Une école et son maître : l'itinéraire multiple des disciples d'Auguste Perret. Tome 1

Joseph Abram

▶ **To cite this version:**

Joseph Abram. Une école et son maître : l'itinéraire multiple des disciples d'Auguste Perret. Tome 1. [Rapport de recherche] 219/84, Secrétariat de la recherche architecturale (SRA); Centre d'études et de méthodologie pour l'aménagement (CEMPA). 1984. hal-01899615

HAL Id: hal-01899615
https://hal.science/hal-01899615

Submitted on 19 Oct 2018

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

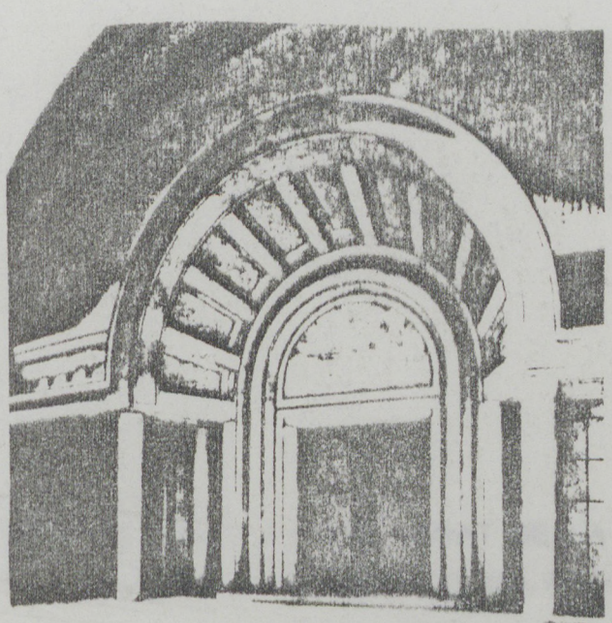
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

219

UNE ECOLE ET SON MAITRE :

L'itinéraire multiple des disciples d'Auguste Perret

Joseph ABRAM



UNE ECOLE ET SON MAITRE :

L'itinéraire multiple des disciples d'Auguste Perret

1ère Partie : La formation de l'Atelier du Palais de Bois

Joseph ABRAM

ECOLE D'ARCHITECTURE DE NANCY / SECRETARIAT DE LA RECHERCHE ARCHITECTURALE

Contrat n° 82.01354.00.223.75.01

SOMMAIRE

INTRODUCTION

I - HISTOIRES

Une nécessaire réévaluation
Un édifice nié dans sa cohérence
L'itinéraire décadent
Ingénieur/Architecte
Troisième voie
La thèse de Posner
La thèse de Benevolo

II - RATIONALISMES

Hypothèse
Viollet-le-Duc et Guadet
Néo-gothique et néo-classique
Classicité du gothique français
Terminologie
La thèse de P. Collins
Une sensibilité classique
Distenciation esthétique et méthode raisonnée
Attitude patrimoniale
Le rationalisme de Viollet-le-Duc
Une lecture structuriste du temple grec
Le choix de la structure
La logique visuelle : avatar de la scolastique
Deux lectures compatibles
Le rationalisme de Guadet
Le principe de vérité
L'ordre dorique grec : vérité et stabilité manifeste
Déconstruction rationaliste
Le classicisme structurel comme fusion des deux rationalismes

III - ARCHITECTURE

La structure comme projet
Caractère et tradition
Une attitude typologique
Types et séries

Les composantes du classicisme
Structure et langage
Système de lieux
Dramatisation du rapport au sol
Hiérarchisation des parties
Clarté expressive et vérité du matériau
L'obsession totalisante
Quintessence

IV - ESTHETIQUES

Esthétique intrinsèque
Peinture/architecture
L'espace
Esthétique extrinsèque
Principes
Système de points
Fonction expressive
Système plastique
Abstraction/matière
Le rapport à l'espace
Organicité
Un classicisme d'avant-garde

V - L'ESPACE DOCTRINAL

La doctrine comme objet théorique
L'espace du classicisme structurel
Disciples/école
Dissidences
Enseignement - institution/pratique
Témoignages biographies.

INTRODUCTION

Dans notre proposition de Recherche de mai 1982 nous définissions notre objet d'étude comme l'analyse du destin collectif d'un groupe d'architectes formant une véritable école, travaillant à partir d'une même philosophie de l'architecture et d'un ensemble cohérent de principes doctrinaux.

Faire l'histoire de l'école architecturale qui s'est formée autour d'Auguste Perret supposait en préalable l'analyse théorique de la doctrine et de l'oeuvre de cet architecte. Il s'agissait en fait de reconstituer l'espace doctrinal de cette école pour en comprendre les différentes tendances.

Aussi, durant cette première année de recherche notre travail s'est-il orienté selon trois grands axes :

1. vers les sources de la doctrine et les traités auxquels on réfère généralement Perret : Viollet-le-Duc, Guadet, Choisy, de Baudot, Durand. Il s'agissait de mesurer les rapports du classicisme structurel à ce qu'il est convenu de nommer la tradition rationaliste française,

2. vers l'architecture de Perret lui-même en essayant de mettre en évidence sa cohérence face à la doctrine et en cherchant à expliquer son rapport ambigu à l'histoire de l'architecture moderne,

3. vers les disciples de l'Atelier du Palais de Bois, dont nous avons recueilli les témoignages, constitué les biographies et engagé un premier rassemblement de documents concernant leurs oeuvres et leurs écrits. Nous avons effectué, en outre, une sorte de "balisage" du terrain d'ensemble de la recherche en rencontrant d'ores et déjà, certains disciples de l'Ecole Spéciale et du second Atelier de l'Ecole des Beaux-Arts, ainsi que des protagonistes de l'expérience de la reconstruction du Havre.

