée est celle-ci : nous sommes tous d'accord sur la nécessité d'un renouvellement de l'architecture, mais nous sommes très divisés quant aux formes et même à l'esprit de cette nouvelle Renaissance de l'Art".

Le rédacteur en chef de l'Architecture d'Aujourd'hui prendra la défense du Corbusier d'une manière plutôt ambigüe. Il écrit, reprochant à Sauvage de ne pas voir le sentiment chez Le Corbusier :

> "Y-a-t-il un architecte plus sentimental que l'auteur de Vers une Architecture ? Plutôt nous lui reprocherions d'être plus poète qu'architecte; de se préoccuper plus de la plastique que de la construction de se laisser guider plus par la fantaisie que par la raison. Dans ses écrits, il se dresse contre ceux qui posent l'utilité au premier plan de l'architecture, dans ses réalisations il fait peut être trop souvent abstraction de la raison".

Le directeur de la revue, André Bloc, signera par contre, le mois suivant, un article qui prend position sans ambiguïté contre le nudisme architectural et qui est une défense de l'ornement, rationnellement utilisé il est vrai. Il écrit :

> "Mais qu'on ne prétende pas nous imposer un seul et unique type de construction, celui de la maison à grandes paroies nues. Nous avons assez souvent condamné l'ornement, lorsqu'il ne sert que de déguisement à la construction. En viendrons-nous à déplorer un autre excés, celui qui consiste en un autre genre de maquillage. Les grands éléments plans couverts d'enduits masquent parfois à leur tour l'ossature et cachent trop souvent la vérité sur le système de construction" (27).

Il pourrait sembler à lire André Bloc que ce sont les partisans du centre qui font l'objet d'attaques de la part des "nudistes", leur démarche devenant ainsi une reconquête de la liberté individuelle contre un dogmatisme trop étroit. Il est vrai que Raymond Fischer dans l'intervention que nous venons d'évoquer brandissait, une fois de plus, l'image du sauvage tatoué pour caractériser les partisans de l'ornement.

C'est cette même impression que l'on peut éprouver à lire Frantz Jourdain :

> "Après les luttes angoissantes et souvent douloureuses que nous avons soutenues pendant de longues années, nous entendons produire suivant notre tempérament, ne nous inféoder à aucune école, utiliser, comme nous l'entendons, le fer forgé, la mosaïque, la céramique la sculpture et la polychromie. Le temps de la

dictature esthétique est à jamais passé et nous ne voulons adopter les règles d'aucun poncif, pas plus de droite que de gauche. C'est la loi sacrée du véritable modernisme" (28).

Mais il faut croire que la pression ne devait pas être négligeable du côté des anti-nudistes pour que, dans le même numéro, Pol Abraham et Henri le Même éprouvent le besoin d'excuser le style du sanatorium de Passy qui tiendrait "dans l'affirmation et même l'exagération de certaines proportions" par cette remarque : "Aucun crédit n'était disponible pour la décoration".

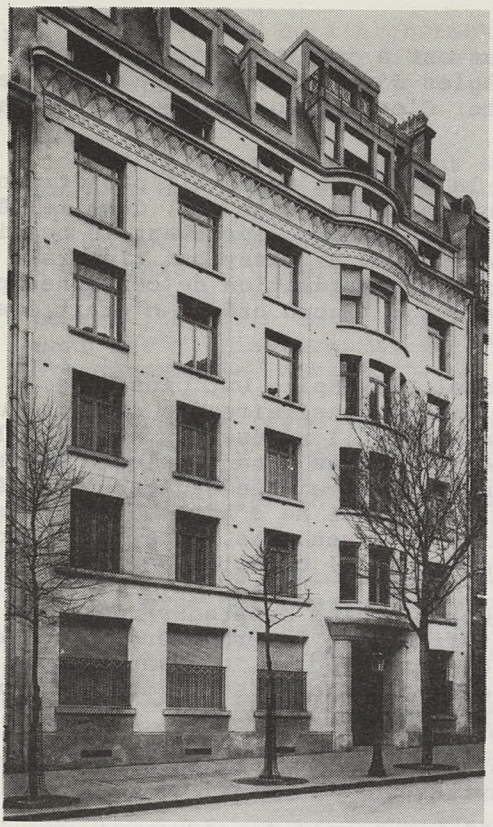
Dans ce même numéro, Michel Roux-Spitz est plus direct, il ne réclame pas qu'on le laisse construire une architecture libérée de la doctrine nudiste, il refuse aux nudistes le droit de construire. N'écrit-il pas "quant à leurs conceptions, elles sont intéressantes, mais ne gagnent pas à être exécutées" (29). Il est vrai qu'il ne s'adresse pas ainsi explicitement au Corbusier et à ses amis, mais à la "troisième famille d'architectes" qu'il caractérise ainsi

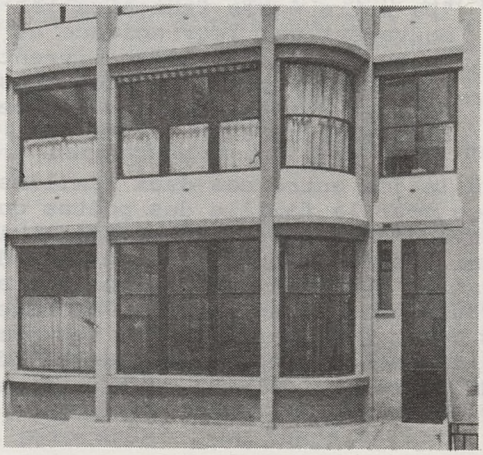
"Enfin, les plus agités, moins créateurs réels que propagandistes, ont figure de destructeurs, possèdent un génie trés vif de la publicité, sachant frapper les imaginations par leurs graphiques et théorie et rendent ainsi un remarquable service".

A l'opposé de cette famille turbulente et bavarde se situe la sage famille des constructeurs :

"De notre école française les meilleurs dominent le mouvement par leur science et leur pureté technique. Ce sont ceux qui ne se livrent pas aux griseries de l'architecture de la mode. Ils prophétisent peu, écrivent et conférencient modérément. Ils calculent et ils construisent".

Dans le jeu entre ces deux familles, Roux-Spitz a laissé une place pour la famille des poètes qui depuis 1905 (?) font preuve d'une culture scientifique insuffisante mais font de beaux dessins. Roux-Spitz dénonce dans cet article "l'exaspération systématique des horizontales", les galettes, "les porte-à-faux frénétiques", les baies d'angle à tous propos, les colimaçons vertigineux, les parcours trop longs dans des bâtiments composés sur de grands bras rectangulaires et, pour couronner cela, la morbidité des oeuvres du Corbusier.





52. 53. Urbain CASSAN - Siège de la compagnie Lens-Moselle, Paris

Pour passer du côté des positivités, Roux-Spitz se prononce pour une beauté qu'il nomme organique, cette beauté naturelle qui émane de tout organisme sain et bien conçu. Les positions anti-nudistes de cet architecte reposent en effet sur une conception de l'architectural qui évacue sinon la notion d'esthétique du moins une problématique explicitement définie de l'esthétique.

Roux-Spitz écrit :

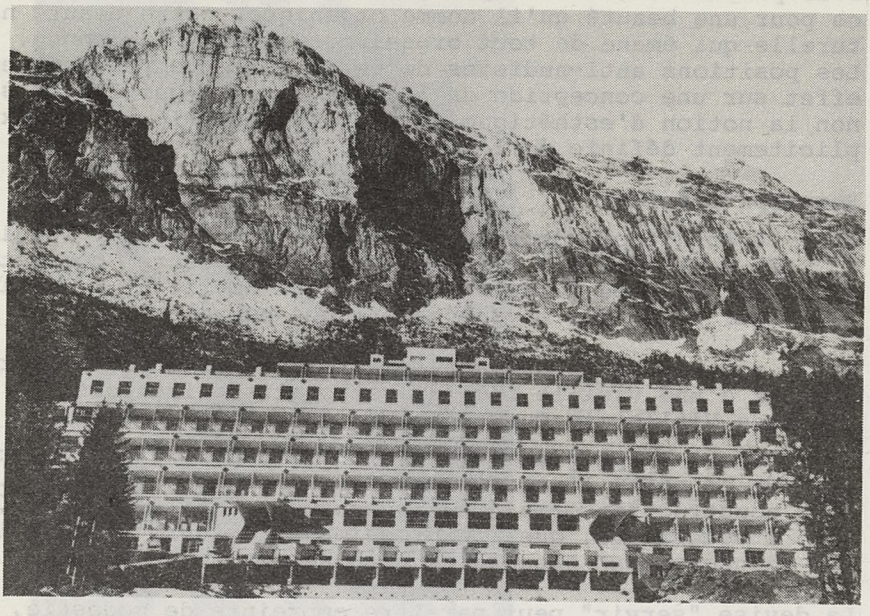
> "L'architecte moderne doit avoir pour devise "servir". Il doit réaliser des bâtiments "sur mesure" complétement adaptés à leurs destinations en tirant le meilleur parti des moyens techniques nouveaux".

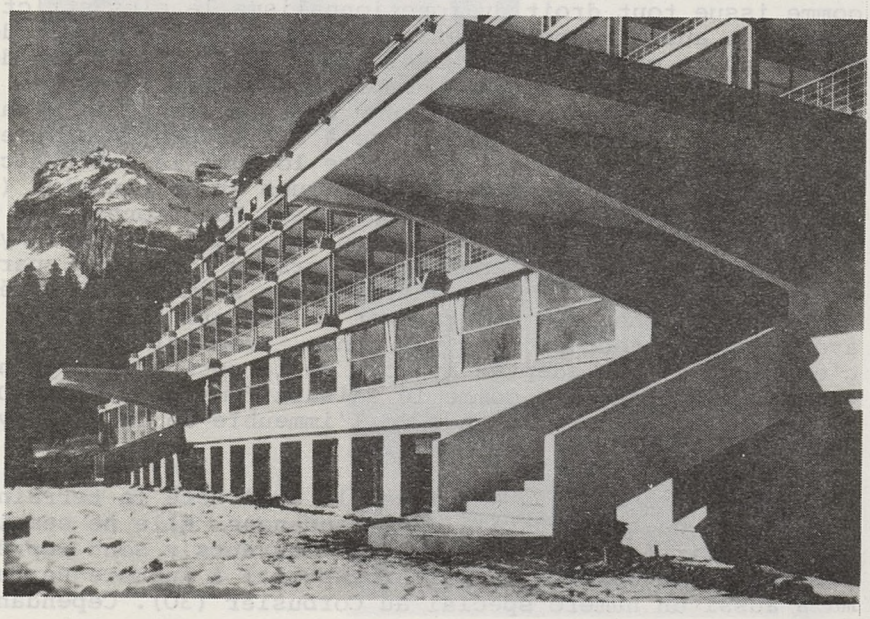
Et il ajoute, se démarquant à la fois du plasticisme corbuséen et d'une vieille idée du rationalisme français qui vient de Viollet-le-Duc :

> "C'est le programme qui doit commander, dicter l'étude et créer l'organisme utile. On semble l'oublier. La construction même n'est qu'un moyen qui doit obéir, l'esthétique, que l'expression extérieure presque inconsciemment obtenue et à peine retouchée".

La devise "servir" peut paraître empreinte de modestie, comme issue tout droit du fonctionnalisme le plus strict, elle peut aussi rappeler des positions éclectiques, la destination, le caractère, prenant toute la place dans la détermination de la forme. On comprendra que cette devise puisse être incompatible avec une doctrine esthétique par trop rigide. Autant s'en remettre à une nature inconsciente plutôt que d'être amené à se dédire lorsque la contradiction éclate entre principes esthétiques et destination (ou principes esthétiques du destinataire). Fonctionnalisme ou prudence ? nous ne trancherons pas ici, mais les deux hypothèses méritent d'être envisagées lorsque l'on voit, par ailleurs, dans la critique anti-nudiste se mêler la référence au rationalisme français et la volonté d'en finir avec une architecture trop peu ornée, trop calviniste, c'est-à-dire, peu adaptée au goût de la petite et moyenne bourgeoisie française comme le faisait remarquer Marie Dormoy, saluant la construction de l'immeuble de la rue Guynemer.

L'Architecture d'Aujourd'hui semble avoir été le terrain privilégié de cette bataille de tendances. Elle ne semble pas en avoir été l'enjeu. Les deux courants y sont représentés. La revue consacra un numéro spécial à Auguste Perret, mais aussi un numéro spécial au Corbusier (30). Cependant,





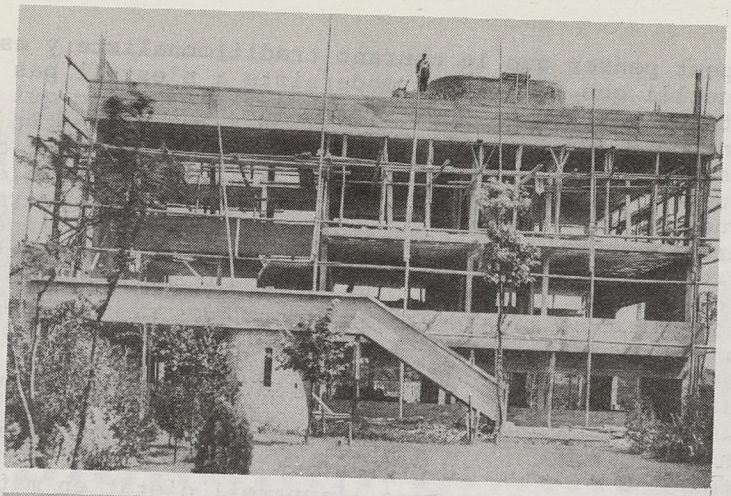
54. Pol ABRAHAM et Henri LE MEME - Le sanatorium de Guebriant, Passy Haute Savoie

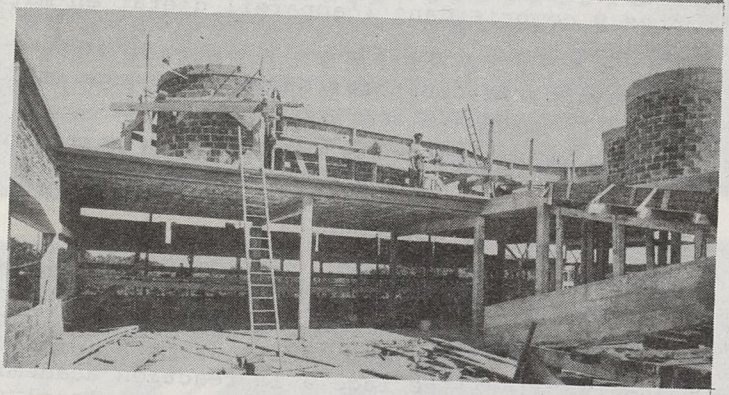
on peut penser que le courant traditionnaliste y est mieux accueilli que le courant moderniste : n'est-il pas représenté ou soutenu à la direction par André Bloc qui intervient dans les premiers numéros de la revue contre la supression de toute décoration. Mais cette orientation spécifique est adoucie du fait de l'orientation générale de la revue qui reste la promotion d'une idéologie moderne de l'architectural. La rédaction tient-elle la balance égale entre les deux courants qui se partagent l'étiquette moderne ou tout en soutenant plus particulièrement l'un des courants, le traditionnaliste, ne laisse-t-elle pas parler l'autre courant, le moderniste, pour ne pas écorner l'étiquette moderne dans un autre combat qui est celui du courant moderne tout entier contre l'académie. Ce combat n'est plus seulement une querelle d'école mais, l'article de Frantz Jourdain qui dès le premier numéro s'en prend au règlement de voirie, le prouve, un combat contre les idées dominantes y compris dans l'appareil d'état en matière de construction.

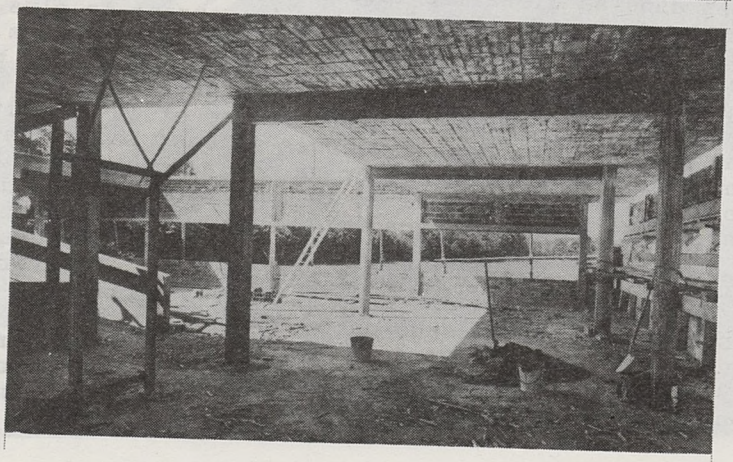
Marie Dormoy pourra constater dans un ouvrage publié en 1938 que si

> "Depuis vingt ans trois tendances se partagent l'architecture française", l'une prévaut puisque "au point de vue quantitatif, c'est l'architecture académique qui l'emporte et de beaucoup""(31).

On pourrait dire que la division du mouvement moderne pouvait permettre le succès de sa tendance la plus traditionnaliste en éliminant l'image de marque révolutionnaire que lui conférait sa tendance moderniste, mais aussi le dévaloriser dans sa globalité face à la réaction académique. En somme que, toute attaque contre le courant le plus extrêmiste était à la fois une chance pour une part des architectes modernes et, dans le même temps, un danger pour l'image de marque "moderne" dans son ensemble. Cette contradiction peut expliquer l'affrontement et la cohabitation dans la revue des deux tendances mêlées. Le jeu de cette contradiction peut entraîner un déplacement de la cohabitation vers l'affrontement ou le contraire et ceci dans la mesure où la critique académique joue sa propre stratégie. La reconnaissance plus ou moins implicite de la valeur d'architecte appartenant au mouvement moderne, l'ouverture de la revue officielle des associations d'architecte aux hommes et aux oeuvres issus de ce courant, tendent à isoler le courant moderniste. C'est ce qui va se passer entre 1932 et 1935 lorsque face aux conséquences de la crise économique mondiale dans le bâtiment va se développer une campagne







55. 56. LE CORBUSIER - Les villas Stein et Savoy en construction

contre les affreux nudistes, fossoyeurs des savoir-faire artisanaux français.

Mais par contre, le danger d'une remontée idéologique du classicisme qui se développe à l'occasion de ces campagnes va ressouder le mouvement moderne au moins formellement dans les pages de la revue : le numéro spécial France de 1935 est symptomatique de ce renversement.

A cette contradiction propre à cette problématique de troisième voie s'ajoute une autre contradiction que nous avons vue se développer dans le discours critique lui-même. La condamnation de l'irrationalisme nudiste peut s'associer tout aussi bien à un rationalisme trés "viollet-le-ducien" où pour le moins inspiré de l'exemple de Perret (avant qu'il n'invente l'ordre Perret ?), un rationalisme qui prend des accents trés fonctionnalistes, chez Michel Roux-Spitz par exemple, ou alors s'associer à une problématique décorative, la revendication de la réintroduction du sentiment dans l'architectural comme chez Sauvage. Les mêmes personnages, Marie Dormoy et Marcel Mayer par exemple, peuvent être les supports de ces deux interprétations confondues des thèses anti-nudistes. On peut se demander si ce que nous avons appelé le courant de troisième voie est divisé en sous-tendances articulées à ces positions, ou si celles-ci ne sont pas occupées en même temps : l'expressionnisme de la structure pouvant fournir un décor et la revendication d'un nouveau décor ne pouvant se faire hors de l'adhésion aux avancées technologiques et esthétiques conquises dans la critique anti-académique. Il nous semble que cette contradiction reste secondaire par rapport à celle qui oppose au sein du mouvement moderne le courant traditionnaliste dans son ensemble au courant moderniste et ce pour les raisons énoncées plus haut qui s'inscrivent dans la lutte que le courant moderne mène contre l'idéologie dominante en matière architecturale qui reste influencée par l'académisme; ne serait-ce que parce que celui-ci tient la principale institution scolaire, l'école des Beaux-Arts.

C'est le jeu de cette contradiction qui bouleverse réellement les alliances et non quelques ergottages sur les termes de la critique anti-nudiste, même si ceux-ci peuvent avoir en fin de compte quelque importance dans la production individuelle de chaque architecte.

C'est le jeu de cette contradiction qui fait que la revue du courant moderne donne en 1933 la parole au plus réactionnaire des critiques d'art Camille Mauclair journaliste au Figaro et ennemi déclaré du cubisme pictural, du surréalisme

littéraire et du nudisme architectural. C'est le jeu de cette contradiction qui fait écrire à René Drouin :

> "... M. Mauclair n'est pas le farouche adversaire de l'architecture moderne tel qu'on aurait pu se le représenter à la lecture de ses articles" (32),

qui fait aussi que le long interview de Mauclair est suivi de quelques réponses du Corbusier. Il est vrai que, en 1933, les conséquences de la crise mondiale constituent l'essentiel du paysage dans lequel s'inscrivent et s'opposent les idéologues de l'architecture moderne. Les déterminations politiques vont peser plus fort sur les affrontements esthétiques.

CHAPITRE V - NOTES

1/ - LE CORBUSIER - Vers une architecture. o.c. pages X et XI

2/ - On se reportera à Le Corbusier et Pierre Jeanneret - oeuvre complète paru aux éd. Albert Morancé o.c. - 1ère série page 10 - Dans cet article Le Corbusier après avoir montré que les expériences de 1900 et 1925 ne comptent plus, écrit : "Donc, le point de ce conflit se situe au milieu de ceux qui ont compris ce qui se passait d'immense, il se situe au milieu des générations machinistes empoignées par la tâche d'organisation" (page 8). On notera qu'il se démarque aussi des expériences slaves et allemandes puisqu'il écrit : "Notez bien que ceux qui formulent un tel rationnalisme suraigu sont eux-mêmes les moins rationnels individus mal contrôlés par une raison instable, ou peuples encore follement sentimentaux par manque d'équilibre. La "machine à habiter" est devenue la catapulte dont jouent, par exemple, les Slaves et les Germains" (page 11).

3/ - idem note 2 page 11.

4/ - MAYER Marcel - L'architecture du béton armé. Les Romantiques Art. in l'Amour de l'Art 1928 pages 82 à 87 (n° 3 Mars 1928) - ill.

5/ - idem note 4 page 82.

6/ - idem note 4 page 84.

7/ - idem note 4 page 82.

8/ - idem note 4 page 87

9/ - MAYER Marcel - L'Architecture du béton armé. Une oeuvre classique. Art. in l'Amour de l'Art 1929 pages 266 à 269 (n° 7 juillet). Cet auteur consacrera un article à un autre architecte jugé lui aussi classique Le Coeur : L'architecture du béton armé : François Le Coeur. Art. in L'Amour de l'Art 1929 pages 87 à 90 (n° 3, Mars).

10/- DORMOY Marie - Un immeuble moderne. M. Roux-Spitz 14, rue Guynemer. Art. in L'Amour de l'Art 1928 pages 406 à 409 (n° 11, Novembre) ill.

11/- OLMER Pierre - Immeuble, 14, rue Guynemer. Michel Roux-Spitz, architecte. Art. in L'Architecture du 15 janvier 1929 (vol. XLII n° 1) pages 1 à 8 . ill. plans.

12/ - idem note 10.

13/ - DORMOY Marie. Le Faux Béton. Art. in L'Amour de l'Art 1929 pages 127 à 132 (n° 4, Avril) ill.

14/ - idem note précédente.

15/ - JIRMOUNSKI Malkiel. Les tendances de l'architecture contemporaine. Paris, Delagrave 1930. Bibliothèque de la vie artistique. 176 pages. ill. (page 28).

16/ - idem note précédente, pages 28 et 33.

17/ - JOURDAIN Frantz. L'architecture et les règlements de voiries. Art. in L'Architecture d'Aujourd'hui 1930 n° 1 (Novembre). Cet article est par ailleurs une virulente attaque contre l'administration et un plaidoyer pour la construction d'immeubles hauts. Jourdain écrit : "Je ne verrais aucun inconvénient à ce qu'on élève à Paris et dans la banlieue des immeubles de 20 ou 30 étages".

18/ - LOOS Adolphe. Architecture. Art. in l'Architecture d'Aujourd'hui 1930 n° 2 (Décembre) pages 12, 13, 14. ill. (page 14).

19/ - DORMOY Marie. Contre le nouveau formalisme. Art. in L'Architecture d'Aujourd'hui 1931 n° 9 (déc. 31 janv. 32)

20/ - Raymond Fischer devait prendre la parole à la fin de cette soirée mais il en fut empêché par le chahut. La revue publie le texte de ce qui aurait dû être son intervention.

21/ - Intervention de Le Corbusier à la soirée de propagande de l'Architecture d'Aujourd'hui in L'Architecture d'Aujourd'hui 1931 n° 9 (Déc. 31 - janvier 32) pages 7 et 8.

22/ - Intervention de Henri Sauvage à la soirée de propagande de L'Architecture d'Aujourd'hui - idem note 21 pages 8 à 11 (page 8)

23/ - idem note précédente page 9.

24/ - Lorsque Sauvage dit "Ainsi l'arc en plein-cintre; l'ogive; la voûte en arc de cloître; la voûte sur pendentif; la colonne et la plate -bande; le cantilever; voilà des principes féconds" (page 10) : on peut supposer que sa conception théorique se nourrit des "Entretiens" de Viollet-le-Duc.

25/ - idem note 22 page 11.

26/ - cette intervention est publiée à la suite de celles de Le Corbusier et de Sauvage.

27/ - BLOC André. La question de l'ornement. Art. in L'Architecture d'Aujourd'hui 1932 n° 1 (janvier).

28/ - JOURDAIN Frantz. L'évolution de l'architecture. Art. in l'Architecture d'Aujourd'hui 1932 n° 3 (avril).

29/ - ROUX-SPITZ Michel. Contre le nouveau formalisme. Art. in L'Architecture d'Aujourd'hui 1932 n° 3 (Avril).

30/ - Le numéro spécial Perret paraît en Octobre 1932, le numéro spécial Le Corbusier à la fin de l'année 1933.

31/ - DORMOY Marie. L'Architecture française Paris, éditions de L'Architecture d'Aujourd'hui 1938. ill. non paginé. Cet ouvrage sera réédité en 1951 par Vincent, Fréal et Cie avec une préface de Louis Hautecoeur. Marie Dormoy écrit : dans le chapitre intitulé "Vingtième siècle"
"Depuis vingt ans, trois tendances se partagent l'architecture française
1. - L'architecture traditionnaliste qui renoue avec les grandes époques de l'architecture française en employant les nouveaux matériaux, en les employant de manière apparente, en subordonnant la construction à la destination.
2. - L'architecture académique qui tout en se servant des moyens techniques nouveaux, les dissimule sous des pastiches de monuments anciens.
3. - L'architecture moderniste, qui, employant les matériaux nouveaux, garde la formule italienne de la construction dissimulée sous un revêtement ou un enduit, et subit l'influence des travaux d'art, des bâtiments industriels, des usines.
Au point de vue quantitatif, c'est l'architecture académique qui l'emporte et de beaucoup".
On remarquera au passage que le style moderniste acquiert un véritable internationalisme car après avoir été bolcheviste au début des années trente le voilà maintenant italien. Ce nouveau baptême a de plus le mérite de le renvoyer à une période historique précise, la Renaissance et le Baroque. Il n'est pas inopportun de noter que le courant traditionnaliste est volontiers considéré comme une filiation directe du gothique. Renaissance/gothique un autre couple théorico-esthétique qui fait grand bruit depuis le XIXème siècle dans la théorie architecturale.

32/ - DROUIN René. Enquête sur L'architecture . Art. in L'Architecture d'Aujourd'hui 1933 n° 4 (Mai) - 2 pages. A la dixième question de l'enquête Quels sont actuellement les meilleurs architectes de France ? Mauclair répondra : Perret, Roux-Spitz, Lapradre, Marrast, Laforgue, ce qui constitue un cocktail plutôt défavorable à la tendance moderniste, la droite "esthétique" valorisant les éléments du courant traditionnaliste.

CHAPITRE VI

LA MARQUE FRANCE CONTRE LE CHEVAL DE TROIE

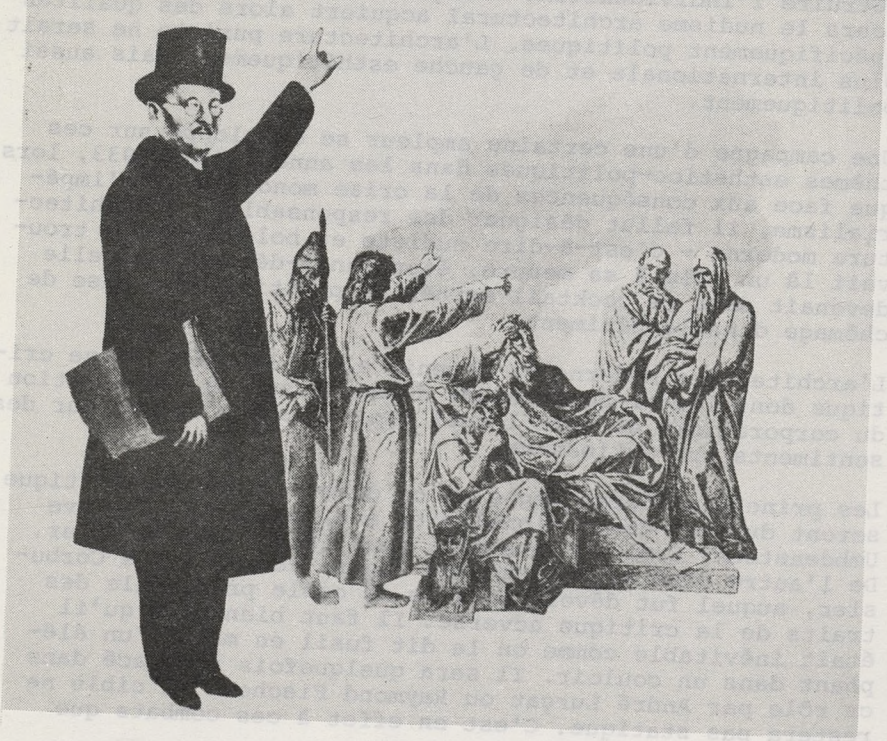
La bataille contre le nudisme architectural va prendre dans les années trente une nouvelle dimension. Dans cette troisième version, les arguments esthétiques vont quelque peu s'estomper derrière des démonstrations empruntant leurs thèmes principaux au discours politique.

Au nationalisme anti-allemand qui vient du début du siècle et qui reste toujours plus ou moins latent durant cette période vont se mêler des accents anti-bolcheviques. L'unité de ces positions politiques et d'une position esthétique anti-moderne va se construire sur une hypothèse un peu surprenante : l'architecture moderne va être considérée comme un agent de l'ennemi en territoire français. Espionne de l'Allemagne elle serait chargée de détruire le bon goût français; espionne du bolchevisme elle serait chargée de détruire l'individualisme français. Dans un certain discours le nudisme architectural acquiert alors des qualités spécifiquement politiques. L'architecture puriste ne serait plus internationale et de gauche esthétiquement mais aussi politiquement.

Une campagne d'une certaine ampleur se développe sur ces thèmes esthético-politiques dans les années 1932-1933, lorsque face aux conséquences de la crise mondiale de l'impérialisme, il fallut désigner des responsables. L'architecture moderne - c'est-à-dire nudiste et bolchevique - trouvait là un rôle à sa mesure; étant anti-décorative, elle devenait dans ce cocktail esthético-politique,fauteuse de chômage dans le bâtiment.

L'architecture moderne va devenir alors la cible d'une critique dont l'anti-bolchevisme débouche sur la valorisation du corporatisme et dont l'anti capitalisme s'appuie sur des sentiments pro-artisanaux.

Les principaux personnages de ce drame esthético-politique seront du côté des nationalistes anti-modernes, Gustave Umbdenstock, Camille Mauclair, Paul Iribe, René Clozier. De l'autre côté se détache une figure centrale, Le Corbusier, auquel fut dévolu le rôle de cible principale des traits de la critique adverse. Il faut bien dire qu'il était inévitable comme on le dit fusil en main d'un éléphant dans un couloir. Il sera quelquefois remplacé dans ce rôle par André Lurçat ou Raymond Fischer. La cible ne restera pas statique. C'est en effet à ces combats que



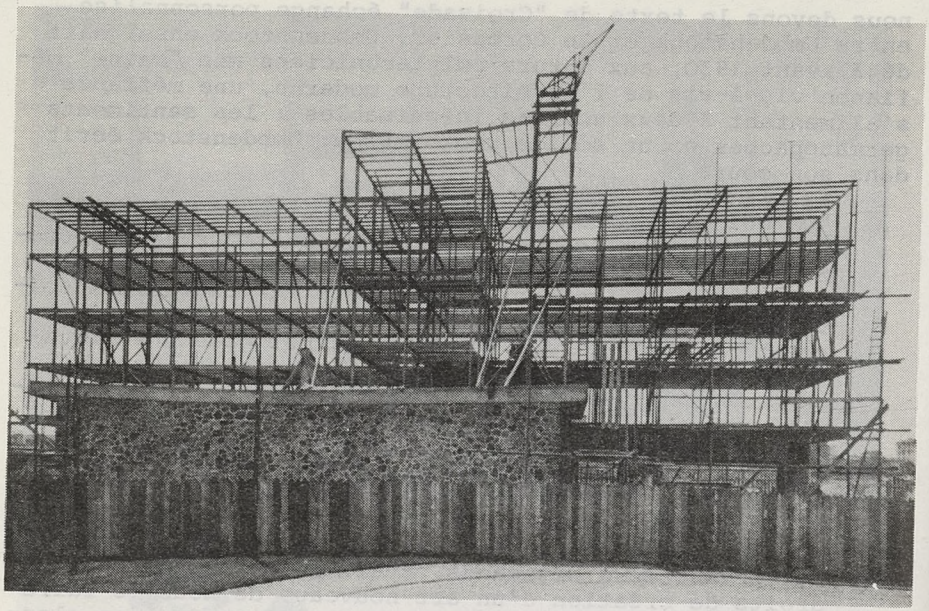
57. LE CORBUSIER - Une page de "Croisade", les deux maîtres

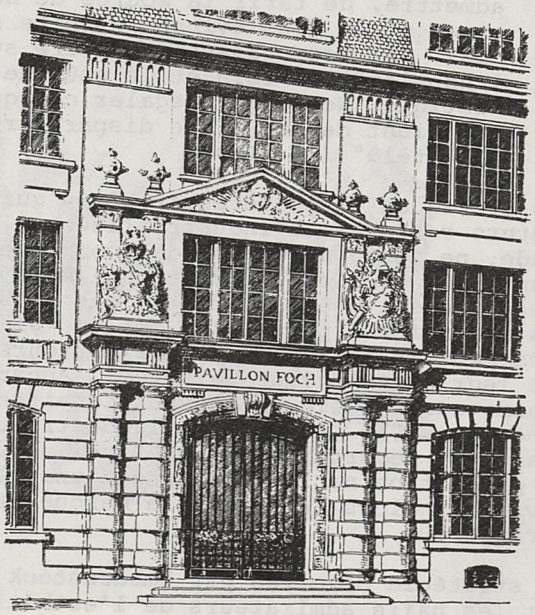
nous devons le texte de "Croisade" échange personnalisé entre Umbdenstock et Le Corbusier. Umbdenstock enseignait déjà avant 1930, aux futurs polytechniciens une "saine" méfiance vis-à-vis de l'architecture moderne, une méfiance s'alimentant à deux sources inépuisables : les sentiments germanophobes et un solide conformisme. Umbdenstock écrit dans son cours

> "Ce qui semble plus dangereux et exige la plus grande circonspection, ce sont les manifestations d'art décoratif et d'architecture germaniques (...); ils (les allemands) affirmaient, dans leurs manifestations soi-disant artistiques, que leur effort allait produire une rénovation et les placerait ainsi dans une situation avantageuse défiant toute concurrence. Leurs compositions volontairement brutales dans leur simplicité rationnelle et commerciale ont trouvé des admirateurs et des disciples parmi certains esthètes français. Le piège était évident autant que grossier, et il est difficile de comprendre pourquoi et comment il s'est trouvé certains critiques d'art pour s'y laisser prendre. L'idée simpliste avouée en toute naïveté par les producteurs allemands, était de s'arroger les droits de création d'un art nouveau, de nous le faire admettre, de tarir la source de notre production classique et de nous évincer ensuite sur le marché mondial. Ils reconnaissaient notre suprématie ancienne, l'habileté, le soin et le goût de notre travail artistique. Ne pouvant égaler ces qualités du moins ils tentaient de les faire disparaître en supprimant la clientèle" (1).

Les critiques et esthètes français qui soutiennent l'architecture rationnelle industrialisée et cubiste, donc allemande, ne sont pas encore des complices actifs, des agents d'un grand complot international mais des naïfs pris au piège, ce qui n'est peut être pas plus honorable. Les thèses modernistes par contre ont une place bien désignée dans cette bataille. Si leurs porteurs gardent l'innocence que leur confère leur naïveté il apparaît qu'elles sont l'arme essentielle de l'expansionnisme industriel allemand avec pour rôle stratégique la destruction du bon goût français. Destruction du goût qui entraînerait la chute de la production nationale faute d'une clientèle cultivée et ouvrirait alors largement le marché français aux produits étrangers.

La stratégie dévoilée par Umbdenstock aurait dû faire frémir les naïfs admirateurs de l'esthétique moderne. Nous





58. LE CORBUSIER - La charpente du pavillon suisse de la Cité universitaire
59. UMBDENSTOCK et TOURNAIRE - Porte du pavillon Foch - Ecole Polytechnique, Paris

avons montré dans un précédent chapitre que l'anti-nudisme umbdiste devait quelque peu à une certaine psychologie vitaliste. Cette psychologie et l'anti-germanisme ne constituent pas les seules déterminations des positions d'Umbdenstock. Il faut y ajouter aussi une thèse qui intéresse le mode de production du bâtiment, en prenant ce terme dans son sens le plus strict.

Après avoir déclaré :

> "L'industrie s'est substituée à l'art, sans qu'il soit possible de prétendre que ses productions manufacturées aient une valeur artistique admissible dans la plupart de ses réalisations" (2).

Umbdenstock développe ces idées :

> "Un peuple non initié aux préceptes de l'art, inspiré par la nature et ses décors, devient haineux, malfaisant, destructeur et anarchiste; car il ne connait pas la vie sous son bel aspect (...). La disqualification du travail, les revendications qui s'affirment sous une forme parfois menaçante ont comme principal facteur notre décadence artistique populaire. Le "Bel ouvrage" qui était en honneur à l'époque gothique s'est transformé dans l'épithète "d'esclavage du sale travail" de l'ouvrier et de l'artisan en révolte" (3).

Contrairement au Corbusier qui voit dans le développement industriel les raisons d'espérer un bouleversement positif des pratiques artistiques, l'avénement d'un style machiniste dégagé des résidus historiques, Umbdenstock lie explicitement le phénomène artistique au travail artisanal. L'industrie ne vient plus seulement détruire des techniques de production mais l'Art lui-même. Les positions anti-industrielles du Professeur de Polytechnique peuvent rappeler des positions qui furent celles du prolétariat au début du machinisme et qui conduisirent à des actions anarchistes telles que la destruction des machines. Mais cette alliance entre l'artiste et l'artisan dépossédé de son travail par la machine est pour le moins ambigüe. Il semble en effet que la crainte des conséquences revendicatives et révolutionnaires (fauteuses de troubles) de la disparition du travail artisanal et de sa transformation en travail ouvrier y soit plus prégnante que la défense des intérêts des classes populaires (4). N'est-il pas normal, alors que cet anti-machinisme, réactionnaire dans son essence, conduise Umbdenstock à assimiler l'architecture moderne dont les

techniques industrielles passent pour en être la source, au communisme. Le mouvement architectural et le mouvement politique ne produisent-ils pas les mêmes effets néfastes (pour l'ordre établi) sur le comportement des ouvriers du bâtiment ?. Umbdenstock l'affirme. Relevant son propos d'un soupçon de théorie raciste, il écrit :

> "La race blanche est menacée dans la structure que les civilisations du passé lui ont constituées dans le cours des siècles. C'est un esprit soviétique, communiste et anarchiste qui imprègne notre art et notre architecture moderne par les modes orientales ou nègres qui se glissent dans nos milieux occidentaux! (5)"

Dans les articles écrits par Camille Mauclair pour le Figaro et publiés vers 1933, rassemblés dans un petit ouvrage au titre alarmant (ou alarmiste) : "L'architecture va-t-elle mourir ?" (6) - question tant de fois posée depuis et restée sans réponse convaincante. Celle que Le Corbusier formulait alors ne l'est d'ailleurs pas plus qui évacue la question en évacuant le poseur de question : "L'architecture va-t-elle mourir ? Taisez-vous donc corbeaux d'académie !" (7). Ce qui s'appelle sans doute se donner des noms d'oiseaux - dans ces articles donc, les architectes modernes ne sont plus considérés, au moins certains, comme des victimes naïves, mais bien plutôt comme les agents actifs d'un plan concocté en hauts lieux et pour tout dire des lieux moscovites.

Mauclair entreprend en effet de dénoncer ce qu'il considère comme un véritable plan de propagande. Il écrit :

> "La relation étroite entre le bolchevisme, le fauvisme plastique et le surréalisme littéraire est indéniable c'est le résultat d'un plan de propagande" (8).

Et, n'oubliant pas le cubisme architectural, il pose cette question concernant Le Corbusier :

> "L'intéressant n'est pas de décider si ce génie relève plutôt de la psychiatrie, ou si ce Picasso du béton n'en est point plutôt le Lénine" (9).

Les preuves de la collusion entre ce Lénine-là et l'autre ne manqueraient pas, selon Mauclair : l'Esprit Nouveau ne fut-il pas une revue

> "cosmopolite fort goûtée des montparnos et répandue dans tous les milieux bolchevisant du monde" (10).

L'Esprit Nouveau ne s'est-il pas assuré la collaboration de Gropius, Loos et Meyer de May et Moser, tous allemands et tous, selon Mauclair, dévoués au communisme et ayant séjourné à Moscou, preuve sans doute irréfutable de leur soumission à l'état soviétique et de leur adhésion à la cause de la révolution.

Empruntant à un auteur suisse, Mauclair propose une notion qui va permettre de caractériser en une formule percutante cette fonction dévolue à l'architecture moderne dans les plans révolutionnaires :"Le cheval de Troie du Bolchevisme" (11). L'architecture moderne dans les écrits d'Umbdenstock aurait pu passer pour le cheval de Troie de l'Allemagne; c'est le même mécanisme qui est sensé être démasqué par cette notion . La ville assiégée, c'est bien sûr l'esprit individualiste français qu'il est nécessaire de détruire pour faire pénétrer les idées et les comportements collectivistes. Le cheval d'Ulysse était une machine, le cheval des bolcheviques est aussi une machine, la machine à habiter. Terme que Mauclair s'empresse de transformer en "machine à s'embêter";collectif étant naturellement synonyme d'ennuyeux.