Le rapport que nous livrons ici fait état d'un travail en chantier et nous avons, bonne conscience, du grand nombre de ses manques. Il faut considérer sa rédaction comme partielle et provisoire.

Il nous a semblé plus logique de développer notre questionnement théorique sur l'architecture de Perret, et de retarder la rédaction relative aux oeuvres des disciples. Nous avons recueilli sur ces oeuvres un grand nombre de documents, dont la problématisation exigeait ce détour par Perret, et dont la mise en forme demande encore plusieurs mois de travail.

Il nous reste encore à rédiger :

1. l'analyse du rapport de Perret à Choisy,

2. le commentaire illustré d'une trentaine d'oeuvres clé pour la compréhension de la partie théorique sur Perret,

3. l'étude des relations entre l'Atelier du Palais de Bois et l'Agence-Entreprise Perret,

4. les chapitres relatifs aux oeuvres des disciples.

I - HISTOIRES

Une nécessaire réévaluation

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Un édifice nié dans sa cohérence

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

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

On retrouve alors les trois schémas d'interprétation suivants:

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

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

Cette thèse de "l'itinéraire décadent" ne résiste pas à l'analyse car il faudrait admettre, au regard de la façade du garage de la rue Ponthieu (1905) ou du plan de la villa Cassandre (1926) que Perret a toujours été décadent parce que toujours classique. Comment situer dans cette trajectoire l'escalier de l'atelier de la rue Raynouard (1932) ou celui du Musée des Travaux Publics (1937) ?.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La thèse de J. Posener

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

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

La thèse de L. Benevolo

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II - RATIONALISMES

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

Viollet-le-Duc et Guadet

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Néogothique et néoclassique

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La "classicité" du gothique français

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Question de terminologie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La thèse de Peter Collins

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

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

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

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

Une sensibilité classique

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Distanciation esthétique et méthode raisonnée

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'attitude patrimoniale

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le rationalisme de Viollet-le-Duc

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

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

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

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

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

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

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

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

Une lecture structuriste du temple grec

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le choix de la structure

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

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

La logique visuelle : un avatar lointain de la scolastique

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

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

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

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

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

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

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

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

Deux lecture compatibles

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

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

Le rationalisme de Guadet

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le principe de vérité

Le principe de vérité de Guadet correspond à peu près à celui de clarté énoncé par Viollet-le-Duc. Mais Guadet tente d'établir l'équation entre vérité et beauté en se fondant sur l'esthétique de Platon :
"Le beau, a dit Platon dans une magnifique définition, le beau est la splendeur du vrai - L'art est le moyen donné à l'homme de produire le beau, l'art est donc la poursuite du beau dans le vrai et par le vrai" (86).

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

L'ordre dorique grec : vérité et stabilité manifeste

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Déconstruction rationaliste

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le classicisme structurel comme fusion de deux rationalismes

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

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

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

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

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

Nous concluerons ce chapitre en rappelant que :

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

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

NOTES

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

(2) Pierre Vago, ibidem.

(3) Ibid.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(11) Ibidem page 196.

(12) Ibid page 21.

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

(14) Ibid p. 108, note 31.

(15) Ibid p. 113, note 43.

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

(17) Ibid p. 65.

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

(19) Ibid page 8.

(20) Ibid page 9.

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

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

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

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

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

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

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

(27) Ibid, p. 81.

(28) Ibid, p. 82.

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

(30) Ibid, pages 114 et 115.

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

(32) Ibidem page 10.

(33) Ibid, page 10.

(34) Ibid, page 10.

(35) Ibid, page 10.

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

(37) Ibidem pages 101 et 102.

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

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

(40) Ibid, p. 209.

(41) Ibid. p. 51.

(42) Ibid, p. 209.

(43) Ibid. p. 51.

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

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

(46) Ibidem, p. 6.

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

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

(49) Ibidem p. 32.

(50) Ibid p. 6

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

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

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

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

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

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

(56) Ibid. p. 78.

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

(58) Ibid. p. 80.

(59) Ibid, p. 81 et 82.

(60) Ibid, p. 82.

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

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

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

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

(65) Ibid, p. 50.

(66) Ibid, p. 49.

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

(68) Ibid, p. 67.

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

(70) Ibid, p. 83.

(71) Ibid, p. 84.

(72) Ibid, p. 115.

(73) Ibid, p. 102.

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

(75) Ibid, p. 112 et 113.

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

(77) Ibid, p. 85.

(78) Ibid, p. 86.

(79) Ibid, p. 86.

(80) Ibid, p. 108.

(81) Ibid, p. 110.

(82) Ibid, p. 108.

(83) Ibid, p. 110.

(84) Ibid, p. 112.

(85) Ibid, p. 112.

(86) Ibid, p. 99.

(87) Ibid, p. 112.

(88) Ibid, p. 337.

(89) Ibid, p. 338.

(90) Ibid, p. 339.

(91) Ibid, p. 340.

(92) Ibid, p. 341.

(93) Ibid, p. 341.

(94) Ibid, p. 343.

(95) Ibid, p. 344.

(96) Ibid, p. 345.

(97) Ibid. p. 340.