Suivons l'argumentation de Mauclair, il écrit :

> "L'architecture dont je parle prend de plus en plus figure d'une aîle marchante du bolchevisme avec l'approbation des snobs. On veut aller vers l'Uniformité. Ce qui est bon pour le sanatorium, le garage ou le dock ne l'est pas pour la demeure de l'homme, qui n'est ni une mécanique, ni un numéro, et qu'on veut loger, avec son intimité, son repos et son rêve, dans des cellules de ruches anonymes, hygiéniques, glaçantes. Nous moderniser n'est pas forcément nous américaniser, nous germaniser, nous bolcheviser, nous défranciser".

Et il ajoute opérant un choix dans cette internationale du logement ennuyeux qui fond sur l'habiter français :

> "Même en architecture, l'U.R.S.S. prépare sa termitière avec la volonté de l'imposer au monde comme son régime social. Et c'est pourquoi (...) je demande : sommes-nous des termites" (12).

Nous laisserons de côté l'analyse de cet anti-communiste fondé sur une certaine défense de l'individualisme, thème classique et sans cesse réactualisé, pour nous intéresser

60. AUBURTIN, GRANET, MATHON - La nouvelle salle Pleyel, Paris
61. Paul BIGOT - Institut d'Art et d'Archéologie, Paris

aux positions de Mauclair qui mettent plus précisément en jeu la question architecturale. Ce qui est important ici est, à notre avis, de constater cette dichotomie qui s'établit entre deux secteurs de la production du bâtiment l'habitation d'une part, (les biens de consommation) et les autres constructions d'autre part (les lieux de la production ou de la circulation des marchandises). L'architecture moderne semble être bonne pour guider la construction des docks des garages et même des sanatoria. Mauclair dit par ailleurs, parlant des gares et des usines "qu'on y déverse la pâte à crèpe internationale tant qu'on voudra!(13) (pâte à crèpe, béton volopük, incapable de parler français); mais lorsque la boue grise menace de couler dans les foyers français, Mauclair se lève indigné, et chante les louanges du matériau indigène, la pierre de France, noble et vivante. L'habitation bolchévique est non seulement en béton, elle est aussi tristement hygiénique. On notera que pour Mauclair la poésie semble être inversement proportionnelle à l'hygiène. De plus elle est, summum de l'horreur, collective. On comprend alors que Mauclair s'adresse à la petite et moyenne bourgeoisie, celle qui construit son habitat individuellement engageant le patrimoine familial, celle qu'intéresse la loi Loucheur, celle qui rève d'une "villa" mimant,modèle réduit,des résidences plus argentées ou se souvenant de ses origines campagnardes dans un néo-régionalisme urbanisé. Ces fractions de la bourgeoisie, touchées par le développement impérialiste du capitalisme, engagées dans un processus de prolétarisation doivent certainement être trés sensibles à tout ce qui constitue leur image de marque et interdit qu'on les confonde avec le prolétariat. N'est-ce pas pour cela que Mauclair condamne la machine à habiter parce que

> "vue du dehors avec ses rangées de hublots, même si elle est destinée aux riches, (elle) a toujours l'air d'une cité ouvrière" (14)?

Il est vrai que le rapport de l'architecture aux classes sociales, qui tiendrait en une espèce d'expressivité formelle du rang social disparait du discours moderne alors qu'il existe encore dans la théorie d'Umbdenstock. Le discours de Mauclair n'est-il pas ce discours petit bourgeois réactionnaire, discours d'une fraction de classe prise en sandwich entre les deux classes antagonistes principales ? Une hypothèse qui pourrait être confirmée par le fait que l'on trouve au côté de cet anti-bolchevisme solide un anti-capitalisme bien affirmé. Mauclair écrit :

"Les discussions sur la beauté, la nouveauté, ne sont que les masques du chambardement et de certains gros intérêts mercantiles, puisque le capital international semble travailler au bolchevisme, son destructeur apparent et en réalité, sa source future de bénéfice"(15)

Il dit aussi :

"Derrière le mur de béton il y a un mur d'argent, ni l'un ni l'autre ne sont beaux" (16).

Tous les ingrédients pour constituer une idéologie connue, car cet anti-capitalisme n'est pas sans être teinté d'anti-sémitisme. Ce que l'on peut remarquer dans la condamnation d'une certaine presse soutenant le modernisme artistique. Mauclair dénonce en effet :

"La constitution d'une presse de soutien presque exclusivement juive (c'est un fait) en faveur de marchands et de peintres juifs étrangers essayant d'imposer une école internationale dite "de Paris" (17).

Mauclair mettra au banc des accusés les compagnies de chemin de fer coupables d'avoir répandu l'usage du béton armé au détriment de celui de la pierre. Le prix du transport du ciment et de la chaux ayant moins augmenté que le prix du transport de cette dernière. Il faudrait voir, selon Mauclair, dans cette préférence tarifaire l'un des effets de la collusion entre ces compagnies et les bétonniers et aciéristes (18). Cette hypothèse peut n'être pas dénuée de fondements bien qu'elle ne suffise pas à elle seule à expliquer le développement de la construction en béton armé ou en acier au détriment de la pierre quelle que soit par ailleurs la nature des façades que vont revêtir les structures ainsi construites.

Ces positions anti-capitalistes sont bien sûr assorties d'une défense de l'artisanat proche dans ses termes de celle relevée chez Umbdenstock :

"Mais enfin il y a scandale et le système des trusts aboutit à ruiner le métier d'architecte comme la standardisation machiniste ruine au profit de l'étranger nos métiers de main" (19).

Une phrase dans laquelle Mauclair tente de définir, de suggérer, sur une plateforme commune, l'anti-machiniste, la possibilité d'une alliance entre les architectes et les

artisans de bâtiment. Sont sans doute exclus de cette alliance, les architectes nudistes qui sont la cause de ce déclin de l'artisanat français. Après avoir évoqué les blessures portées à celui-ci par l'Edit de Nantes et par ce qu'il appelle la "répression aveugle" de la Commune, Mauclair ne constate-t-il pas ?

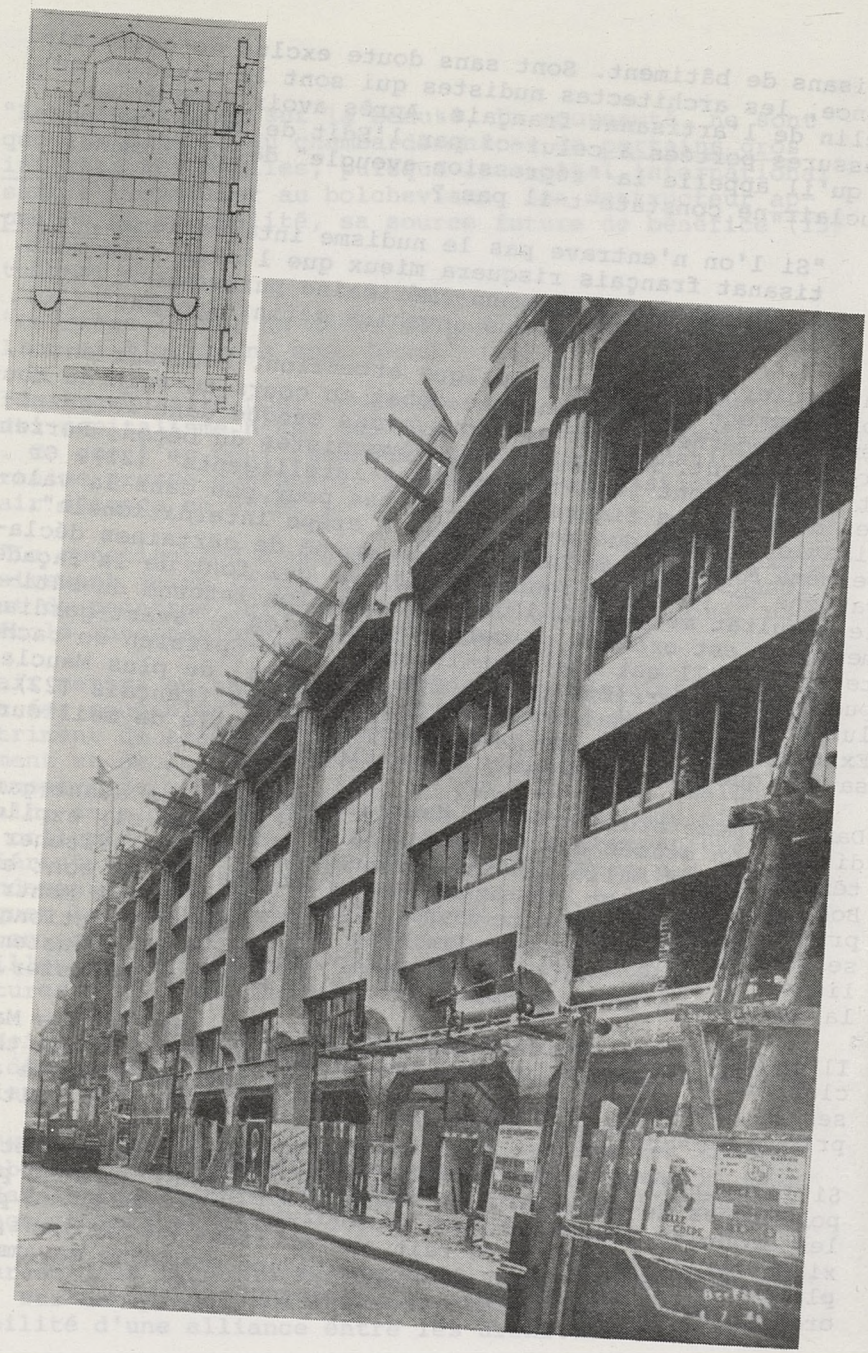
> "Si l'on n'entrave pas le nudisme international, l'artisanat français risquera mieux que l'exil : la mort. Et la camelotte germano-américaine puissamment outillée pour la série nous envahira définitivement" (20).

Un dernier point mérite quelque attention. Mauclair entre, consciemment ou non, dans le débat en cours au sein du mouvement moderne, débat que nous avons évoqué dans le chapitre précédent. A l'opposé des communistes du béton, Perret et Garnier sont jugés "sérieux et intelligents" (21). Or ces deux belles figures ne sont pas pour peu dans la valorisation esthétique de la "pâte à crèpe internationale". De même Michel Roux-Spitz est pardonné de certaines déclarations un peu trop fonctionnalistes qui font de la façade le résultat mécanique d'une organisation interne du bâtiment, et est crédité de cette appellation : "avant-gardiste sensé". Il est vrai que le béton Roux-Spitzien se cache pudiquement derrière un placage de pierre; de plus Mauclair lui trouve une qualité primordiale, il est français (22). Existerait-il donc une pâte à crèpe nationale de meilleure saveur que son homologue internationale ?

Dans le même ordre d'idée, Mauclair désigne les avant-gardistes non sensés du terme "utilecte". Or ceux-ci, explicitement nommés Mallet-Stevens, Pingusson, Lurçat, Fischer, Boll, Le Corbusier, du moins pour certains qui se sont exprimés longuement sur ce thème, comme nous l'avons montré, se sont démarqués et ont combattu les excès du fonctionnalisme. Le terme "utilitecte" caractériserait plus justement la doctrine d'un Roux-Spitz que celle d'un Le Corbusier.

Il devient alors évident que les positions de Camille Mauclair ne s'appuient pas sur une analyse objective des thèses en présence mais sur une idéologie anti-moderniste a priori, articulée aux positions politiques que l'on sait.

Si l'on croit l'un des principaux intéressés par les écrits polémiques de Mauclair, Le Corbusier, ceux-ci ne sont pas les produits d'une indignation individuelle portée au paroxisme par le triste sort fait aux artisans du bâtiment, mais plutôt un élément parmi d'autres, d'une campagne savamment orchestrée par les Chambres de Commerce (24).



62. 63. LEMARESQUIER et LALOUX - Le palais Berlitz, Paris

Cette campagne des Chambres de Commerce que Le Corbusier entreprend de dénoncer dans "Croisade ou le Crépuscule des Académies". L'ouvrage dont le texte principal est daté du 15 juin 1932, est une réponse directe à une conférence de Gustave Umbdenstock faite à la salle Wagram le 14 mars 1932 avec le concours de Louis Hourticq, membre de l'Institut (25).

Le texte de "Croisade" commence par ces mots :

> "Une grande campagne est ouverte contre l'art moderne par l'ARGENT qui se défend (...). Certaines corporations du bâtiment financent le mouvement. Ce sont celles que les techniques modernes ont perturbées : l'acier et le béton armé entraînent la déchéance de la tuile, de l'ardoise, de la charpente de bois, de la zinguerie; la consommation de la pierre des carrières baisse terriblement" (26).

Dans ces quelques lignes Le Corbusier remet en jeu un des acteurs déjà présent dans la mise en scène du critique d'art du Figaro, il est vrai que cet acteur est quasiment inévitable et même indispensable. Il s'agit de l'Argent. Celui-ci ne porte plus chapeau haut de forme, en provenance des caisses des aciéristes et des cimentiers, ni manteau couleur de muraille en provenance du Kremlin, il proviendrait des caisses des corporations du bâtiment touchées par le développement historique s'opposant à la marche du progrès et de l'art.

Le Corbusier met en accusation les institutions patronales et non les hommes de métier. Il attaque les "chambres de commerce", mais il va s'efforcer de démontrer que le discours d'Umbdenstock malgré les apparences ne prend pas véritablement en compte les intérêts des travailleurs du bâtiment. A la triste image du tailleur de pierre condamné à déverser la boue grise du ciment entre les planches orthogonales de l'architecture nudiste, il oppose l'image, non moins triste, du tailleur de pierre posant des mêtres linéaires de corniche moulée ou taillant le motif sans cesse répété d'une frise concoctée par le crayon maniaque d'un académicien. Le Corbusier appelle l'histoire au secours de l'architecture moderne. Il fait apparaître des artisans de la première renaissance, encore inventeurs du travail de leurs ciseaux (27). Et, il nous les montre bien plus proches des ouvriers des chantiers modernes construisant avec de jeunes architectes l'habitat de l'avenir, que des tristes esclaves des prouesses graphiques des architectes en vogue quai Malaquais. Enfin, le Palais Berlizt est exhibé, lui

dont la construction se serait faite dans l'indifférence ouvrière, opposée à l'enthousiasme des artisans de la première Renaissance, à l'enthousiasme des hommes des chantiers moderne.

Les uns et les autres vont êtres réunis par delà les siècles grâce à une notion qui occupe une place de choix dans l'esthétique corbuséenne, une notion sur laquelle se fonderait la véritable dignité des bâtiments et des hommes de métier , une notion qui vient de loin puisque "Vers une architecture l'associe au tracé du premier temple de toile et de cordes: la proportion (28). La proportion science des maîtres maçons des beaux siècles d'architecture et des architectes modernes; la proportion, bafouée par les contorsions académiques, que l'architecture nudiste rendrait aux hommes de métier, leur rendant du même coup leur dignité.

Le Corbusier oublie-t-il que les innovations techniques modifient les savoir-faire, bouleversent l'organisation des tâches ? Les problèmes ne sont point escamotés, ils sont même résolus. Les charpentiers sont reconvertis en monteurs de l'équipement du logis moderne, fabricant les célèbres "casiers" issus de la conception corbuséenne du logis, les tuiliers en céramistes. Seuls les ardoisiers sont livrés à leur triste sort,condamnés par le toit-terrasse et le manque d'imagination exceptionnel du Corbusier. Quant aux carriers, les producteurs de la pierre de France, une jolie place leur est réservée. Le cimentolâtre les invite à livrer le noble matériau en feuille plutôt qu'en bloc. Avouant une préférence inattendue, Le Corbusier écrit :

> "Mettons-nous d'accord avec M. Umbdenstock : la pierre est plus belle que l'enduit" (29).

L'enduit dont l'architecture moderne n'abuserait que sous de strictes contraintes budgétaires. Le Corbusier précise :

> "Si nos budgets deviennent plus larges, la pierre qui est, en effet, si belle, réapparaîtra. Mais pas en monolithe "profondément enracinée dans le sol". Car nos maisons ne portent plus sur la pierre comme autrefois, mais sur l'acier ou du ciment armé" (30).

Voilà donc la pierre réconciliée avec l'architecture moderne. L'opération semblait nécessaire et urgente, si l'on considère que le noble matériau et ses ouvriers constituent une pièce maîtresse dans le discours umbdiste. A Wagram Umbdenstock lance, en effet, cet appel vibrant :

"Pour conclure, il semble que le culte de la pierre soit un principe fondamental dont nous devons devenir les apôtres convaincus et qu'une croisade s'impose aujourd'hui pour faire appel aux artisans du ciseau, en leur procurant les moyens de contribuer à la renaissance actuelle qu'en aucun cas nous ne devons laisser péricliter.
Tous les Français ont le devoir de se solidariser pour protéger les travailleurs de la pierre (sculpteurs, tailleurs de pierre, maçons) et leur fournir l'occasion et les moyens d'exprimer leur talent en assurant leur existence" (31).

Gustave Umbdenstock se fait aussi le défenseur de la pierre parce qu'elle est le matériau privilégié du sculpteur et ainsi elle serait le véhicule de la pensée humaine. Il évoque le sourire de Reims, les oeuvres de Michel Ange, Rude, Carpeaux et d'autres..., et "l'édification des Monuments glorificateurs ou commémoratifs consacrés aux héros morts pour la patrie" (32). Une évocation que Le Corbusier annotera ironiquement : "Ah oui ! Spectacles innombrables et bien réconfortants !!!" (33).

Mais il semble bien que cet amour commun de la pierre ne peut rapprocher les deux hommes. Il faut reconnaître pourtant que Le Corbusier donne quelques gages de ses bonnes intentions. Il dira qu'Umbdenstock est finalement "un brave type" (34), il avouera aimer le quadrige qui s'envole au-dessus de la façade du grand palais et surtout il n'hésite pas à se joindre à Umbdenstock pour dénoncer "l'académisme de la caisse à savons" (35). Une condamnation qui pourrait bien être à double tranchant. Que de bonté pour un personnage qui réclame des autorités une loi condamnant à jamais la maison sur pilotis (36). Une bonté qui, comme nous l'avons vu, n'exclut pas l'ironie. Ceci, bonté et ironie, tendrait à nous faire penser que Le Corbusier ne prenait pas trop au sérieux la campagne menée par Umbdenstock, bien que l'aspect algérois des événements ne puisse être négligé. En effet le texte de la conférence de Wagram ainsi que le texte de Croisade seront tous deux publiés par les "Travaux Nord-Africains". Umbdenstock était architecte de la banque d'Algérie et Le Corbusier, après les deux conférences données à Alger en 1931, avait peut être quelques espoirs de ce côté de la Méditerranée. Concurrence ?

Mais il nous semble que Le Corbusier ne comprend pas l'enjeu réel de cette intervention d'Umbdenstock qui peut quelquefois prêter à sourire. Cet enjeu est politique. Si la

64. 65. LE CORBUSIER - Quatre pages de Croisades

dimension politique n'est pas absente de "Croisade", elle s'y réduit à ces appels à l'autorité,habituels dans le discours corbuséen.

Les propos tenus à la salle Wagram se situent à un autre niveau. Ils ont pour but une transformation des rapports de force face à la crise qui secoue la société. Le discours d'Umbdenstock ne s'établit pas seulement sur des positions esthétiques, il s'établit aussi sur des positions politiques dont l'enjeu est assez clairement exprimé :

> "La crise actuelle constitue une grave menace pour la stabilité sociale du pays et les conditions normales de sa sécurité. Devant ce danger, il paraît nécessaire de proclamer l'union sacrée de toutes nos classes sociales dans la plus franche collaboration active" (37).

Pour ce qui concerne le bâtiment, cette union sacrée pourrait évidemment se cimenter contre un ennemi intérieur tout trouvé : le nudisme et ceci pour toutes les raisons que nous venons de commenter. De plus, il est proposé un modèle d'organisation qui peut avoir gardé quelque prestige dans ce secteur de la production : les corporations. Umbdenstock évoque les corporations gothiques, modèle parfait selon lui d'une collaboration qui sauverait à la fois le secteur du chômage (retour à l'artisanat) et la nation du chaos (solidarité corporative), si, bien entendu, l'Etat intervient sur la tendance à la concentration industrielle.

> "Nous sommes certains que les Pouvoirs Publics, les législateurs, les hommes conscients de leur devoir, voudront se joindre aux groupements corporatifs qui assureront un juste équilibre entre ce que doit être la production industrielle équitablement limitée et la belle production manuelle de tous les genres d'artisanat" (38).

Ce corporatisme ne prône cependant pas un anti-industrialisme si radical qu'il opposerait fondamentalement les intérêts de la fraction impérialiste de la bourgeoisie à sa fraction artisanale; une déclaration en tempère une autre :

> "Nous ne pouvons pas être soumis sans danger à l'exclusive domination de ce que représentent les forces modernes de l'industrie, de la finance et du commerce : ces divers groupements eux-mêmes risquent de s'effondrer par l'absence d'un idéal dont l'humanité ne saurait se passer sans danger".

Et, Umbdenstock ajoute :

> "Ce ne sont des idées d'utopiste ni des divagations du genre idéologiste qui permettent d'aboutir à un résultat pratique et favorable; une organisation générale s'impose pour faire le redressement nécessaire" (39).

L'organisation proposée ici pourrait consister en une intervention de l'Etat sur le marché, doublée d'un renouveau du corporatisme. Quant aux idées utopistes et aux divagations idéologistes n'évoquent-elles pas aussi la perspective socialiste, autre solution à la crise du capitalisme. Un passage du discours de Wagram est plein d'intérêt qui dévoile un des aspects de l'opération menée par Umbdenstock :

> "Nous ne pouvons pas ignorer que depuis la Révolution française, toutes les insurections et calamités qui ont marqué le cours du XIXème siècle ne sont en réalité que des luttes ouvrières pour reconquérir les privilèges qui firent la prospérité et la gloire de la France par la force corporative bien organisée. Il ne s'agit pas de faire de la politique en créant des divisions de classes : si la liberté a des droits, elle a primordialement de grands devoirs, et c'est pour cela que nous revenons toujours à dire : acceptons tous une discipline dans un esprit de justice, en nous écartant des mirages ou des illusions qui restent dans le domaine décevant des utopies ..." (40).