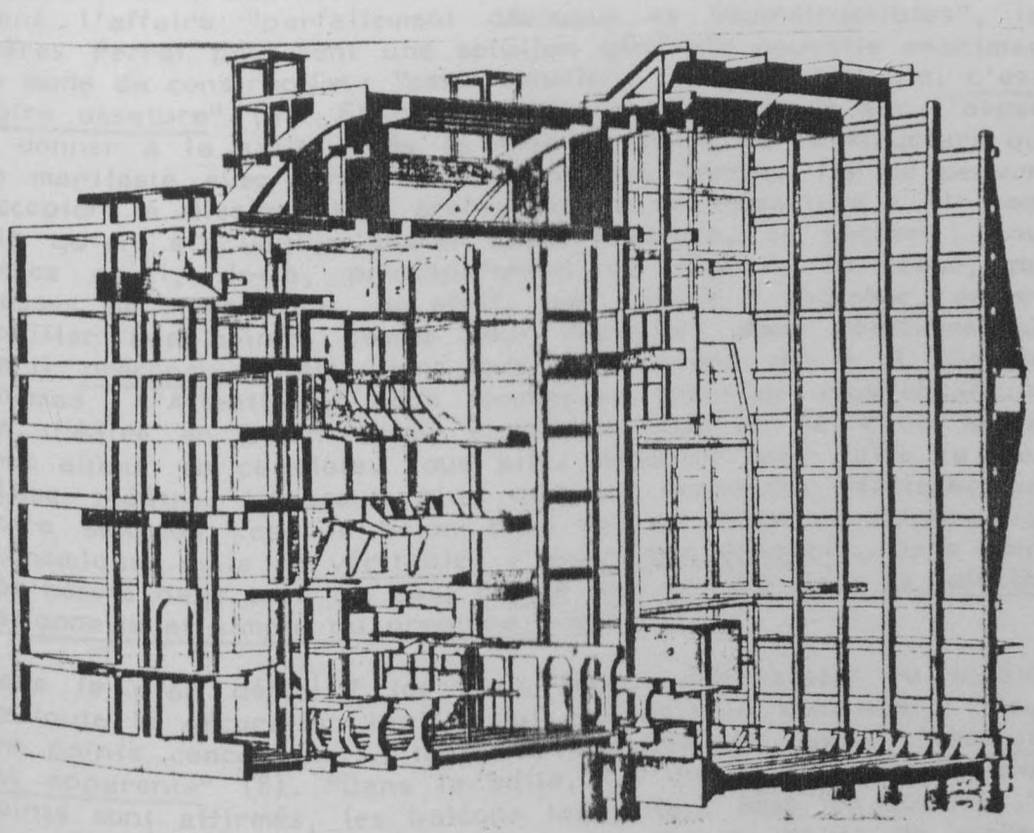
III - ARCHITECTURE

La structure comme projet

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

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

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



A.G. PERRET - Théâtre des Champs-Elysées

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Caractère et tradition

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Une attitude typologique

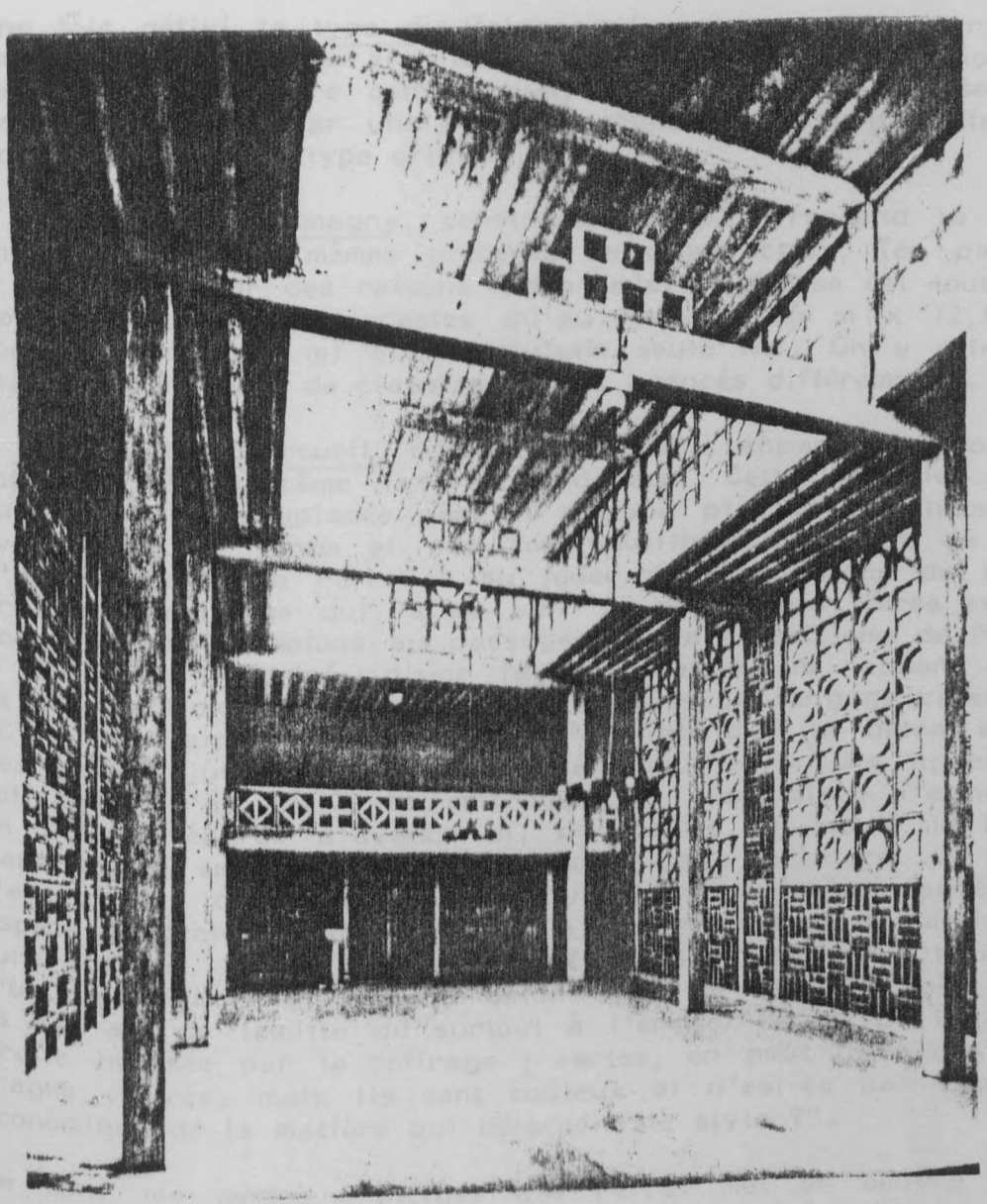
L'attitude typologique de Perret implique simultanément le respect de la tradition et la recherche du caractère. Pour lui, l'architecte doit faire preuve de cette abnégation dont parle Guadet et viser au "banal" en créant des oeuvres "qui sembleraient avoir toujours existé". Il ne s'agit ni "d'étonner",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