L'opération est bien menée qui consiste à réduire les luttes ouvrières à une reconquête des privilèges perdus et, à l'occasion, à escamoter la lutte de classe et à recommander la discipline.
C'est le même procédé qui permet à Umbdenstock de déclarer :

> "On ne peut combattre la misère en instituant l'aumone"

et puis de continuer par :

> "Le salaire du chômage n'est à tout prendre qu'une injure pour son bénéficiaire et une charge onéreuse pour la communauté, dont la répercussion agit sur les conditions d'existence de tout un peuple" (41).

La morale permet ici, en toute bonne foi, de demander la suppression des indemnités de chômage; une logique qui n'a pas fini de diriger certains discours politiques.

Paul Ribe reprendra dans un discours prononcé au dîner des

Corporations du Bâtiment du 11 février 1932, les thèmes pro-artisanaux et anti-nudistes qui constituent ce qui se nomme alors explicitement "la Défense de la Marque France". Si l'on peut observer une certaine régression de la thématique politique puisque Paul Iribe s'en tient à l'anti-germanisme oubliant le spectre bolchevique, il faut remarquer l'arrivée sur la scène de notre petit théâtre, d'un personnage pourtant indispensable, la Femme, "ce client qui achète 60 % de ce que produit le monde (...), dont nous étions les seuls fournisseurs attitrés" (42).

Cette femme est du Monde, sans aucun doute, car le propos d'Iribe associe la défense de l'artisanat à la défense des Industries de luxe. Iribe demandera aux Corporations du Bâtiment : "Libérez vos jeunes dessinateurs des chaînes pesantes du cubisme" (43).

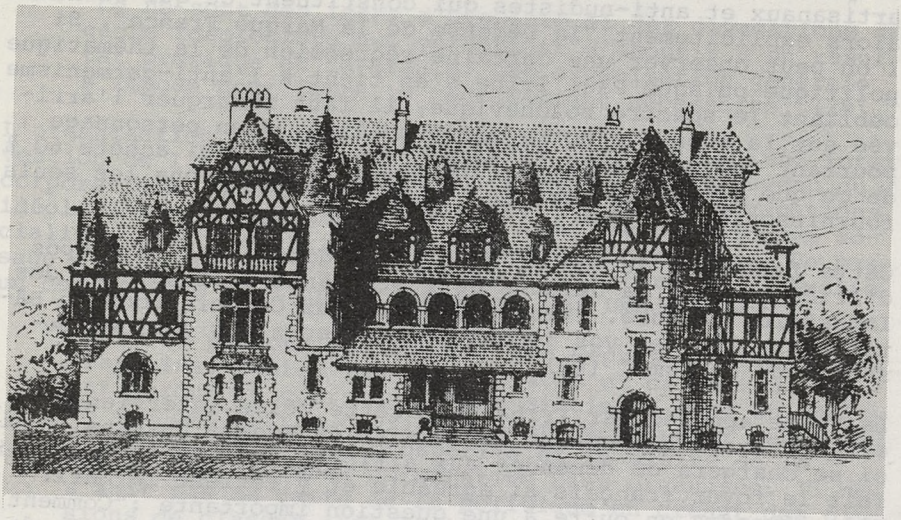
La Femme appelée par Iribe dans cette mêlée, interviendra effectivement empruntant les traits de Madame Dussane. Celle ci se chargera de demander aux artistes cet art "riant" qui fait le foyer français si agréable et y retient le mari. Elle répondra en outre à une question importante :"Comment reconnaître la marque France ?" Voici quelques éléments de réponse :

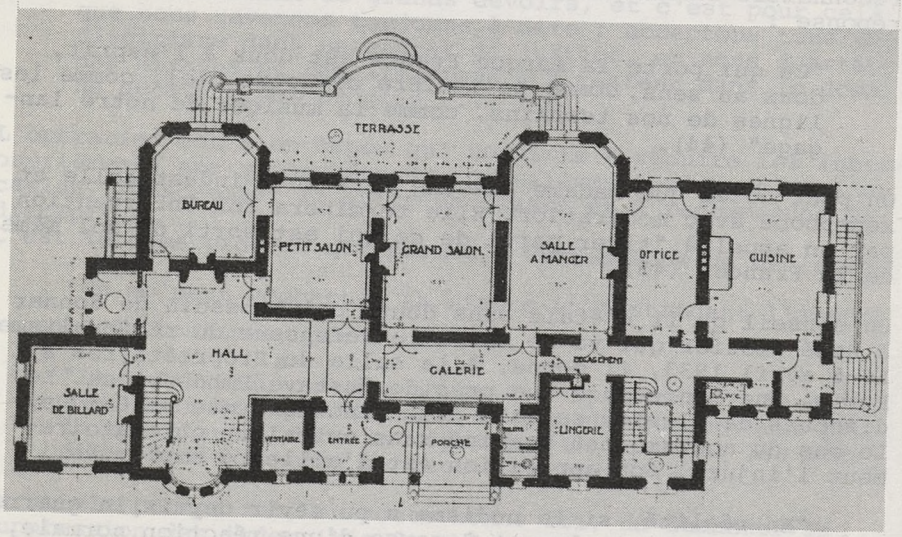
> "Ce qui porte la marque France est doux à l'esprit, doux au sens, comme la lumière de notre ciel, comme les lignes de nos terrains, comme la musique de notre langage" (44).

On peut noter que Madame Dussane sera anti-industrielle et xénophobe avec modération. Elle terminera son intervention par un appel à "tirer parti de ce qui est sorti du sol même de la France" (45).

Un conseil qu'il n'était sans doute point besoin de donner à René Clozier qui va se faire le défenseur du régionalisme. Le 6 avril 1933, il donne, à la salle des Propriétaires à Paris, une conférence que préside Gustave Umbdenstock. Le discours de Clozier se fait plus théorique que polémique. Le cas du nudisme est examiné sans entraîner obligatoirement l'injure. Son apparition est d'ailleurs expliquée :

> "En réalité, si le nudisme a pu sévir depuis la guerre c'est tout simplement à cause d'une réaction normale, salutaire, mais exagérée (comme toutes les réactions), contre la mauvaise décoration du XIXème siècle" (46).





66. Gustave UMBDENSTOCK - Propriété A. Kiener, Colmar

Le ton de Clozier contraste d'ailleurs étrangement avec le ton généralement adopté par la critique anti-moderne : l'école des architectes modernes français et régionalistes- il définit ainsi le courant auquel il appartient - est sans doute une école de pondération et de courtoisie (47). Clozier va prendre un à un les points en discussion et réfuter les thèses nudistes.
Il parle ainsi de la suppression de la corniche, de la fenêtre, de la couverture, faisant apparemment appel à un solide bon sens et à un opportunisme esthétique qui ne rejette rien, mais lie l'adoption de tel ou tel procédé aux conditions locales. Il est vrai qu'il annonce lui-même :

> "je ne suis ennemi de rien par principe, si ce n'est des donneurs de formules" (48).

Seul l'interdit anti-décoratif ne trouve pas grâce à ses yeux. Il faut dire que le bon sens et l'opportunisme ne peuvent évidemment faire bon ménage avec une prescription aussi impérative.

L'esthétique de Clozier s'appuie sur un solide pragmatisme; il écrit :

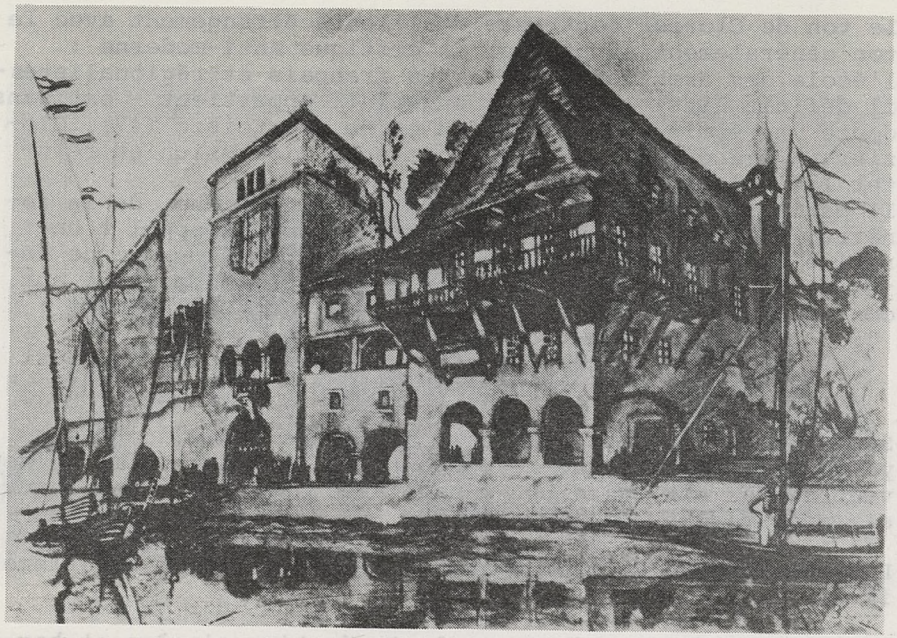
> "L'esthétique n'est que la traduction sincère et harmonieuse du confort"

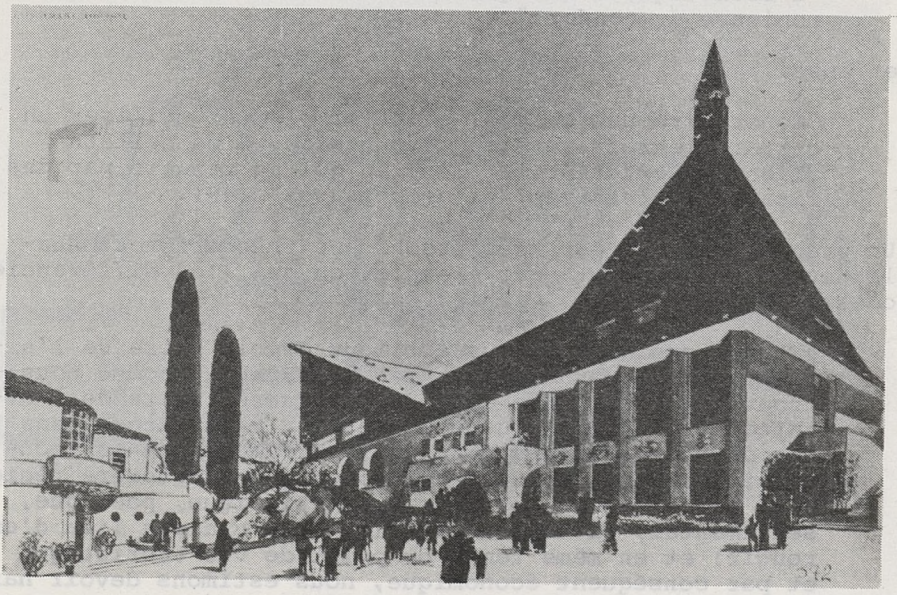
et aussi

> "Construire une maison, c'est simplement utiliser un certain terrain au mieux des besoins d'un certain client et extérioriser le plan qui en résulte par des façades expressives et harmonieuses" (49).

Un pragmatisme qui est trés proche des thèses fonctionnalistes d'un Roux-Spitz par exemple, ce qui l'en différencie c'est le régionalisme. Clozier écrit :

> "Et non seulement, nous estimons devoir faire de l'architecture moderne, française, en France, comme nous trouvons souhaitable de voir les Russes faire de l'architecture moderne russe en Russie; mais encore dans les différentes provinces de la France, nous estimons devoir donner à notre architecture, un caractère régional; parce que du point de vue artistique, poétique, sentimental, si vous voulez (et il n'y a pas lieu d'en rougir) et en même temps du point de vue touristique et par conséquent économique, nous estimons devoir harmoniser une construction nouvelle avec les





Concours pour le Centre Régional de l'Exposition de 1937 :
67. Pavillon Le Bearn de J. NOUTARY et fils
68. Pavillon du Dauphiné de LENORMAND et NEDOUCHELLE

constructions déjà existantes de la région où l'on construit et avec le paysage qui l'entoure" (50).

Cette préoccupation touristique (51) jointe à un souci de défendre l'artisanat sont les deux seuls thèmes qui rattachent explicitement le discours de Clozier à la campagne pour la défense de la Marque France, si l'on excepte l'objet principal de cette conférence : la défense du régionalisme, une doctrine qui pourrait rassembler les anti-nudistes sur la base de leur patriotisme. Clozier est cependant moins radical qu'Umbdenstock. Rappelons que ce dernier était partisan d'une loi fixant la largeur des murs des habitations - ou que Mauclair - interdisant le béton dans la construction des habitations - et conçoit son action dans la continuité d'un mouvement architectural moderne dont le nudisme ne serait qu'une phase critique; il dit par exemple :

> "notre architecture moderne est arrivée à un stade trés intéressant de son développement, par l'extériorisation de sa structure; mais elle cherche encore sa parure et quand elle l'aura trouvée, on peut lui prédire le plus brillant avenir. C'est une ossature sans chair, et c'est pourquoi elle ne vibre pas, il lui reste à s'habiller et à s'habiller à la Française" (52).

Nous terminerons ce chapitre consacré aux démélés de la Marque France avec l'architecture nudiste, en évoquant l'exposition d'Architecture française organisée en 1933 par la S.A.D.G. sous le patronage de l'Association Française d'Expansion et d'Echanges Artistiques. Cette exposition s'inscrit dans une problématique dont la défense de la Marque France constitue un élément. Destinée à être présentée dans plusieurs villes d'Europe, elle se veut, selon Louis Hautecoeur, qui préface le catalogue, publiée dans un numéro de l'Architecture, la démonstration de "l'effort considérable accompli par les architectes français depuis trente ans"(53). Elle doit démontrer la modernité de l'architecture française, mais aussi son attachement à la tradition. Pour caractériser cette architecture moderne et traditionnaliste, Louis Hautecour va forger la notion de "classicisme gothique"; une notion autour de laquelle l'académie pourrait se réconcilier avec les frères Perret.

Si la place la plus importante est réservée à Henri Prost, on remarque la présence de Perret, Charles Siclis, Henri Pacon, Michel Roux-Spitz, Abraham et Le Même. On cherchera en vain des oeuvres de Mallet-Stevens, Lurçat ou Le Corbusier. Mais qu'auraient été faire ceux-ci aux côtés de

Marrast ou Pontrémoli ... L'introduction de Louis Hautecoeur condamnait par ailleurs "l'esprit de série" et le "puritanisme qui renie toute joie".

On constatera que la fin de la première moitié des années trente voit l'union du courant traditionnaliste avec l'académie au dépend des modernistes de plus en plus isolés.

CHAPITRE VI - NOTES

1/ - UMBDENSTOCK Gustave - Cours d'architecture, o.c. p. 540. Ces considérations surgissent dans un chapitre consacré aux "profils classiques". L'auteur qui se réfère volontiers à l'esthétique gothique voit dans les attaques allemandes une des raisons du succés de l'esthétique classique en France : par réaction. Le gothique d'Umbdenstock n'est plus le gothique de Viollet-le-Duc : il s'est légérement décalé sur l'échiquier esthétique, de l'avant-garde au centre, voie médiane entre le classicisme français et le rationalisme allemand.

2/ - idem note 1, p. 564.

3/ - idem note précédente.

4/ - Si l'on en croit Mario Perniola, en adoptant ces positions proartisanales, Umbdenstock scie la branche sur laquelle il est assis, car : "Le processus par lequel l'entreprise capitaliste, fondé sur la séparation entre le capital et le travail se substitue à l'atelier artisanal et le processus par lequel le maître médiéval se transforme en artiste moderne ne sont pas deux faits distincts, bien que parallèles, mais un unique phénomène qui donne lieu à trois situations complémentaires : le capitaliste industriel, l'ouvrier et l'artiste. Perniola Mario, L'aliénation artistique, traduction de A. Harstein sous la direction de M. Maffesoli. Paris - Union générale d'édition 1977, 313 p. Collection 10/18 (1ère éd. Milan, Ugo Mursia Editore, 1971).

5/ - idem note 1 p. 504

6/ - MAUCLAIR Camille - L'architecture va-t-elle mourir ? Paris, Editions de la Nouvelle Revue Critique, s. d. 128 p. Deux articles de Mauclair, inclus dans cet ouvrage, seront publiés par l'Architecture du 15 Mars 1933 (p. 82 et 83); il s'agit de "L'architecture bolchevisante" et "L'affreux nudisme".

7/ - voir LE CORBUSIER - La ville radieuse - Eléments d'une doctrine pour l'équipement de la civilisation machiniste, Paris Vincent Fréal et Cie, 1964, 348 p. ill. (1ère éd. 1935 - recueil d'articles parus dans la revue Plans fondée en 1930), p. 197.

8/ - idem note 6, p. 40

9/ - idem note 6 p. 38 - Il est vrai que Lénine intervenait dans un texte du Corbusier qui écrivait dans l'Art Décoratif aujourd'hui o. c. p. 8) : "Lénine est assis à la Rotonde sur une chaise cannée

(la scène est d'avant-guerre); il a payé son café vingt centimes, pourboire un sou. Il a bu dans une petite tasse de porcelaine blanche. Il a un chapeau melon, un col brillant et lisse. Il écrit pendant des heures sur des feuilles de papier à machine. Son encrier est lisse et rond, en verre à bouteille. Il s'apprête à gouverner cent millions d'hommes". Mais gageons que ce qui intéresse Le Corbusier chez Lénine, c'est plus l'aspect extérieur "moderne" que la théorie révolutionnaire.

10/ -idem note 6 p. 36

11/ -cf. idem note 6, chapitre VI, p. 55 et suiv. L'auteur auquel se réfère Mauclair est Alex de Senger qui a publié Le cheval de Troie du bolchevisme, Bienne, éditions du Chandelier, 1931.

12/ -idem note 6 p. 21 et 22. Mauclair précisera sa pensée ainsi dans un autre chapitre : "La maison sans âme, le bloc en série, c'est bien en effet le cheval de Troie introduit bénévolement dans nos cités par des ingénus qu'ébaudit le nouveau" (p. 60), et : "tout se tient dans l'Etatisme intégral. Regardez dans la termitière, la prison modèle de votre liberté individuelle déjà condamnée" (p. 64).

13/ -idem note 6 p. 72

14/ -idem note 6 p. 30

15/ -idem note 6 p. 40

16/ -idem note 6 p. 52

17/ -idem note 6 p. 58

18/ -voir le chapitre "Topaze et le Béton" p. 105 et suivantes.

19/ -idem note 6 p. 91

20/ -idem note 6 p. 104

21/ -Mauclair écrit dès l'introduction de "l'Architecture va-t-elle mourir?": "De même que mes écrits sur la farce de l'art vivant et le stupide abus du mot "moderne" étaient d'un homme qui admire non l'académisme mais Van Gogh et Gauguin, de même ce qu'on va lire est d'un homme qui exécra le "style nouille" de 1900 et s'est vivement intéressé aux principes et aux oeuvres des Perret, Tony Garnier, Prost, Laprade, Marrast et autres constructeurs sérieux et logiques ayant cherché avec loyauté et intelligence, à donner à notre temps une neuve physionomie architecturale. Je ne les

confonds aucunement avec les iconoclastes, les primaires, les demi-fous et les communistes du béton" (p. 11).

22/ - voir le chapitre "Mort de l'architecture Inutile" p. 75 et suiv.

22/ - voir le chapitre "Urbanistes et Utilitectes", p. 95 et suiv.

23/ - voir le chapitre "La grande pitié de l'architecture moderne" p. 113 et suiv.

24/ - voir LE CORBUSIER. Croisade ou le crépuscule des académies. Paris, éditions G. Grès et Cie, 1933, 88 p. : ill. - de la p. 32 à la p. 35, Le Corbusier consacre une longue note à expliquer ses origines françaises, occitanes pour être plus précis. Il répond ainsi à Mauclair qui le voudrait germanique. Dans cette note Le Corbusier écrit : "Vous m'avez donné Monsieur Mauclair l'occasion d'une explication utile. Vous m'apportez maintenant de plus la preuve que vous aussi et le Figaro(ce journal dont en 1920 l'un des rédacteurs dont j'ai oublié le nom m'affirmait : "mais vous ne savez donc pas qu'aucune des lignes du Figaro n'est gratuite ?!!") êtes enrégimentés dans la campagne des Chambres de Commerce dont il est question dans cette croisade" (p. 34).

25/ - De larges extraits(annotés) de cette conférence sont publiés par Le Corbusier lui-même dans Croisade, pièces à conviction qu'il verse au débat. Sous le titre : "La défense des métiers de main des artistes et artisans français" la revue L'Architecture du 15 Mai 1932 en publiera de très larges passages (p. 107 à 138). A.Louvet signalera dans L'Architecture du 15 février 1935 (p. 17) la parution d'une brochure de Gustave Umbdenstock intitulée "La défense des qualités artistiques françaises".

26/ - idem note 24, p. 7

27/ - Le Corbusier écrit : "L'église de Villeneuve est frémissante en ses moindres détails, comme un jeune printemps. Oui, monsieur Umbdenstock, les "hommes du tas" qui ont fait cela de leurs doigts ont été du nombre des artistes qui ont fondé la patrie. Mais ne frappons pas de la fausse monnaie : les hommes du tas qui ont élevé le Palais Berlitz n'ont pas pensé une minute à la patrie" (idem note 24 p. 13). Il s'agit de l'église de Villeneuve-sur-Yonne, oeuvre de la première renaissance.

28/ - Le Corbusier définit ainsi la proportion : "cette chose qui ne coûte rien et qui est tout, cette chose qui dispense des chapiteaux sculptés, des matériaux précieux et des budgets somptuaires, cette chose qui juge et classe immédiatement les individus, qui est en dehors des styles et des époques, qui est spécifiquement humaine. Et qui fait aussi des architectures "nues". Cette

chose dont Socrate parlait avec tant d'amour" (idem note 24 p. 15 et 16).

29/ - idem note 24, p. 30.

30/ - idem note précédente.

31/ - idem note 25 p. 136 - Umbdenstock écrit : "il suffit de traiter comme exemple entre tout le groupement des tailleurs de pierre, plus particulièrement éprouvés par le modernisme des édifications actuelles" (p. 134).

32/ - idem note précédente.

33/ - idem note 24 p. 81.

34/ - Le Corbusier écrit "jai annoté ainsi la fin de la conférence écrite de M. Umbdenstock, épatant, brave type, excellent type, sympathique, car c'est sur ces mots qu'il termine : "N'oublions pas que sur la grande route de la Vie, l'Art est resté à l'avant-garde de toutes les aspirations de joie et d'optimisme; et que traduire l'Art dans ses plus belles expressions de qualité et de soins est notre seule et belle garantie" (idem note 24 p. 36).

36/ - Le Corbusier écrit ceci en fin de "Croisade" et qui introduit une série d'illustrations : "puis je montrerai ce qui légitime la croisade académique (là, nous nous allions à M. Umbdenstock): l'académisme de la caisse à savons" (idem note 24 p. 42). On se reportera aux photos illustrant la page 56, photos d'immeubles "modernes" de quatre étages posés en rangées "rationnelles" sur le sol, que Le Corbusier commente ainsi : "Académie ! te voici à nouveau sous un masque trompeur. Etudiants, je vous en prie, regardez plutôt le Parthénon !" On lira aussi les pages 8 et 9 de Croisade qui condamne l'académisme moderne. Le Corbusier y écrit : "Académique ! elle est académique cette architecture de boîtes à savons - celle où il n'y a ni invention, ni proportion, ni raison, ni science technique, ni sensibilité, ni éclatement joyeux" et aussi : "je tiens pour crétin et criminel cette mise en formules ossifiées d'une actuelle renaissance architecturale à ses débuts et je dénonce ces gens qui ne se sont mis avec nous que pour mentir et faire de l'argent".

36/ - Umbdenstock demande en effet : "que ce soit des murs en pierre ou en moellons, en granit, en brique voire même en galets liaisonnés par de bons mortiers, le mur de 0,50 m d'épaisseur pour la pierre, ou le moellon de 0,35 m pour la brique devrait être imposé pour des édifications privées, comme une garantie morale et tangible d'accrochage au sol" (idem note 25 p. 137).

37/ - idem note 25, p. 134.

38/ - idem note 25 p. 137.

39/ - idem note 25 p. 135.

40/ - idem note 25 p. 138.

41/ - idem note 25 p. 134.

42/ - IRIBE Paul - La Marque France. Extrait de la conférence faite au dîner des Corporations du Bâtiment du 11 février (Le Bâtiment Français 23 février) in Revue de la Presse, L'Architecture du 15 Avril 1932, p. 107 à 109 (page 109).

43/ - idem note précédente.

44/ - Mme DUSSANE, La Marque "France". (Le Bâtiment français 21 juin) in Revue de la Presse L'Architecture du 15 septembre 1932, p. 269 à 270 (p. 269).

45/ - idem note 44, p. 270.

46/ - CLOZIER René - Conférence à la salle des Propriétaires, 274, Bd St-Germain, le 6 Avril 1933 - Extraits in L'Architecture du 15 juin 1933 - p. 172-174 (p. 173). Clozier reprendra cette position dans : L'Architecture, éternel livre d'image, Paris. Librairies de France 1936 - 192 p. fig. Il y écrit : "Le nudisme intégral n'est que l'exagération de cet excellent principe qui, en vertu de la loi des contrastes a été poussé aussi loin que l'exagération du plagiat l'avait été à la fin du XIXème siècle" (p. 166).

47/ - On devrait cependant signaler une petite perfidie : En suggérant que la philosophie anti-décorative des nudistes peut être liée à des intérêts trés prosaïques, il écrit : "je ne crains pas en effet d'être démenti en affirmant cette vérité digne de La Palice qu'il est infiniment plus facile de faire un monument bien construit, peut être, mais tout nu, que de faire le même monument, tout aussi bien construit, d'ailleurs, mais en plus décoré" (p. 173).

48/ - idem note 46.

49/ - idem note 46.

50/ - idem note 46, p. 172.

51/ - Clozier développe cette argumentation qui condamne la machine à habiter : "or quand la "machine à habiter" fleurira à tous les carrefours, de Lille à Marseille et de Brest à Strasbourg, les étrangers ne se dérangeront plus pour l'admirer chez nous puisqu'ils en jouiront chez eux" (p. 174). De quoi ranger dans le camp anti-nudiste tous les hôteliers et plagistes de France.

52/ - idem note précédente.

53/ - On se reportera à l'Architecture 1933 p. 413 et 414 (vol. XLVI n° 12) pour la Préface de Louis Hautecoeur et aux pages 415 à 418 pour le catalogue. Celui-ci est suivi de nombreuses illustrations. L'exposition comportait 199 numéros. Les numéros consacrés à Henri Prost seul ou avec des collaborateurs s'étendent du 145 au 164. Pour comparaison les numéros consacrés à Perret vont de 134 à 138.

CHAPITRE VII

526/ - idem note précédente.

527/ - idem note précédente.

528/ - On se reportera à l'Architecture 1953 p. 413 et 414 (vol. XXVI n° 12) pour la préface de Louis Hautecoeur et aux pages 415 à 418 pour le catalogue. Celui-ci est suivi de nombreuses illustrations. L'exposition comportait 79 numéros. Les numéros consacrés à Henri Prost et à ses collaborateurs s'étendent du 145 au 164. Pour comparaison les numéros consacrés à Perret vont de 134 à 138.

CAMPAGNES POUR UN MODERNISME TRADITIONNEL

La notion de "classicisme gothique" forgée par Louis Hautecoeur pour l'Exposition d'Architecture Française de 1933 appelle quelques remarques. Elle ne manque pas de sel cette notion qui réconcilie les ennemis, partisans et adversaires de Viollet-le-Duc. La bataille d'Hernani de l'architecture oubliée. Il est vrai que cet oubli, recommandé par la signature d'un historien et d'un théoricien de si grand renom, peut passer pour un pardon accordé avec quelque condescendance. Car, s'il faut bien que, d'un côté, on ait convenu que les "gothiques" montreurs de beton avaient quelques qualités, il faut aussi que de l'autre on ait donné quelques gages. Ces deux mouvements doctrinaux.s'accomplissant dans un autre mouvement,celui ascendant des prix de la construction.

Il serait bon de noter que, dans ces années trente, une des figures symbole du "structuralisme" betonnier en arrive à la redéfinition d'un classicisme, qui, pour être adapté à l'usage de la "pâte à crèpes internationnale", n'en est pas moins manifeste d'un goût français XVII - XVIIIème siècle du plus bon aloi. Auguste Perret dessine, en 1932, le portique courbe du Mobilier National ; en 1933, de nouvelles propylées parisiennes, pour l'aménagement du Trocadéro. Il faudra cependant attendre encore quelques années, 1937, pour que ces essais dans lesquels le dessin des poteaux et des poutres reste encore une simplification de la colonne et de l'entablement traditionnel donnent naissance à un nouvel ordre moderne :
Cette colonne que Bernard Champigneulle dit "éclairée" inspirée des palmiers, cannelée et agrémentée de palmettes animera les façades du Musée des Travaux Publics(1). On y note l'élégance toute classique de la corniche,à peine relevée d'un geste maniériste : Un quart de cercle rentrant à l'articulation des façades-rues et de l'hémicycle.

Le vent du classicisme ne souffle-t-il pas sur l'architecture française comme il semble souffler sur l'architecture européenne ? Effet secondaire de bouleversements atmosphériques plus profonds ?

Si l'on se réfère à la revue Formes, qui va paraître durant l'année 1934 encartée dans l'Amour de l'Art, ce classicisme pourrait bien prendre place dans ce que nous avons nommé la stratégie de la troisième voie. Ne lit-on pas dans cette revue :

69. A. et G. PERRET - Musée des Travaux Publics
70. A. et G. PERRET - Le garde meuble national

"Il faut sortir du ridicule dilemme Le Corbusier, Le Maresquier. Si l'hôtel de l'Armée du Salut est un défi aux normes du goût français, de la pensée et de la vie française, le Cercle Militaire, cette immense pièce montée, est un témoignage de dégénérescence"(2).

Ces phrases sont extraites d'un article qui commence par ces mots : "Acheter français c'est bien. Penser français c'est mieux" ; un article signé Waldemar George, que l'on retrouve donc nationaliste lui qui, en 1925, défendait l'internationalisme et l'architecture venus du pays des Soviets.
Le Même George signera pour l'Architecture un article sur le Centre Régional de l'Exposition de 1937, article dont nous extrayons ces lignes :

"Un mouvement de retour au classique risque lui-même d'aboutir à l'impasse du formalisme et de l'académisme, s'il est fondé sur une étude livresque des modèles grecs, italiens et français et non sur l'étude des types d'habitation propre à chaque province. C'est en ce sens que le Centre Régional, ce vivant foyer d'architecture, est riche en enseignement. On y voit comment des architectes, en mettant à profit les traditions locales, retrouvent les lois d'un langage oublié" (3).

Classicisme et régionalisme sont donc appelés à constituer, durant cette seconde moitié des années trente, les chemins les plus courts pour créer cette troisième voie possible entre les "excès" modernistes et l'académisme finissant. Nous noterons que cette période semble être placée sous le signe des alliances contre nature. Hautecoeur propose en effet l'alliance du modèle gothique, le savoir des maîtres tailleurs de pierre du Moyen Age, au modèle antique, ce modèle que les architectes ont justement utilisé contre le précédent. N'en va-t-il pas de même lorsque George associe ce même modèle antique aux typologies populaires et rurales. Cela se fait sans doute mais ne se proclame pas. La villa du maître, la Rotonda, ne doit rien à la chaumière des métayers. N'est-elle pas d'essence divine ? Il est vrai que, lorsque l'architecture régionaliste apparaît dans les concours de l'Ecole des Beaux Arts, elle reste réservée aux habitations des classes populaires. Quant aux villas de Quetelart au Touquet ou de Le Même à Mégève, elles appartiennent au monde des loisirs lorsque la reine se déguise en paysanne.

Le modèle antique pour se survivre à lui-même, à cet échec qu'est l'éclectisme académique qui est déjà une mise en concurrence du modèle de Brunelleschi et d'Alberti avec les jouets ramenés des pillages impérialistes, va donc devoir se marier avec ces deux modèles, l'un féodal, l'autre populaire. Mais dans l'autre camp n'a-t-on pas, Le Corbusier, célèbré les noces du Parthénon et de la machine-outil. L'opération est peut-être plus noble, moins empreinte de compromission.

Dans ce chapitre, nous explorerons ces deux voies que sont le classicisme et la régionalisme dans la seconde partie des années trente. Selon la méthode jusqu'à présent adoptée, nous nous autorisons un parcours pointilliste des revues d'architecture en essayant de démêler au fil des évènements l'ordre des circonstances de l'ordre des déterminations, si cela se peut.

Le premier évènement que nous rencontrerons, est ce que, si nous étions avant-gardistes convaincus, nous pourrions appeler la trahison de l'Amour de l'Art. Waldemar George qui fut de 1919 à 1927 secrétaire général puis rédacteur en chef de l'Amour de l'Art, fonde Formes en 1929. Cette revue à la suite de difficultés financières va paraître pendant l'année 1934 encartée dans l'Amour de l'Art qui poursuit au long de cette année là une Histoire de l'Art contemporain livrée en fascicules. En 1935, les deux revues seront confondues. Il faut noter que la revue dirigée par René Huyghe, Germain Bazin et Waldemar George se dotera alors d'un Comité d'Architecture composé d'Auguste Perret, Louis Sue, André Vera et, avec le titre de secrétaire général, de Jean-Charles Moreux.
La note biographique que Marcel Zahar rédige sur ce dernier pour le Dictionnaire Général des Contemporains des editions Lajeunesse ne manque pas de piquant, lorsque l'on connaît la direction dans laquelle est engagé l'Amour de l'Art. N'oubions pas que Zahar est et restera un fervent admirateur de Perret. Il écrit :

> "Jean-Charles Moreux pendant un temps s'engagea dans la voie du rationalisme, dont il fut l'un des plus importants représentants en France, mais il se rendit compte que ce genre d'architecture ne pourrait aboutir qu'à un nouveau poncif. Aussi dirige t-il actuellement ses recherches vers une architecture de plus aimable réalité où l'imagination peut s'exercer librement à partir des récentes données de la technique" (4).

Revenons à cet article de la revue "Formes" dans lequel George invitait les architectes à penser français pour défendre de l'internationalisme l'esprit français, mais aussi l'esprit européen. George note que l'Allemagne hitlérienne refuse heureusement l'architecture du Bauhaus. Les thématiques de la critique anti-nudiste reviennent sous la plume du critique, en particulier une défense du caractère opposé au style machine, ou au nom de la défense de l'homme. George cite un long extrait du "Journal" qui condamne l'esthétique aéronautique et maritime du groupe scolaire Jean Baptiste Clément de Boulogne-sur-Seine (5).

La maison, les hospices, les maisons communales donnent l'occasion d'opposer l'inhumanité du modernisme à la vie familiale, la vieillesse, la démocratie locale. George condamne aussi l'architecture commerciale qu'il appelle "l'architecture de publicité" allant plus loin dans ce cas que Mauclair qui concèdait au modernisme, à l'exemple des jury de l'Ecole des Beaux Arts, les programmes relevant de ce que l'on appelait alors la vie moderne (6).
George propose aux architectes des années trente des exemples bien français :

> "Elèves des Italiens, les Levau, les Perrault, les Mansart, se comportent en français (...) Ils font prévaloir un classicisme qui n'est pas dialecte, une lingua rustica, mais une véritable écriture de la vie, une langue articulée et dotée d'une syntaxe" (7).

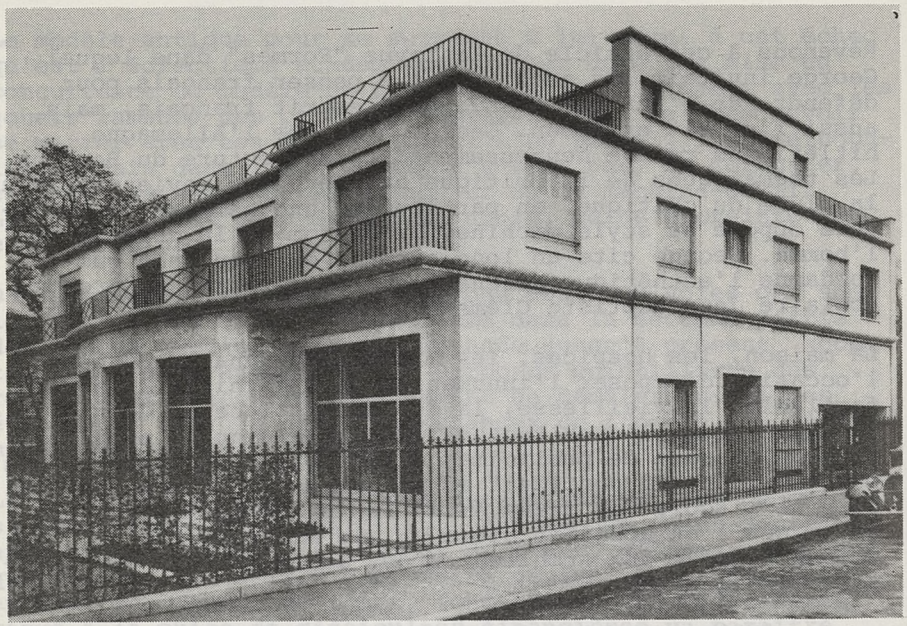
Ces héros qui ont su franciser l'apport italien ne sont-ils pas de bons exemples pour conduire les architectes influencés par le béton international. Evidemment les ancêtres des siècles de gloire n'arrivent pas tout seuls mais avec leurs oeuvres : l'article est illustré de deux exemples d'architecture française choisis dans les oeuvres de Blondel, les hôtels parisiens De Hudes et Amelot.

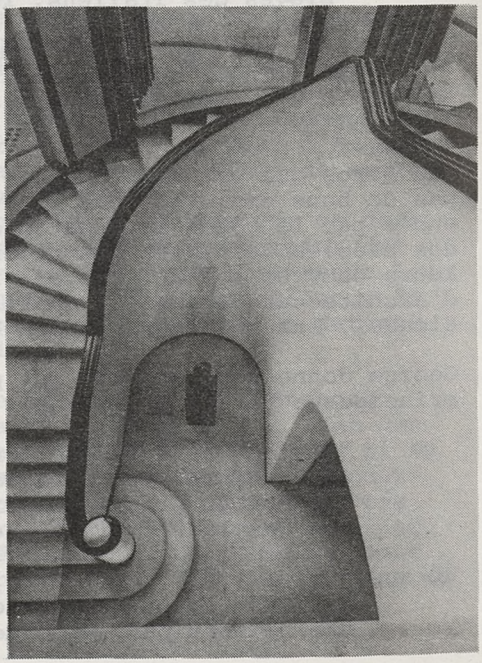
George donne des conseils qui peuvent passer pour des principes :

> "Il faut renoncer à l'exhibitionnisme, il faut reconnaître que la façade n'est pas une expression directe du plan de l'édifice, mais son équivalent, son complément plastique et sa forme apparente" (8).

Et aussi :

> "Il faut admettre que les mots : standard et harmonie ne sont pas synonymes" (9).





71. 72. Jean-Charles MOREUX, architecte, Bolette NATANSON, décorateur
Hôtel particulier, Paris

Ces principes sont autant d'attaques contre l'architecture nudiste, mais l'on prend la précaution de faire remarquer que "le mal ne vient pas du béton" et l'on finit par réclamer : "une architecture honnête, normale, humaine, à la fois traditionnelle et neuve, liée au passé et tournée vers l'avenir, pratique et bien équilibrée, rationnelle mais non rationaliste" (10).
Cette phraséologie pourrait appartenir au vaste domaine du discours d'après repas si les contradictions qu'elle met en jeu ne correspondaient à des problèmes matériels concrets qui ont en architecture leur solution : celle que propose, comme l'a vu Viollet-le-Duc, le modèle romain, la séparation de la structure et de son emballage ou, pour être moins trivial du décor.

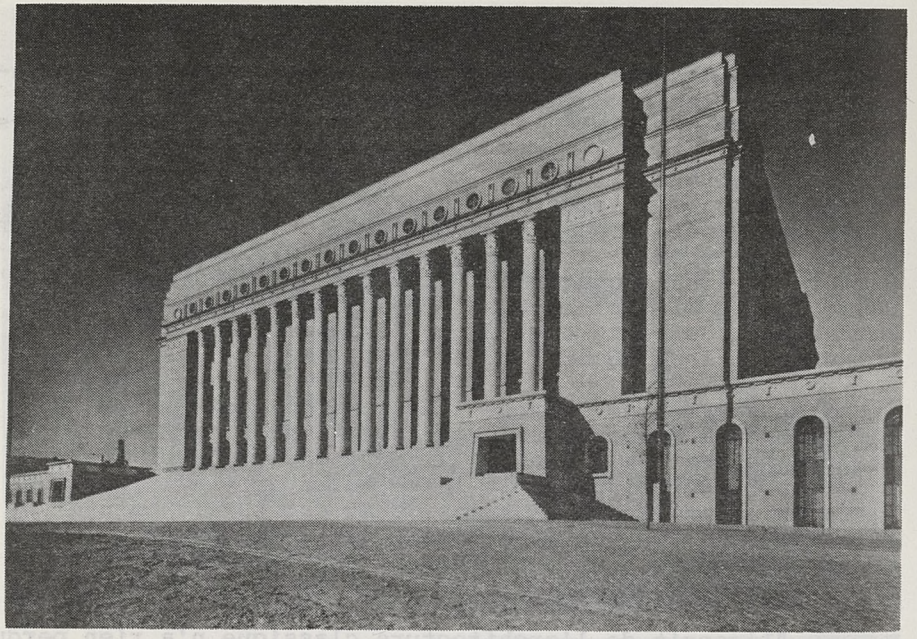
Dans le numéro 4 de "Formes", Alexandre Benois salue la parution d'un ouvrage de Georges Loukomski, I. Maestri della Architettura Classica, un ouvrage qui "arrive très à propos à une époque où la lutte entre la tradition classique et le modernisme intransigeant est sur le point d'entrer dans une nouvelle phase" (11). Illustrés d'un dessin de Vasari pour les Offices, Benois hasarde quelques propos prophétiques :

> "L'esprit de l'architecture classique n'a rien perdu de sa vitalité, et il peut arriver qu'un jour très prochain nous assistions à sa renaissance" (12).

Il est vrai que cette prophétie s'appuie sur un premier communiqué de victoire : le gouvernement des Soviets ne vient-il pas de se convertir au classicisme.
Cette conversion ouvrira les pages de "Formes" à un membre de l'Académie de l'U.R.S.S., J. Fomine qui, entre une reproduction de Bramante et une autre de Raphaël appelle de ses voeux un classicisme ne rejetant pas les technologies modernes. N'écrit-il pas :

> "Le rythme des colonnades classiques correspond à celui des alignements de poteaux en béton. Pourquoi ne pas revêtir ce squelette vigoureux d'une chair de briques et de pierres ?" (13).