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

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

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

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



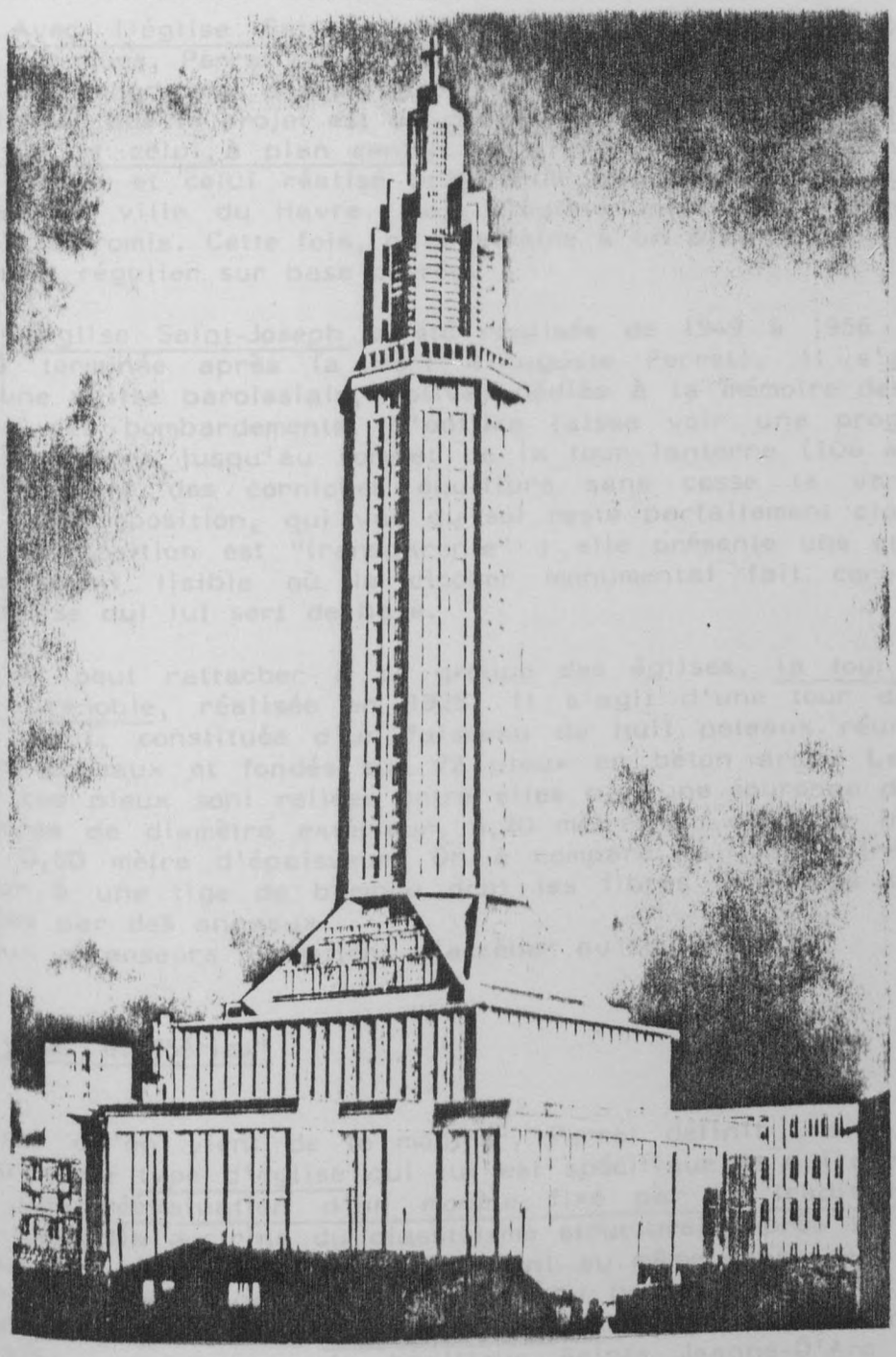
est obtenu à l'aide d'un minimum de moyens matériels, l'édifice aura du style" (20).

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

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

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

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



A.G. PERRET - Eglise Saint-Joseph - Le Havre

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

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

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

"Types" et "Séries"

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

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

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

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

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

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

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

Les composantes du classicisme

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Structure et langage

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La dramatisation du rapport au sol

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

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

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

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

Système de lieux

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

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

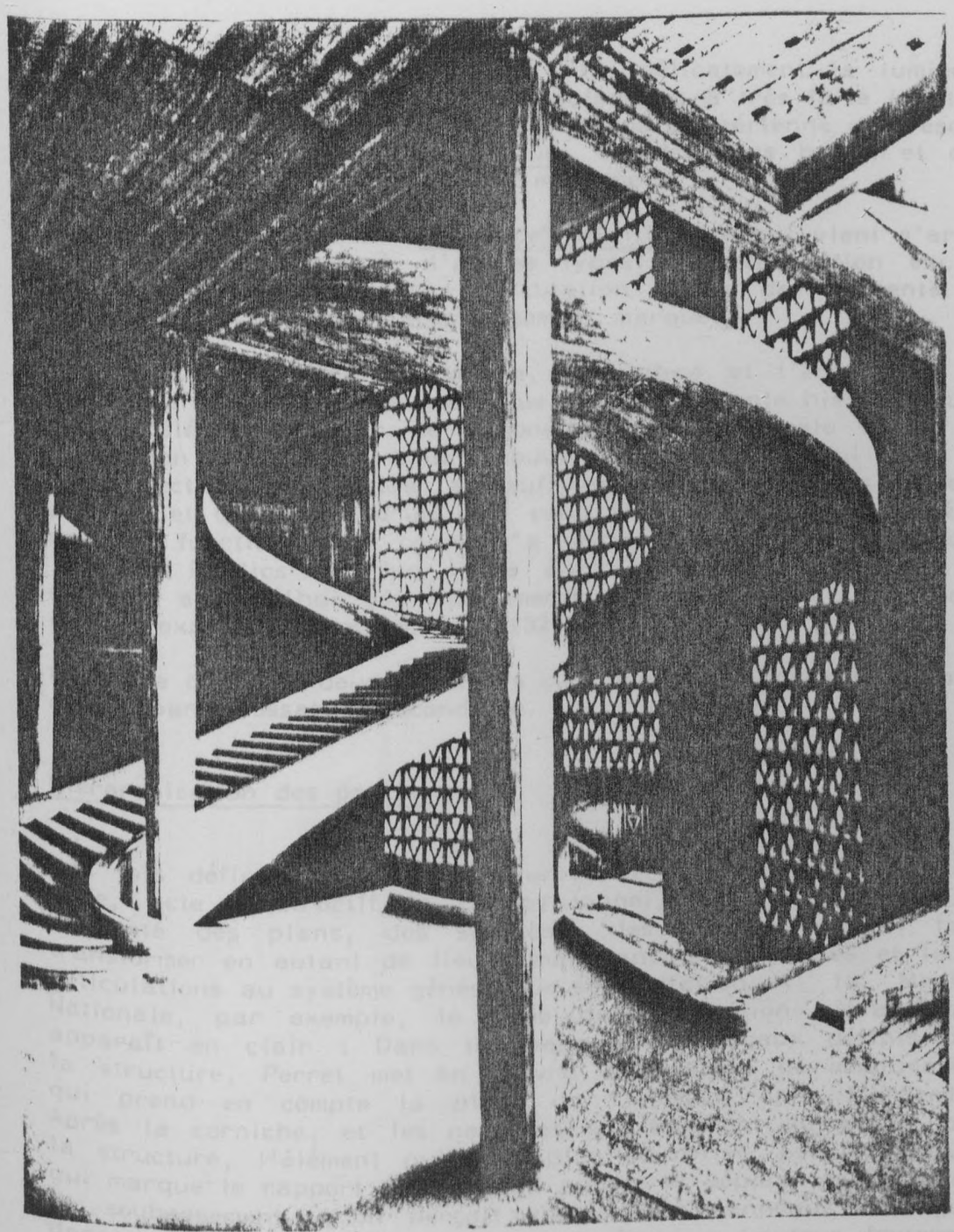
La mise en représentation de la construction contribue à définir comme dans l'architecture antique les limites, le rapport au ciel, le rapport au sol. Elle produit des effets de localisation très appréciables dans l'architecture urbaine.