Le numéro 8 donne la parole à Marie Dormoy. En une page elle rappelle ses positions dénonçant l'imitation académique mais aussi l'imitation moderniste, celle qui pastiche les usines, les paquebots, les avions, les autos, et encore les fenêtres horizontales. Elle concluera :



73. J. S. SIREN - Parlement de Finlande, Helsinki
74. Charles SICLIS - Le café Triomphe, Paris

"Il serait temps que l'enseignement de l'architecture rompit ce qui n'a été fait que de façon embryonnaire avec la routine, avec l'imitation servile, et qu'il apprenne aux jeunes architectes qui seront les maîtres de demain, à oeuvrer selon l'esprit du passé, à renouer avec la tradition vraie" (14).

Marie Dormoy donne cette même année une note critique à l'Architecture d'Aujourd'hui sur la maison de la Diète de Finlande, un édifice néo-classique pourvu d'un portique corinthien. Cette note attire l'attention des lecteurs de la revue moderniste sur le talent de l'architecte J.S. Siren en ces termes :

"En cette oeuvre d'un homme de talent et de goût, s'allie heureusement un élégant néo-classicisme à une conception nettement moderne toutefois tempérée par la raison" (15).

Avec l'année 1935, Waldemar George continue sa campagne pour la promotion du classique. La naissance du nouvel ordre classique méritait bien une fée penchée sur son berceau. George la trouve : elle se nomme Bolette Natanson. Il écrit :

"La galerie Bolette Natanson est l'un des rares foyers où se joue le sort de l'art actuel : sa gardienne est une fée qui redresse le goût contemporain et qui, sans jamais s'évader de son temps prépare l'avènement d'un nouvel ordre classique" (16).

Dans cette galerie, il se vend des miroirs qui ne dédaignent pas s'encadrer de colonnes torses ou se coiffer du triangle d'un fronton classicisant. Ces miroirs sont vendus dans un décor de pilastres blancs, peints en trompe-l'oeil sur un fond vert olive, décor conçu par Jean-Charles Moreux.

Cet architecte aura droit à toute l'attention de la revue. Germain Bazin trouvera son projet pour le Trocadéro digne de Ledoux (17), Waldemar George consacrera un article à un projet de planetarium pour l'exposition de 1937, dont il est dit :

"L'apparence classique ; (le terme classique est employé ici dans son sens figuré) du planétaire projeté par Moreux ne tient nullement à l'emploi d'un certain répertoire de forme. Elle tient à une forme de pensée dont elle est le produit. Le classique n'est pas un formulaire. C'est un état d'esprit

Moreux est aujourd'hui un des rares architectes qui puisse s'en réclamer" (18).

Il faut signaler cependant que le petit édifice est construit sur un plan centré et que ses ouvertures sont formées d'arc en plein cintre. La mise en scène de l'univers justifiant l'usage de la coupole hémi-sphérique.
Waldemar George saluera aussi le décor de music-hall (selon lui) du café. Le Triomphe dessiné par Charles Siclis autre transfuge du "pseudo-rationnalisme" (19).

Pour illustrer une enquête sur l'architecture contemporaine Georges fera voisiner le château de Benouville de Ledoux et la folie de Neubourg avec la villa Reichenbach à la Muette de Moreux, la villa Jean Patou à Ustavitz de Süe et la maison Nadar Bey de Garches de Perret. Trois édifices qui pratiquent la symétrie axiale, la corniche et même, pour la villa de Süe, l'arc plein centre.
A cette enquête répondront André Arbus en accord avec George, Bernard Champigneulles plus partagé mais défenseur du village français, Paul Iribe,et Pierre du Colombier réticent devant l'exposition régionale qui se prépare pour 1937 (20).

L'exposition de 1937 semble d'ailleurs être la raison principale de tout ce remue-ménage idéologique. Or, malgré un certain triomphalisme moderniste,-Mallet-Stevens annonce au printemps de 1937 que l'exposition sera la manifestation de l'influence des thèses modernes tant décriées en 1925 (21)- il semble au contraire que le classicisme se porte à merveille. S'il est vrai que les bâtiments provisoires paraissent rivaliser de modernité, les grands édifices publics construits à l'occasion de l'exposition, le Trocadero et les Musées d'Art Moderne, appartiennent au contraire à ce courant classicisant, modernisé, dans la mesure où l'on simplifie la modénature.

Le concours pour les Musées d'Art Moderne a lieu en novembre 1934. Un concours difficile si l'on en croit Louis Hautecoeur (22). Les aléas de la politique culturelle de l'Etat et de la ville de Paris créant ce programme de deux musées pour un terrain relativement peu important. Malgré ces difficultés les candidats sont nombreux, 128 projets, (23). Les lauréats Viard, Dastugue, Dondel et Aubert proposent un projet dans lequel les grandes caractéristiques de la composition en faveur à l'Ecole des Beaux Arts sont manifestes : l'organisation sur un axe de symétrie, l'horeur de la dualité imposée par le programme et résolue grâce à un portique central prolongé d'un jardin, séparant

et reliant les deux musées concurrents. Cette qualité des divers plans proposés est reconnue par Albert Louvet qui trouve cependant les façades trop nues pour convenir à un programme aussi prestigieux. Il écrit :

> "Autre observation sur quoi je ne pense pas être démenti : les plans sont très supérieurs aux façades ; nos confrères ont montré dans des arrangements difficiles leur virtuosité habituelle et il y a dans des partis divers pas mal de plans fort bien étudiés. Mais pour les façades je crois que l'époque est peu favorable ; le nudisme actuel, la mode des colonnes minces et hautes, sans chapiteaux, sans couronnement et celle des terrasses quand même, donnent une architecture peu monumentale et assez déplaisante, il y manque l'ordre et la cohésion, n'y manque-t-il pas aussi un peu la puissance et la beauté !" (24).

Ce point de vue est près d'être partagé par le critique de La Construction Moderne qui remarque à propos du projet lauréat :

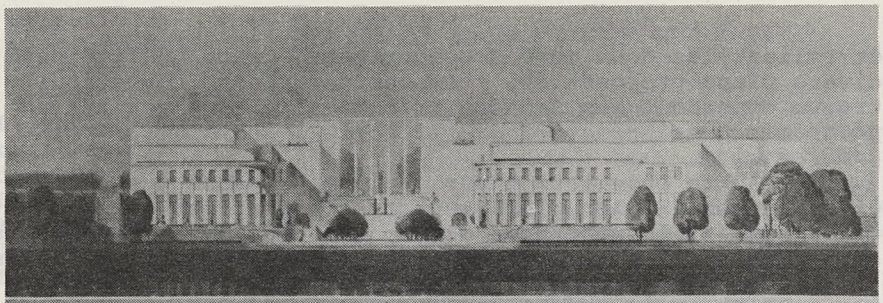
> "Les façades sont simples, peut-être trop simples pour un monument officiellement consacré à l'Art, mais très agréables dans leur masse. Elles seront facilement agrémentées par le détail à l'exécution" (25).

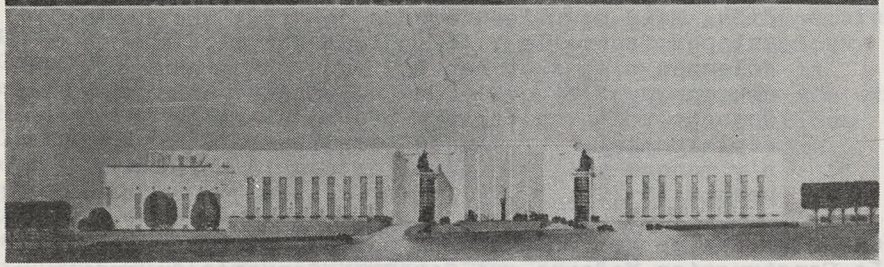
Louis Hautecoeur notera simplement :

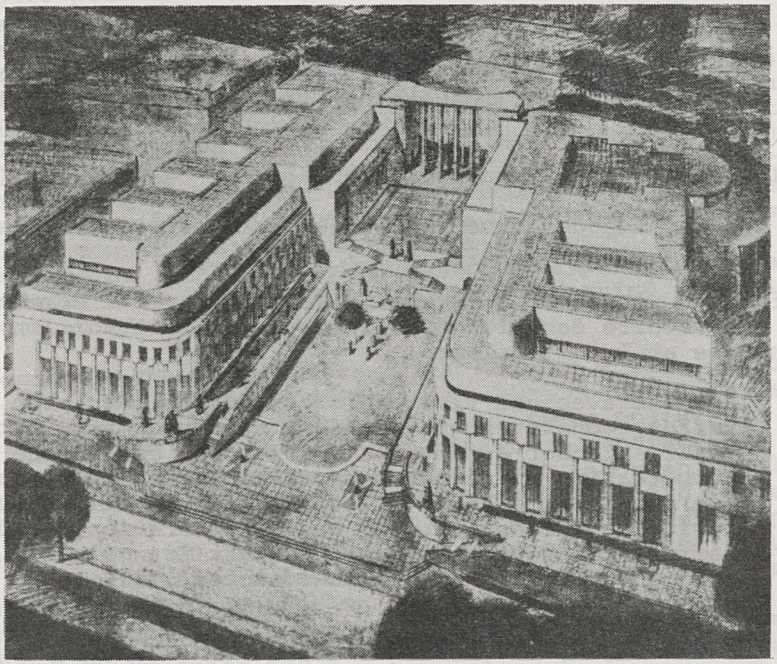
> "Les façades extérieures de ces musées sont très largement traitées" (26).

Ce traitement permet à Favier de lancer un petit communiqué de victoire dans la bataille opposant la tradition française et le modernisme :

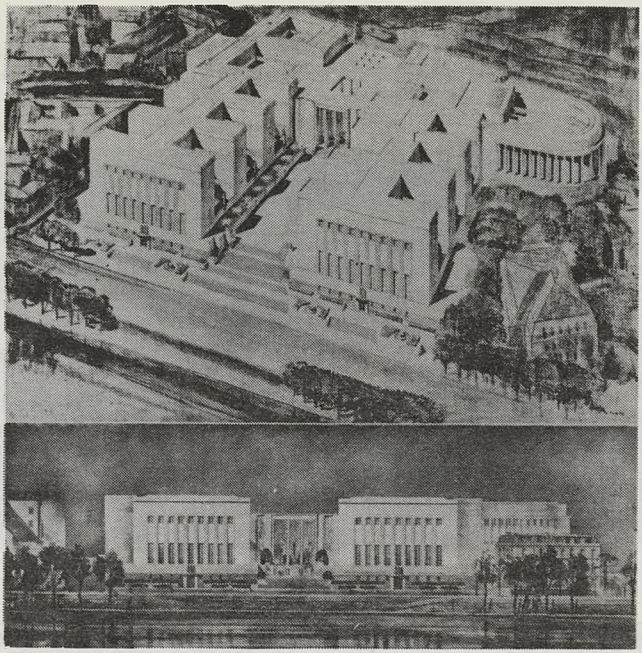
> "C'est avec une vive satisfaction que l'on peut, en effet, constater que les fervents du cubisme intégral, si cher à certains architectes de fraîche importation, n'auront pas officiellement l'occasion de souiller de leurs élucubrations, négatives du point de vue artistique, une manifestation qui doit affirmer une prédominance de l'Art Français qui lui a toujours été disputée sans succès" (27).

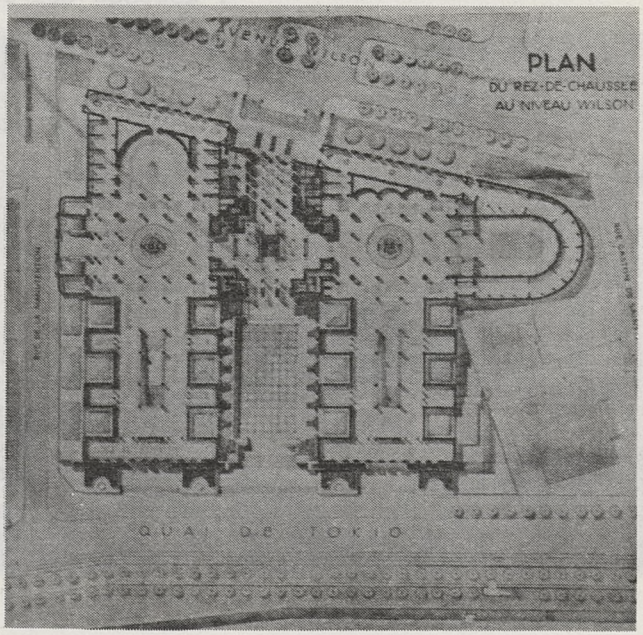




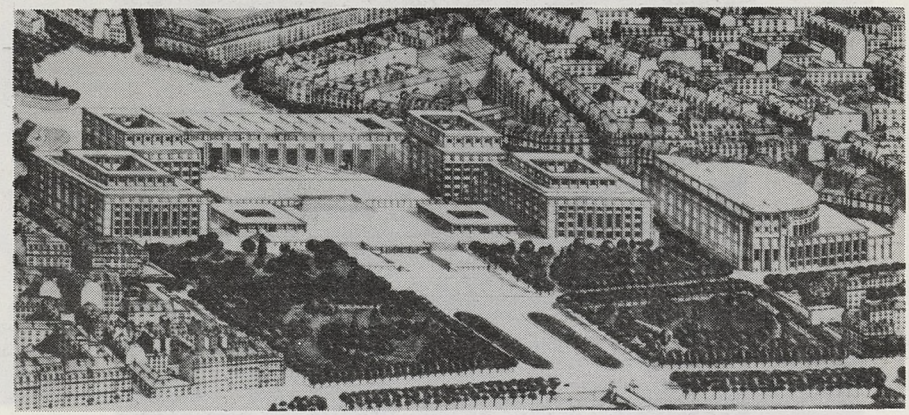


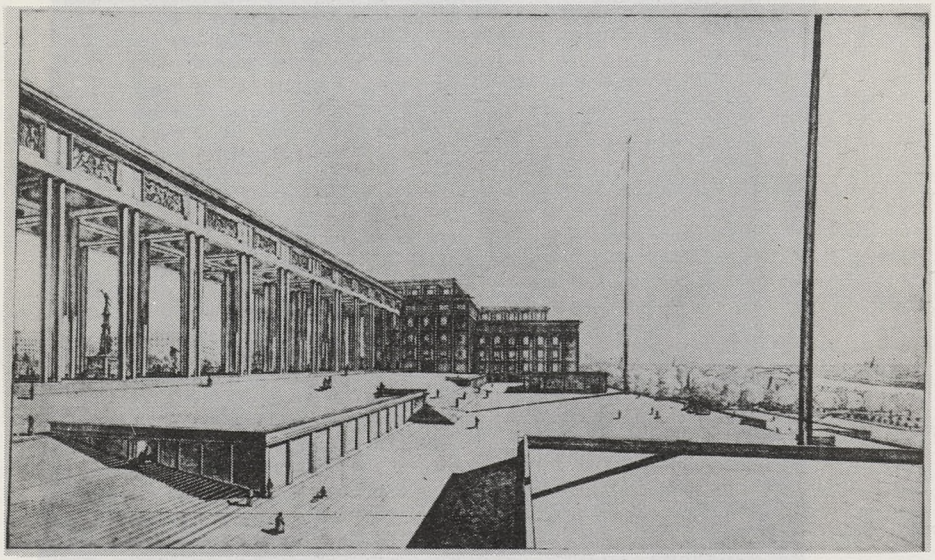
75. 76. DONDEL, AUBERT, DASTUGUE et VIARD - Projet lauréat du concours des Musées d'Art Moderne





77. 78. CARLU, BOILEAU, AZEMA - Projet pour le concours des Musées d'Art Moderne





79. 80. A. et G. PERRET - Projet pour le Trocadéro

Donc, malgré quelques réserves,-l'architecture française se ressentirait-elle encore des débats sur le modernisme ayant entouré et prolongé la précédente exposition ?- on peut reconnaître que le projet lauréat mais aussi ceux de la plupart des autres concurrents, s'écartent du nudisme. De plus, ces projets font largement appel au talent des sculpteurs et des fresquistes, ce qui ne sera pas pour leur déplaire en ces temps de crise où les commandes privées se font rares.

Un visiteur de marque de l'exposition notera ce retour vers la décoration ; Louis Gillet écrit, dans un essai pour la revue des "Deux Mondes", :

> "En fait, on s'aperçoit bientôt en parcourant l'exposition, que le nudisme a fait son temps et que tout le monde commence à se lasser de son indigence. Son uniformité ennuie. Ce suaire incolore, posé sur tous les monuments, finit par nous impatienter et par nous paraître bien chiche. Une nouvelle réaction se dessine et un retour marqué vers la décoration" (28).

Et parlant de la sculpture, il ajoute mêlant un peu hasardeusement les époques :

> "L'initiateur de ce retour, comme de tant d'autres choses, est M. Auguste Perret, avec les métopes qu'il fit faire par Antoine Bourdelle pour le théâtre des Champs Elysées" (29).

Il est vrai que par délà les années et une exposition le théâtre de Perret peut passer pour être à la source du mouvement : tout simplement il n'est plus révolutionnaire et l'on n'écrirait plus en 1938, comme Emile Bayard dans l'immédiat après guerre :

> "Passons sur l'erreur d'un théâtre aux airs de nécropole, de marbre nu sur la façade - dont MM. Roger Bouvard, A. et G. Perret ont donné le plan" (30).

Il est vrai que Perret donne le ton avec une autre production qui pourtant ne sera pas réalisée, il s'agit du fameux projet pour l'aménagement de l'exposition dont on a retenu la colonnade du Trocadero. Un projet symbole si l'on relève cette petite phrase d'Emmanuel de Thubert extraite d'un article chantant ses louanges :

"Autre mérite et non moindre : la construction, dans cet admirable projet, vient clore le débat qui partage encore les gens de la pierre et ceux du ciment. Elle est bien faite d'une ossature de béton, mais c'est à la pierre qu'elle demande son remplissage et à de véritables pierres ; de même c'est de dalles de pierre qu'est recouvert le sol des terrasses" (31).

On devrait dire aussi que Perret ira beaucoup plus loin que Carlu, Boileau et Azema (32) puisque le musée des Travaux Publics propose un véritable "ordre" moderne alors que le Trocadero en reste à l'usage des piliers carrés et lisses, comme les Musées d'Art Moderne en restaient à la colonne lisse sans couronnement. Il est vrai que Perret semble moins éloigné que l'on a pu le dire de cet art "officiel". S'il dit, au cours de la conférence du 31 mai 1933 à l'Institut d'Art et d'Archéologie "l'architecture c'est l'art de faire chanter le point d'appui", il dit aussi un peu après parlant de l'architecture du béton armé :

"Cette architecture de grande charpenterie avec remplissage est un cadre tout préparé pour la sculpture et la peinture qui, à mon avis, deviendront de plus en plus nécessaires pour remettre à l'échelle humaine, des édifices qui, construits à l'aide de puissantes machines, sont plus les fils de ces machines que ceux de l'Homme" (33).

Dès 1933, Perret formulait donc la théorie qui réconciliait la modernité "gothique" des architectes, structuralement puristes et le décor. C'est dire aussi qu'il réconciliait le béton et l'idéologie de la clientèle peu attirée par l'ascétisme cubiste, le béton et les décorateurs fresquistes et sculpteurs. Il n'est pas inintéressant de noter que la Construction Moderne fait reparaître en 1936 cette conférence prononcée en 1933 et publiée une première fois en juin 1935 par la revue d'Art et d'Esthétique. En 1936 le sort des artistes intéresse beaucoup de monde y compris dans la monde de la politique. Avant de parler de ce contenu politique de la campagne pour la promotion du classique, nous dirons quelques mots d'un des théoriciens les plus importants de la théorie classicisante des années trente.
Il faudra attendre 1942 pour que le cours professé par Georges Gromort, de 1937 à 1940 à l'Ecole des Beaux Arts soit publié (34). Mais en 1938 paraît dans une collection de manuels d'initiation artistique une "Initiation à l'architecture" (35) qui permet à Gromort d'exposer les

principaux points de sa doctrine et de participer aux débats. Dès les premières lignes, il s'efforce de dégager la notion d'architecture de ces acceptions triviales. Il invente une notion, "l'architecture en bâtiment", forgée sur celle de peinture en bâtiment qui permet de distinguer l'artisan-peintre des artistes tels "Ingres, Delacroix, ou Manet" (36).