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

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

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

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



A.G. PERRET - Musée des Travaux Publics

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

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

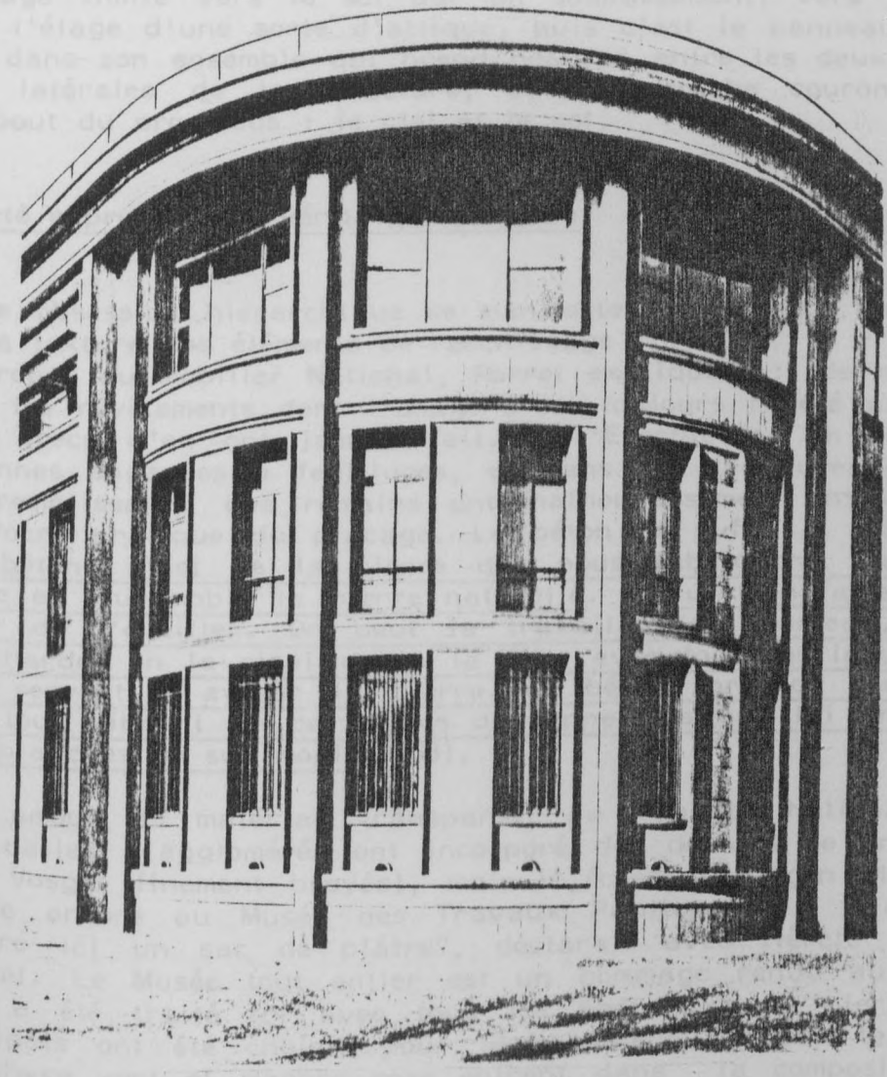
La structure apporte le nombre, le rythme et l'échelle et se met à parler le langage classique. Elle représente hiérarchiquement l'élément premier de composition architecturale et de la perception visuelle : l'abri souverain. Cet abri qui fait de l'architecture un système autosuffisant, réglé par ses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

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

Hiérarchisation des parties

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

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



A.G. PERRET - Marine Nationale

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

Clarté expressive et vérité du matériau

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

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

Une obsession totalisante

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

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

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

"Quintessence"

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

"Mobile ou immobile, tout ce qui occupe l'espace appartient au domaine de l'architecture".
"L'architecture est l'art d'organiser l'espace, c'est par la construction qu'il s'exprime".
- "Les mathématiques ne fournissent pas de démonstrations plus absolues que celles que l'artiste tire du sentiment de son Art" (Edgar Poe).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTES

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

(2) Ibid.

(3) Ibid.

(4) Ibid.

(5) Ibid.

(6) Ibid.

(7) Ibid.

(8) Ibid.

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

(10) Ibid. p. 132

(11) Ibid. p. 132

(12) Ibid. p. 132

(13) Ibid. p. 132

(14) Ibid. p. 132

(15) Ibid. p. 132

(16) Ibid. p. 133

(17) Ibid. p. 134

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

(19) Auguste Perret cité par Champigneulle .

(20) Auguste Perret

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

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

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

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

(25) Ibidem.

(26) Ibid.

(27) Ibid.

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

(29) Ibidem.

(30) Ibid.

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

(32) Ibid. p. 35

(33) Ibid. p. 34 et 35.

IV - ESTHETIQUES

Esthétique intrinsèque

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

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

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

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

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

Peinture/Architecture

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Espace

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

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

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

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

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

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

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

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

Esthétique extrinsèque

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

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

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

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

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

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

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

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

Principes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

16/ - la nouvelle architecture est antidécorative

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

Système de points

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

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

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

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

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

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

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

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

Système plastique

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

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

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

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

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

Abstraction/matière

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

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

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

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

Le rapport à l'espace

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Organicité

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Un classicisme d'avant-garde

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

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

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

NOTES

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

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

(3)"Le Corbusier par lui-même", p. 52.

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

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

(6) Ibid. page 12

(7) Ibid. page 12

(8) Ibid. page 13

(9) Ibid. page 13

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

(11) Ibid.

(12) Ibid.

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

(14) Ibidem...

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

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

V - L'ESPACE DOCTRINAL

La doctrine comme objet théorique

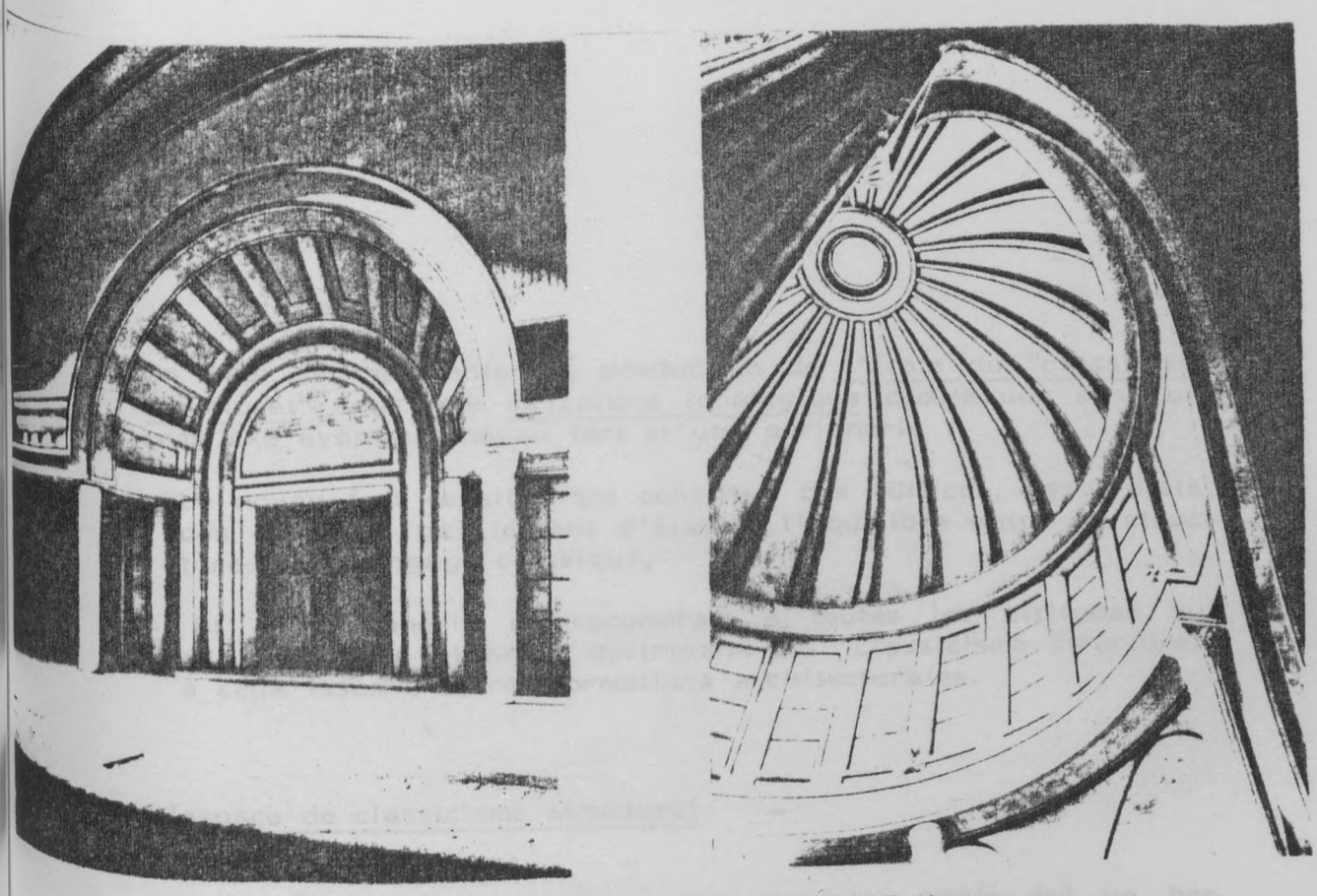
Nous avons, dans un travail déjà ancien (1976) sur les rapports entre théorie et histoire de l'architecture, tenté de théoriser la notion de doctrine comme un objet spécifique, dans sa forme, à la discipline architecturale.

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

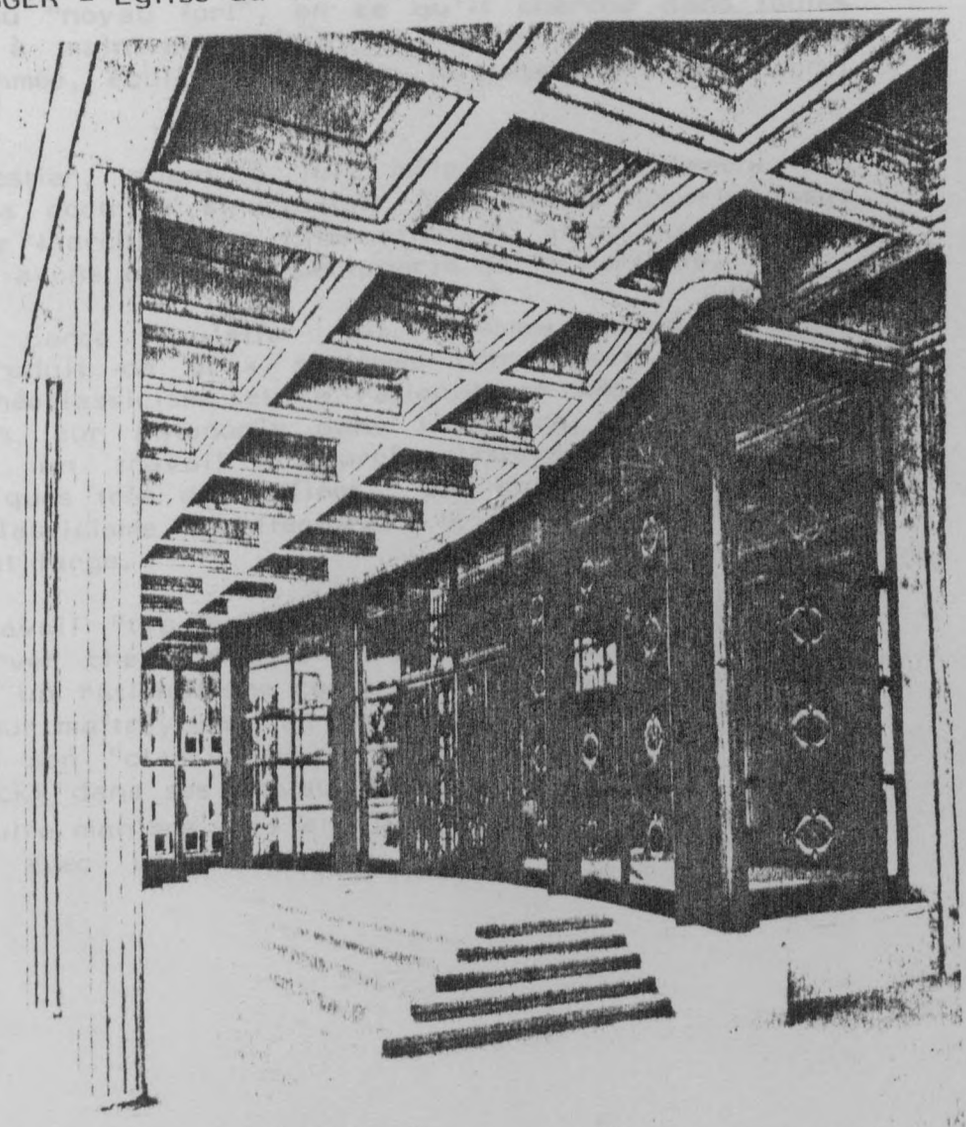
Considérer la doctrine comme un objet théorique signifie d'une part explorer sa cohérence interne et ses articulations ou contradictions avec d'autres formations architecturales, mais d'autre part tenter de comprendre les processus de sa cristallisation en "modèles" et la circulation de ces modèles dans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