Il écrit :

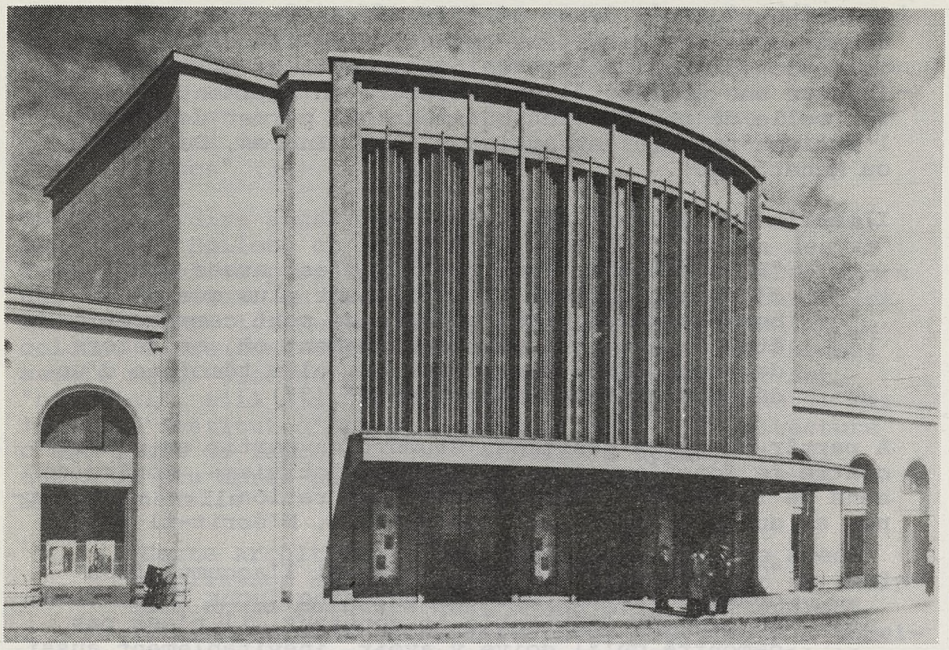
> "L'architecture est un art. C'est assez dire que c'est autre chose et infiniment plus que de la bonne construction, et elle ne peut commencer à être un art qu'à partir du moment où, en dehors de toute autre considération, elle témoigne d'un désir désintéressé de beauté" (37).

A partir de cette position, Gromort va partir en guerre contre le fonctionnalisme, le constructivisme, contre ce sens de la vérité slogan de tous les rationalismes modernes et aussi contre l'idée de progrès. N'écrit-il pas :

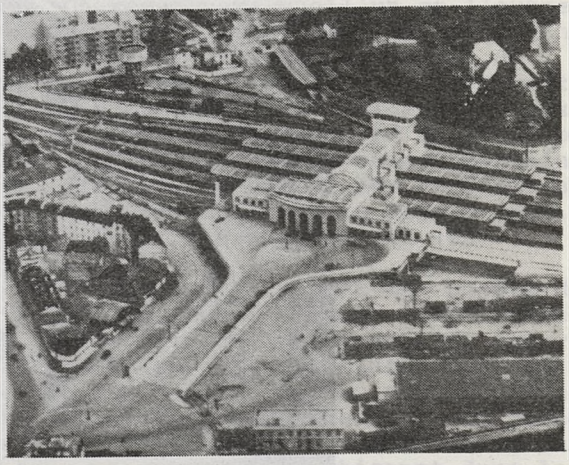
> "On oublie trop souvent que, si l'accumulation continuelle des notions entraîne, pour la science, un progrès inévitable et constant, il n'est pas démontré qu'il doive y avoir, inévitablement aussi, un progrès parallèle pour les arts" (38).

Le petit ouvrage de Gromort est divisé en trois parties d'inégale importance. La première partie s'articule sur un ensemble de notions : l'unité, le contraste, la symétrie, la proportion et d'autres que l'auteur nomme : valeurs esthétiques (parti, composition, échelle, caractère ...). Une seconde partie est consacrée aux ordres et à la modénature. "Le raffinement de l'art grec" y sert de référence au jugement esthétique (39). La troisième partie contient un petit parcours historique, qui, entre autres choses, réhabilite la Renaissance (40), et des considérations sur l'art contemporain.

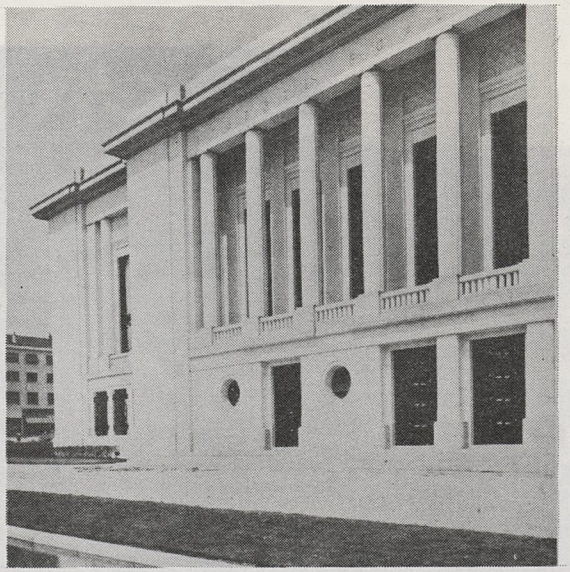
De ces considérations on pourrait dire qu'elles restent mesurées, écartant la diatribe ; mais ce serait oublier que leur propos est justement de montrer la démesure d'un certain modernisme, la démesure du nudisme refusant le décor, la démesure du tout béton refusant les avantages des autres matériaux. A cette démesure dans l'ascetisme ou le dogmatisme, Gromort oppose une esthétique de l'abondance et du plaisir.



81. 82. Henri PACON - Gare de Caen



83. 84. André VENTRE - Gare de Versailles - Chantier



85. 86. Les frères NIERMANS - Hôtel de Ville de Puteaux

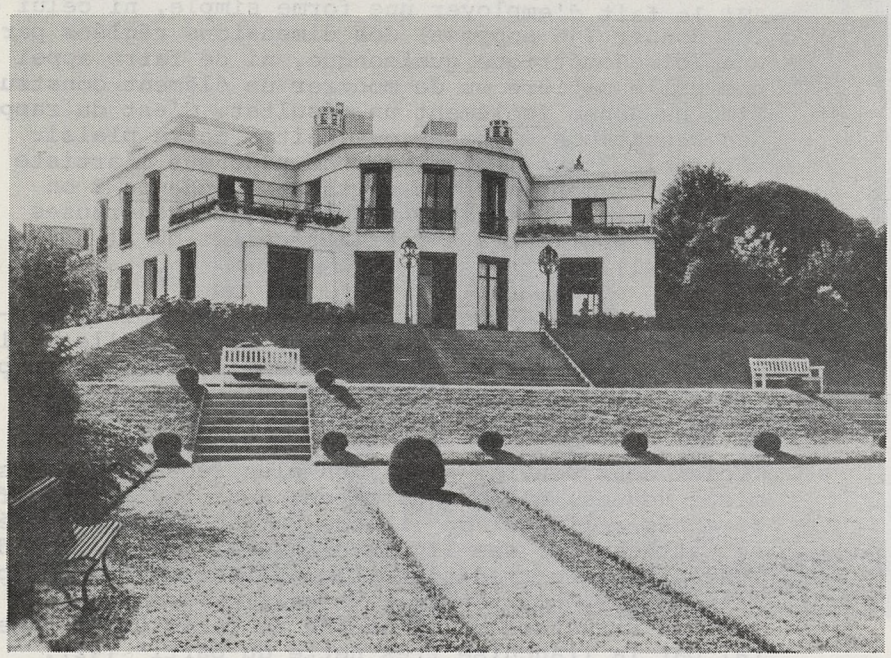
"Ni le fait d'employer une forme simple, ni celui de lui donner (je suppose) des dimensions réglées par une loi géométrique quelconque, ni de faire appel à une belle matière ou de montrer un élément constructif, ne donne isolément un résultat. C'est du rapport des sensations diverses que naîtra notre plaisir véritable ; aussi bien pensons nous que l'artiste doit faire montre d'une certaine abondance : on simplifiera plus aisément des oeuvres généreuses qu'on ne parviendra à vivifier celles où il n'y a rien" (41).

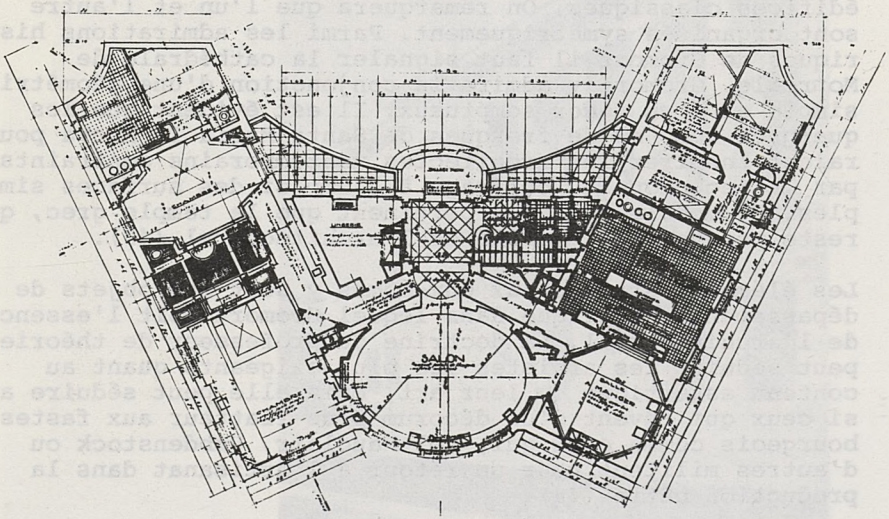
Le petit ouvrage initiatique présente deux exemples d'architecture moderne, d'une part le dépot de Versaille de la bibliothèque nationale de Michel Roux Spitz, et d'autre part l'hôtel de ville de Puteaux des frères Niermans. Deux oeuvres dont Gromort dit :

"Voici deux oeuvres parmi les plus récentes et les mieux venues, où se manifestent deux tendances différentes : l'hôtel de villede Puteaux, très étudié, se rattache par ses lignes d'ensemble aux formes de l'architecture traditionnelle. L'intéressante composition de M. Roux-Spitz à Versailles accuse avant tout la structure et se hausse au caractère monumental par la franchise très nette du parti" (42).

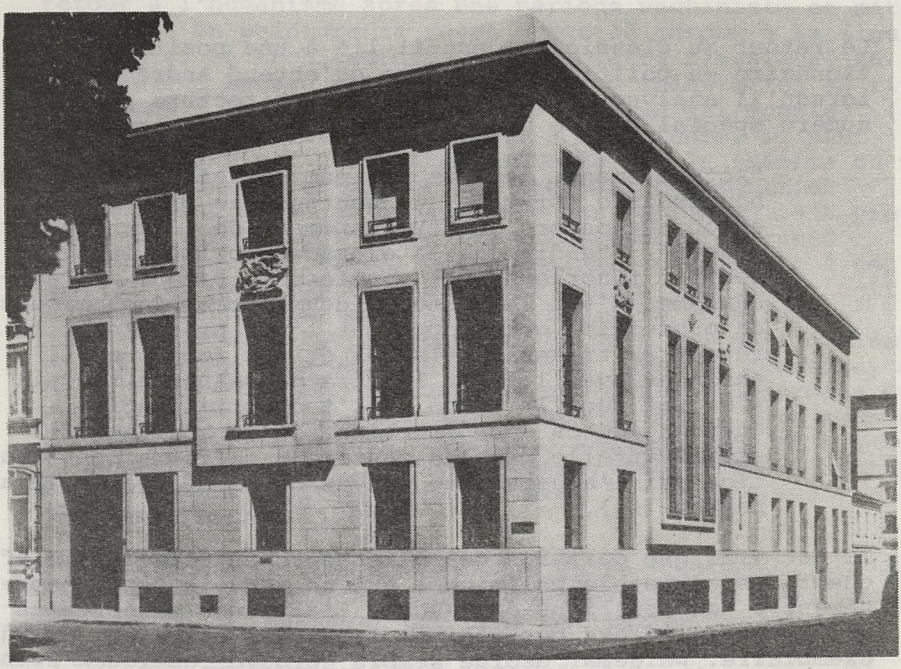
Voici donc deux bâtiments dignes de rejoindre les grands édifices classiques. On remarquera que l'un et l'autre sont organisés symétriquement. Parmi les admirations historiques de Gromort il faut signaler la cathédrale de Monreale. Gromort y admire la conjonction d'une géométrie simple et d'un décor somptueux. Il est évident que les quelques 6000 m2 de fresques de Santa Maria la Nuova pourraient inspirer les architectes contemporains contraints par la technique du coffrage à l'emploi des surfaces simples. Ce modèle est plus pertinent que le temple grec, qui reste pourtant le symbole de l'architectural (43).

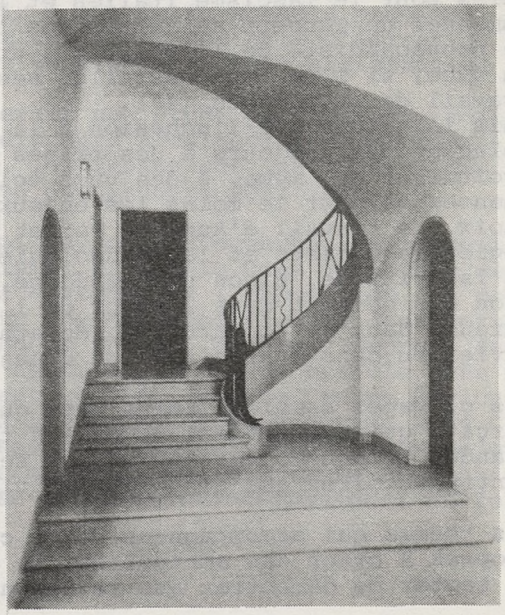
Les éléments structuraux eux-mêmes y sont les objets de ce dépassement esthétique dans lequel Gromort voit l'essence de l'architectural. La doctrine du professeur de théorie peut séduire les artistes les plus exigeants quant au contenu esthétique de leur art, mais elle peut séduire aussi ceux qui rêvent d'un décorum plus flatteur aux fastes bourgeois comme ceux qui, tel Mauclair, Umbdenstock ou d'autres militent pour un retour à l'artisanat dans la production bâtie (44).





87. 88. Louis SUE - Villa à Saint-Cloud





89. 90. Michel ROUX-SPITZ - Hôtel particulier, Place des Frères Orban
Bruxelles

Le retour au classicisme est-il lié à une position réactionnaire en politique, c'est ce qu'entend André Lurcat lorsqu'il analyse l'évolution de l'architecture pour le numéro spécial France de l'Architecture d'Aujourd'hui :

> "Actuellement, seul un minimum des effectifs de la bourgeoisie fortunée, la bourgeoisie progressive, encourage encore le développement de l'architecture moderne ; tandis que la grosse majorité, la bourgeoisie réactionnaire, soutient le retour à l'académisme. C'est la lutte de deux formes économiques de production qui s'opposent, l'une préconisant le retour au travail artisanal et aux formes qu'il entraîne avec lui, et l'autre poussant au travail mécanisé sous la forme de l'industrialisation. Chacune de ces deux fractions de la bourgeoisie estime qu'elle propose justement la forme de production qui l'aidera à se sauver de sa déchéance immanente" (45).

Il est vrai que certains des défenseurs du classicisme affichent des sympathies politiques qui ne renvoient pas expressément à des positions de gauche. L'attitude de certains critiques à l'égard des régimes fascistes est à cet égard exemplaire. Waldemar George semble éprouver quelques sympathies pour le fascisme italien et le régime nazi (46). Emmanuel de Thubert se fait, dans la Construction Moderne, le propagandiste de la politique urbaine et architecturale du Duce, si l'on peut assimiler ses enthousiasmes à un travail de propogande (47).
Mais il semble que l'adhésion à la campagne classiciste ne coïncide pas toujours à des prises de position politiques droitières ou, même, à des vues éclairées sur les conséquences ou pour le moins les enjeux économiques d'un tel choix. Le travail d'Auguste Perret semble concilier l'idéologie classiciste et la technologie moderne. Tout un pan de la critique, sinon une tendance, joue de cette conjonction que ce soit dans l'Amour de l'Art avec Jean-Charles Moreux, dans la Construction Moderne avec De Thubert et Favier ou dans l'Architecture d'Aujourd'hui avec Dormoy.

Les clivages semblent moins nets que ne le laisse entendre Lurçat, qui a cependant le mérite théorique de désigner les grandes tendances sur lesquelles se construisent ces noeuds contradictoires que sont les individualités.

Les thèmes qui accompagnent cette campagne sont eux-mêmes propres à créer des ambiguïtés. La revue l'Amour de l'Art va tenter de démontrer que le retour au classicisme est un

retour à l'humanisme après une période machiniste et matérialiste. En peinture la revue prône le retour à la figure humaine et en architecture au vocabulaire classique. En 1935 Eugène Marsan signera une table d'orientation au titre explicite : "La raison mais l'âme dans un art complet" (48), en 1936 Germain Bazin en appelle à la culture. Il peut cependant arriver que s'étant entendu sur la théorie on se trouve en désaccord devant les oeuvres. L'exposition "Formes d'Aujourd'hui", organisée par George en 1936 provoquera un vif échange entre l'organisateur et Bernard Chamigneulle, le "Nouvel Art Classique" paraissant à ce dernier un peu trop théâtralement mièvre (50). Il s'agit d'une exposition de meubles dans laquelle on retrouve André Arbus et Bolette Natanson. Et puis, le nationalisme esthétique ne sera pas que de droite : George constate, en 1936, : "Ce sont les communistes qui parlent désormais du passé prestigieux de la France. Faut-il donc, pour retrouver le fil de la grande tradition, mettre à feu et à sang un pays et massacrer la famille impériale ? Faut-il émigrer à Moscou pour avoir le droit d'aimer le classicisme ? O tempora, O mores !" (51).

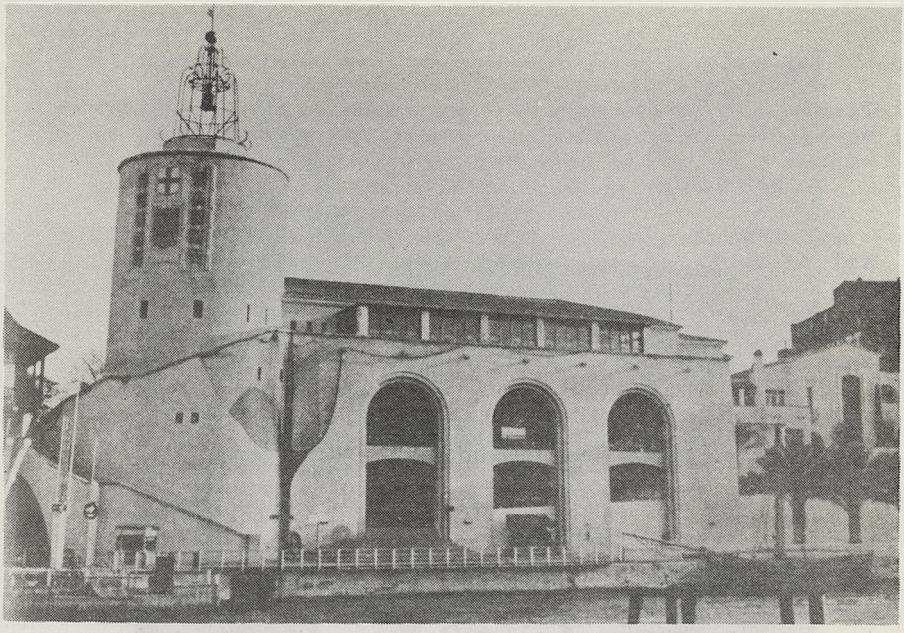
L'on connaît les lignes indignées de Le Corbusier sur les débats de la maison de la culture consacrés au réalisme. Ces lignes qui enragent que dans ce lieu on proclame :

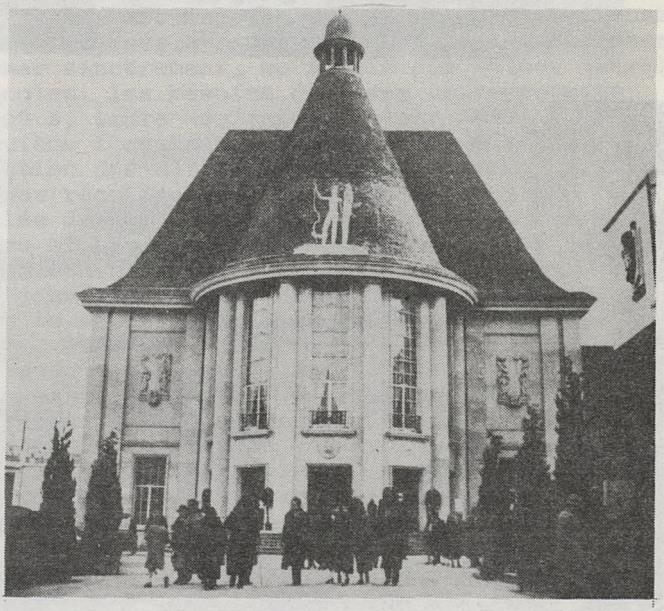
> "Le cubisme ou l'art dénommé abstrait ne saurait (...), convenir à une forte société moderne", ou "Les temps nouveaux réclament des arts d'imitation pour que les masses populaires soient satisfaites" (52).

Mais tout cela mériterait une étude particulière mettant en jeu l'analyse du discours architectural mais aussi les théories esthétiques, les débats sur les autres arts et bien entendu l'analyse du discours politique.

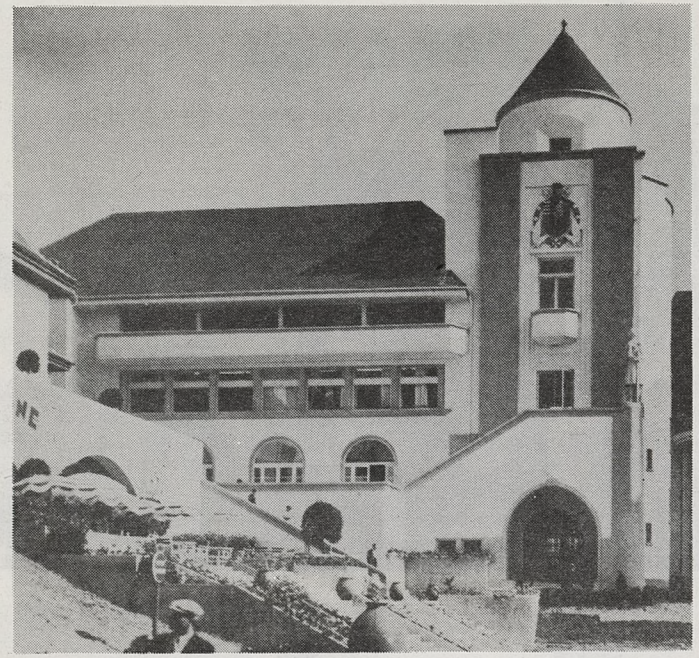
Pour conclure ce chapitre, nous évoquerons rapidement la question du régionalisme. Il semble bien qu'autour de la réalisation du Centre Régional de l'Exposition, la doctrine régionaliste manifeste une certaine vigueur dans cette seconde moitié des années trente. Waldemar George, dans sa campagne pour un art national, écrit un article très passionné pour l'Architecture (53), sur le Centre Régional et le régionalisme. Dans La Construction Moderne, René Clozier mène une véritable campagne pour la promotion de ce qu'il nomme un régionalisme moderne. Délégué de la Fédération régionaliste française au congrès international du folklore, il dira :

91. 92. Henri LE MEME - Chalets à Mégève Haute Savoie





93. CASTEL, ROZAN, ALLAR, GENSOLLEN - Pavillon Marseille-Provence
94. CAIGNART DE MAILLY, ARMAND, J.P. de SAINT-MAURICE, LEFEVRE, HEFF, J. et F. CLABAUX - Pavillon Ile de France
Centre Régional - Exposition de 1937



95. LE BOURGEOIS, TRIBOUT, DRILLIEN, ZIMMERMANN - Pavillon de la Lorraine - Centre Régional Exposition de 1937
96. Charles SICLIS - Villa à Beauvallon Var

"Régionalisme et modernisme se complètent au contraire parfaitement en architecture comme en toute chose ; le régionalisme n'étant que l'adaptation de l'architecture moderne à la région où on la situe" (54).

Pour René Clozier, l'architecture moderne doit satisfaire à deux types de conditions : les conditions de temps et les conditions de lieu. Armé de ces deux notions, il peut conclure :

"... que les architectes modernes régionalistes sont les plus modernes de tous, puisqu'ils satisfont à ces deux conditions de temps et de lieu (alors que les modernes internationalistes n'ont encore réalisé que la première) et ils posent ainsi les bases de ce que sera notre architecture moderne arrivée à son apogée" (55).

Comme tout le monde, Clozier place l'entreprise des modernes régionalistes sous une problématique de troisième voie. N'écrit-il pas :

"Il suffit aux architectes d'aujourd'hui, tout comme à ceux des grandes époques d'autrefois, de chercher à exprimer sincèrement, au mépris des vaines querelles d'écoles, les besoins de leurs contemporains, leurs goûts, leurs aspirations, leur idéal. Ceux du dix neuvième l'avaient oublié en camouflant leur construction des défroques du passé : ceux du vingtième, par réaction peut-être exagérée, l'ont dépouillée de tout ce qui en constitue le charme et l'imprévu et son austérité nous lamente. Il leur reste maintenant à l'habiller à la française en la situant dans son cadre local et elle retrouvera aussitôt le sourire" (56).

On peut penser que dans les quelques 120 photographies que René Clozier présentait lors de ses conférences intitulées "le visage architectural de la France moderne", on pouvait voir des réalisations de Le Même en Savoie, à Megève ; architecte symbole s'il en est puisqu'il est peut-être l'inventeur du chalet moderne plus apte que la ferme traditionnelle à recevoir les skieurs parisiens, et qu'il est aussi l'associé de Pol Abraham pour la réalisation de ces bâtiments rationalistes que sont les sanatoria de Passy (57). Cette dualité, Le Même l'a inscrite sur le site. Ne construit-il pas à Mégève, à côté des chalets régionalistes, une villa pour lui-même affectant la simplicité d'un cube couvert d'une terrasse.

Henri Pacon qui prend la parole au Congrès du Folklore, les 23 et 28 août 1937, participe aussi de cette double appartenance, si l'on en croit ses oeuvres caractéristiques de cette troisième voie française et son discours défendant un régionalisme moderne, c'est-à-dire les matériaux et le confort moderne mélangé d'un appel à "une renaissance des arts populaires" (58).

La réalisation du Centre Régional révèle l'existence de toute une production qui pour ne point disposer de hauts-parleurs doctrinaux très puissants n'en semble pas moins très importante. Il en va peut être pour cette architecture exactement à l'opposé de ce qui se passe pour le courant moderniste : une profusion doctrinale mais peu de réalisations. Mais les victoires de la doctrine régionaliste en architecture ne sont-elles pas silencieuses et discrètes. La critique architecturale contemporaine commence seulement à s'étonner de l'emprise de cette doctrine sur la production ;l'explosion silencieuse des banlieues pavillonnaires mettant sous les yeux de tous le fait accompli. Ce qui se passe en 1937 autour du Centre Régional, comme ce qui s'est passé après la première guerre mondiale dans les régions dévastées serait sans doute à questionner de plus près pour expliquer ce phénomène.

CHAPITRE VII - NOTES

1/ - CHAMPIGNEULLE Bernard, Perret, Paris
Arts et Métiers graphiques, 1959, 162 p. ill. - Voir le commentaire des illustrations page 146 et 147. La colonne Perret semble quelque peu gêner l'auteur qui écrit du chapiteau qu'il n'est qu'un "épanouissement de ce qu'ilne conviendrait plus de nommer chapiteau", des cannelures qu'elles "ne sont en fait que des facettes". Il écrit aussi : "on était surpris, au premier abord, avant d'être conquis, par les colonnes cannelées, plus étroites à la base qu'au sommet, s'élançant d'un jet pour porter la terrasse" (page 79).

2/ - GEORGE Waldemar - Architecture : Pensez Français - art. in Formes n° 1 - L'Amour de l'Art janvier 1934 - 3 p.

3/ - GEORGE Waldemar - Le Centre Régional - Art. in L'Architecture 1937 p. 317 à 332 - ill. (page 332).

4/ - Nous nous sommes servis de l'édition 1936 de ce dictionnaire. Marcel Zahar dans ce même ouvrage écrit à propos de Perret : "Un style d'architecture exprimera désormais notre époque : le style Perret". Du Corbusier, il dit : "il contribua par ses polémiques ardentes à effacer des préjugés incompatibles avec les données nouvelles de l'architecture (...). Il restera dans l'histoire avec l'étiquette de doctrinaire".
Sur le rationalisme de Moreux, il faut savoir qu'une de ses villas figure dans les illustrations de Architecture d'André Lurçat.

5/ - Selon M. Bochin, le rédacteur du journal, l'école ressemblait de loin à une aile d'avion et de prés à un navire. Cette école dont ni Bochin ni George ne citent l'architecte, étrange pudeur, est de Jacques DEBAT-PONSAN. On pourra se reporter à la Construction Moderne du 20 janvier 1935 (50ème année n° 16).

6/ - Cette architecture est condamnée parce qu'elle altère "le visage de la France" (Idem note 2)

7/ - Idem note 2

8/ - Idem note 2

9/ - Idem note 2

10/- Idem note 2

11/ - BENOIS Alexandre - Pérennité du Classique - art. in Formes n° 4 in L'Amour de l'Art - avril 1934 - 2p. ill.

12/ - idem note précédente

13/ - FOMINE J. Reconstruction du Classique - art. in Formes n° 5 in L'Amour de l'Art - Mai 1934 - 2p. ill.
L'ouvrage de Loukomski est édité par Hoepli à Milan.

14/ - DORMOY Marie - Architecture:Tradition et Evolution - art in Formes n° 8 in L'Amour de l'Art - octobre 1934 - 1p.

15/ - cf. L'Architecture d'Aujourd'hui 1934 n° 2 (Mars)

16/ - GEORGE Waldemar - Vers un nouvel ordre classique - Les miroirs de Bolette Natanson - art. in L'Amour de l'Art 1935 p. 26 et 27 (N° 1) ill. (p. 27)

17/ - BAZIN Germain - Un fait, des faits ... L'escamotage du Trocadéro art. in L'Amour de L'Art 1935 - p. 69 et 70 (N° 2) ill.

18/ - GEORGE Waldemar - Un projet pour l'exposition de 1937 - Le Planetarium de Jean-Charles Moreux - art. in L'Amour de l'Art 1935 p. 67-68 (N° 2) ill. (page 68).

19/ - voir GEORGE Waldemar - Table d'orientation - Conscience d'époque et dilemne d'une génération - art. in L'Amour de l'Art - 1935 p. 77-78 (N° 3).

20/ - voir GEORGE Waldemar - Enquête : Y-a-t-il une architecture française contemporaine ? in L'Amour de l'Art 1935 p. 201 à 204 (n° 6) ill. Les questions posées par George étaient les suivantes :
"1. Décelez-vous dans l'architecture française des caractères de continuité ? Dans l'affirmative, veuillez nous faire connaître quels sont à votre avis, ces caractères ?
2. Admettez-vous que l'architecture française se distingue non seulement par un dessin, par une composition, par une modénature de ses formes extérieures, mais aussi par son adaptation à un mode de vie déterminé ?
3. L'architecture contemporaine en France remplit-elle ce double objectif :
a) d'exprimer un génie national par des formes sobres, précises, élégantes et humaines, au sens propre et figuré du mot
b) de conserver aux cités et aux campagnes françaises leur aspect distinctif, de traiter les mairies comme des foyers de vie municipale, et les écoles comme des cadres propices aux travaux de l'esprit ?

4. Reconnaissez-vous que l'architecture doit dépasser sa fonction matérielle et remplir un devoir civique, c'est-à-dire exprimer une culture, une forme d'intelligence, une attitude de l'homme devant le monde, au même titre que la littérature, que la peinture et que le statuaire ? Estimez-vous que l'architecture actuelle accomplit cette mission ou que, volontairement, elle s'attache à détruire toutes les valeurs françaises : une harmonie, un rythme, une ordonnance, une vision, un sentiment des choses et une manière de vie ?".

Un questionnaire qui n'en est pas vraiment un mais qui est plutôt un appel à adhérer à la doctrine de George.

21/ - MALLET-STEVENS Rob. 37-25 Deux nombres ? Non ! Deux dates. art. repris du Bulletin de la Société des Architectes Modernes n° 2 in La Construction Moderne 52ème année (1936-1937) n° 27, page XXIX.

22/ - cf. HAUTECOEUR Louis - Les Musées d'Art Moderne - MM. Dondel, Aubert, Viard et Dastugue - Architectes. Art. in L'Architecture 1937 p. 79 à 88 - ill.

23/ - "L'exposition des projets est copieuse; elle se déroule dans les locaux du Grand Palais du côté de l'Avenue d'Antin, au rez-de-Chaussée et au premier étage sur une longueur d'environ 2 kilomètres. Il y a 128 projets; en l'espèce c'est beaucoup; et cela prouve que nos confrères sont assez peu occupés; toujours la crise" note LOUVET Albert. Exposition de 1937 - Concours pour la construction des Musées d'Art Moderne - Art. in L'Architecture 1935 p. 37 à 58. ill. (p. 37).

24/ - idem note 23, p. 40 et 44

25/ - FAVIER Jean - Exposition Internationale de 1937 - Concours pour la construction des Musées d'Art Moderne. art. in La Construction Moderne du 3 février 1935 (5ème année, n° 18) p. 406-417 - ill. (p. 409).

26/ - Idem note 22 - p. 88

27/ - Idem note 25 - p. 417

28/ - GILLET Louis - Essais sur l'Art Français, Paris, Flammarion 1938 - 224 p. (p. 214)

29/ - Idem note précédente p. 215

30/ - BAYARD Emile - Le Style Moderne, Paris, Librairie Garnier Frères, s.d. 375 p. ill. Coll. L'Art de Reconnaître les Styles (p. 146).

31/ - De THUBERT Emmanuel - L'Exposition de 1937 - Fille de Jaïre - Projet de A.G. PERRET architectes - Art. in La Construction Moderne du 3 juin 1934 (49ème année n° 36) p. 611 à 614 - ill. + planches (p. 613). De Thubert aura pourtant mené une campagne active pour le projet Perret, il en parle encore dans l'article consacré au Palais du Mobilier National par La Construction Moderne du 12 Avril 1936.

32/ - Sur le Trocadéro on peut se reporter à LADOUE Pierre - Le Nouveau Trocadéro MM. CARLU, BOILEAU et AZEMA Architectes - art. in L'Architecture 1937 p. 62 à 78 ill.

33/ - PERRET Auguste - L'Architecture in La Construction Moderne du 19 Avril 1936 (51ème année n° 29) n° III à VI (p. VI).

34/ - Il s'agit bien sûr de l'Essai - GROMORT Georges - Essai sur la théorie de l'architecture - Cours professé à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de 1937 à 1940 - Paris, Vincent, Fréal et Cie, 1942, 411 p. ill. + planches.

35/ - GROMORT Georges - Initiation à l'architecture, Paris, Librairie d'Art - R. Ducher, 1938. Coll. "Manuels d'Initiation" 128 p. ill. + planches.

36/ - Idem note précédente p. 8 et 9 - Peut-être faudrait-il inciter le théoricien a plus de prudence; les grands fresquistes de la Renaissance italienne n'étaient-il pas des peintres en bâtiment ?

37/ - Idem note 35 - page 6

38/ - Idem note 35 - page 7

39/ - Il n'a pas échappé à Gromort que "M. Lurçat, qui n'est pas suspect de pasticher les ordonnances antiques, voit dans l'étude de la moulure "la plus subtile et la plus délicate des sciences ..." " (idem note 35 p. 91).

40/ - A propos de la Renaissance, Gromort écrit : "Le point de vue de l'époque se résumait ainsi : "Certaines formes nous plaisent mieux que d'autres et l'architecture est l'art qui nous permet de les créer et d'en jouir". C'est une jouissance qu'il serait injuste de présenter comme méprisable. On l'a pourtant fait" Idem note 35 p. 109 - (Une vue peut être un peu idyllique de cette époque).

41/ - Idem note 35 - p. 119

42/ - Idem note 35 - planche XVI - On retrouvera la bibliothèque dans l'Essai (note 34) en compagnie de l'école de puériculture de Duval et Gonse (planche 79).

43/ - Autre modèle, l'architecture palladienne dont Gromort écrit : "La basilique de Vicence est aussi l'une des rares créations des temps modernes où, comme dans l'art grec, l'ordre suffit à tout" (idem note 35 planche VII). On notera que la planche I de l'Essai (voir note 34) est consacrée au Parthénon ainsi que la planche I de l'Initiation où il est opposé au château de Balleroy, l'unité et son manque.

44/ - voir le chapitre précédent.

45/ - LURCAT André - L'évolution de l'architecture - art. in L'Architecture d'Aujourd'hui 1935 n° 9 (septembre) p. 56 à 59 (page 58).

46/ - On se reportera à GEORGE Waldemar - Les pavillons étrangers à l'Exposition de 1937 - art. in L'Architecture 1937 p. 245 à 272 On peut y lire ceci : "La maison, machine à habiter, n'a pas d'ennemi plus acharné que M. Adolf Hitler. Rendons cette justice au chancelier du Reich : en quelques années le style américain a été liquidé en Allemagne. Défenseur de l'esprit de famille, de l'art artisanal, de l'esprit de cité, d'une vie héroïque épique et sanctifiée par un amour fervent de la patrie, M. Adolf Hitler ne pouvait tolérer une architecture qui ravale l'homme au niveau d'un "robot" d'un producteur et d'un consommateur ou, comme dit M. Le Corbusier, d'un "tube digestif avec une entrée et une sortie". Il a suscité dans les campagnes allemandes une architecture directement inspirée des traditions locales et dans les villes, un art qui procède à la fois de Nicolas Le Doux et de Schinkel" (p. 255).

47/ - On trouvera les articles de cet auteur dans La Construction Moderne , des articles quelquefois émaillés de citations des discours du Duce. voir Rome : Impressions et souvenirs in La Construction Moderne du 13 mai 1934 (49ème année n° 33).p. 546 à 554; La Mostra della Revoluzione Fasciste in La Construction Moderne du 10 juin 1934 (49ème année n° 37) p. 622 à 629. La troisième Rome - La Construction Moderne du 19 Août 1934 (49ème année n° 46) p. 842 à 851 - Le Foro Mussolini , même numéro p. 852 à 860. Littoria - La Construction Moderne du 8 juin 1935 50ème année n° 35) p. 758 - 771 sont des exemples de ces rapports des milieux architecturaux français avec l'architecture transalpine et du critique de la Construction Moderne avec le régime fasciste.

48/ - Art. in L'Amour de l'Art 1935 - p. 41 et 42 (n° 2)

49/ - BAZIN Germain - Table d'orientation.De la culture.Morte ou vivante - Art. in l'Amour de l'Art 1936 - p. 237 à 239

50/ - Voir CHAMPIGNEULLE Bernard et GEORGE Waldemar - Table d'orientation - Dialogue sur un art décoratif nouveau - art. in l'Amour de l'Art 1936 p. 199 à 202 avec une introduction de René Huyghe.

51/ - Idem note précédente page 202

52/ - Le Corbusier - Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides - Paris, Editions Plon , 1937 - Bibliothèque Médiations n° 38 - Editions Gonthier 248 p. ill. voir p. 145 à 148 (p. 147). Le Corbusier interviendra dans les débats de la Maison de la Culture - Voir La querelle du réalisme - deux débats organisés par l'association des peintres et sculpteurs de la Maison de la Culture - Paris, Editions Sociales Internationales, 1936 Collection Commune 201 p. Intervention de Le Corbusier p. 80 à 91 - Dans cette intervention Le Corbusier développe des arguments identiques à ceux développés dans sa communication à la réunion Volta de Rome en Octobre 1936 reprise dans la 7ème série de l'oeuvre complète de A. Morancé composée d'extraits de l'Architecture vivante. Ce texte s'intitule : "Les tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et de la sculpture". Ce n'est pas trahir Le Corbusier que de résumer sa pensée ainsi : on ne va pas sacrifier la mathématique sensible à l'aide aux artistes en chômage. Ce débat mériterait à lui seul une étude.

53/ - Voir note 3

54/ - CLOZIER René - L'architecture moderne régionaliste et le Folklore. Communication au Congrès International du Folklore in La Construction Moderne du 10 Octobre 1937 (53ème année n° 2) p. V et VII (p. V).

55/ - CLOZIER René - Le bilan architectural de l'exposition - art. in La Construction Moderne du 19 décembre 1937 (53ème année n° 10) p. V, VII et IX (p. IX).

56/ - Idem note précédente

SOURCES DES ILLUSTRATIONS

- L'Art Vivant : 26

- L'Architecture Vivante, Paris, Albert Morancé : 15, 55, 56, 58

- Bernard CHAMPIGNEULLE, Perret, Paris, Arts et Métiers graphiques, 1959 : 27, 28, 43, 69, 70, 79, 80

- La Construction Moderne : couv., 3, 10, 11, 12, 13, 14, 21, 22, 23, 42, 53, 62, 63, 67, 68, 75, 76, 77, 78, 81, 82, 85 , 86, 87, 88, 91, 92

- Encyclopédie de l'Architecture, Paris, Albert Morancé : 1, 2, 4, 6, 8, 17, 18, 19, 20, 24, 25, 38, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 54 60, 61, 71, 72, 73

- Guillaume JANNEAU - Charles Siclis, Genève, Les maîtres de l'architecture, 1937 : 96

- LE CORBUSIER - Une maison, un palais, Paris, G. Crès, 1928 : 33, 34, 35, 36, 37

- LE CORBUSIER - Croisade ou le crépuscule des académies, Paris, G. Crès, 1933 : 57, 64, 65

- Léon MOUSSINAC, Francis Jourdain, Genève, Pierre Cailler 1955:16

- Michel ROUX-SPITZ - Réalisations, Paris, Vincent Fréal et Cie, s. d. : 7, 89, 90

- Charles SICLIS, Boulogne, Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui, s. d. : 74

- François TURPIN - Dominique ou l'harmonie dans la maison, Paris, La Connaissance, 1924 : 29, 30, 31, 32

- Gustave UMBDENSTOCK - Cours d'architecture, Paris, Gauthier-Villars et Cie, 1930 : 39, 40, 41, 42, 59, 66

- André VENTRE - Travaux exécutés de 1914 à 1932, Strasbourg, Edari, s. d. : 5, 83, 84

- Henri VERNE et René CHAVENCE - "Comprendre l'Art décoratif moderne" Paris, Hachette, 1925 : 9.

57/ - On pourra se reporter à SEE Charles Edouard - Chalets à Mégève (Hte-Savoie) par Henry Le Même, Architecte DPLG - art. in La Construction Moderne du 4 février 1934 (49ème année n° 19) p. 290 - 295 - ill. + pl. Le Même sera l'un des auteurs du pavillon de la Savoie du Centre Régional.

58/ - Voir Le Congrès du Folklore in La Construction Moderne du 24 octobre 1937 (53ème année n° 4) p. III, V et VII. Le rapport de Henri PACON s'intitule "Faut-il maintenir à la maison des caractères folkloriques ? Dans quelle mesure et comment ?" Celui-ci prenait la parole en tant que Directeur de la Sous-section "Construction Moderne et Folklore" Son rapport fut unanimement approuvé.

TABLE DES MATIERES

	Pages
- Avertissement	1
- Introduction	3
- Notes	39
- Chapitre I	43
- Notes	57
- Chapitre II	61
- Notes	75
- Chapitre III	79
- Notes	93
- Chapitre IV	97
- Notes	125
- Chapitre V	129
- Notes	155
- Chapitre VI	159
- Notes	185
- Chapitre VII	191
- Notes	223
- Sources des illustrations	230

UNITÉ PÉDAGOGIQUE
D'ARCHITECTURE N° 3
BIBLIOTHÈQUE
2 av. de Paris, 78000 VERSAILLES