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

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



D. HONEGGER - Eglise du Christ-Roi - Fribourg



D. HONEGGER - Université de Fribourg

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

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

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

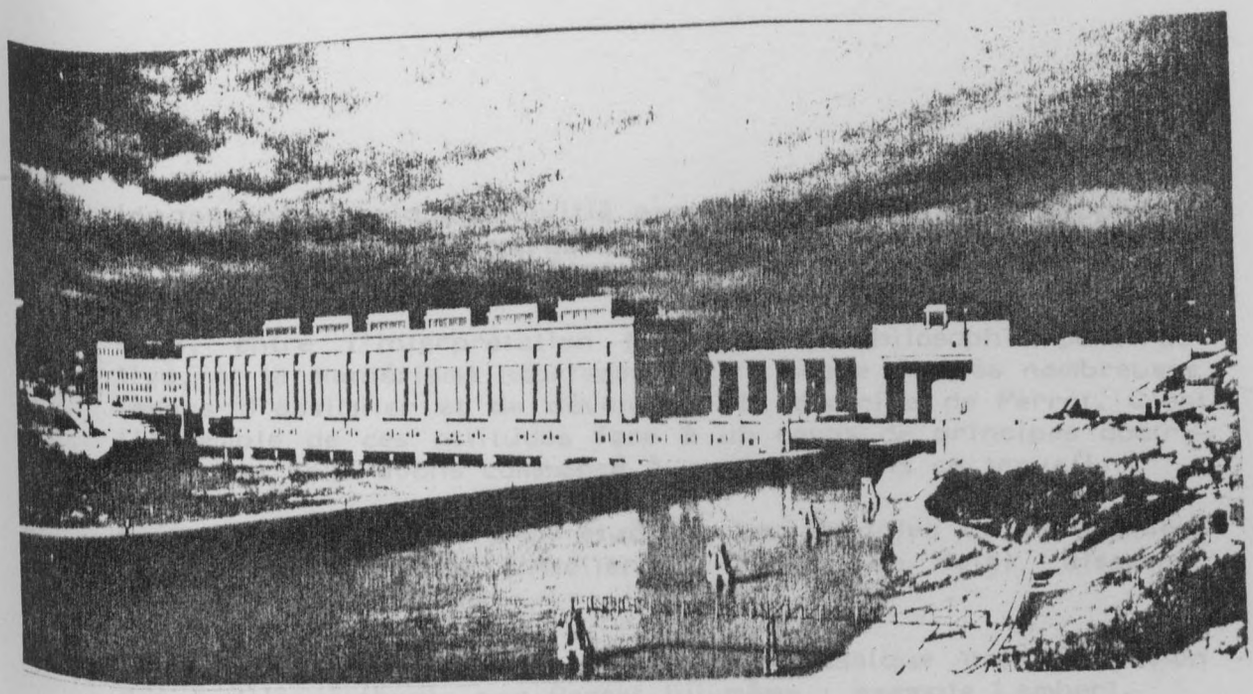
L'espace de classicisme structurel

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

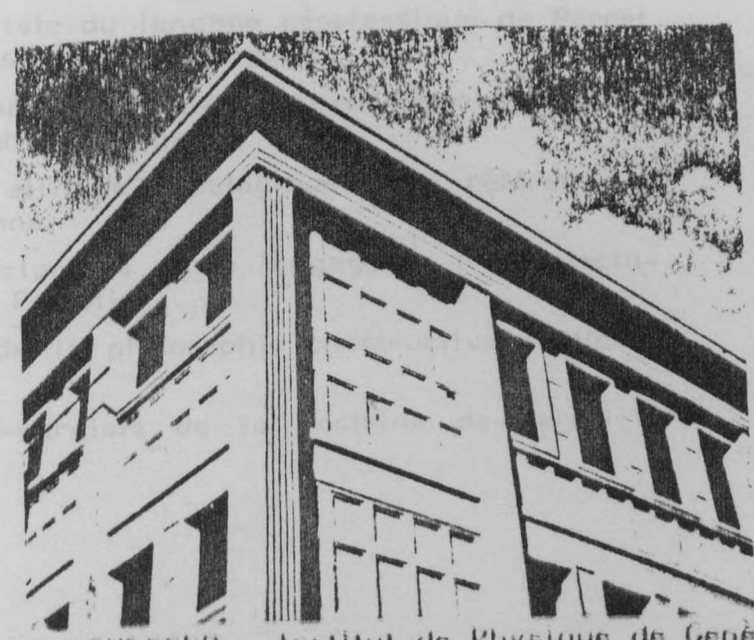
- Pierre Forestier, quant à lui, mêle incontestablement des éléments de la doctrine structuriste à d'autres apports issus du langage de l'architecture internationale, et correspond bien à ce que nous avons appelé la périphérie de la doctrine.

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

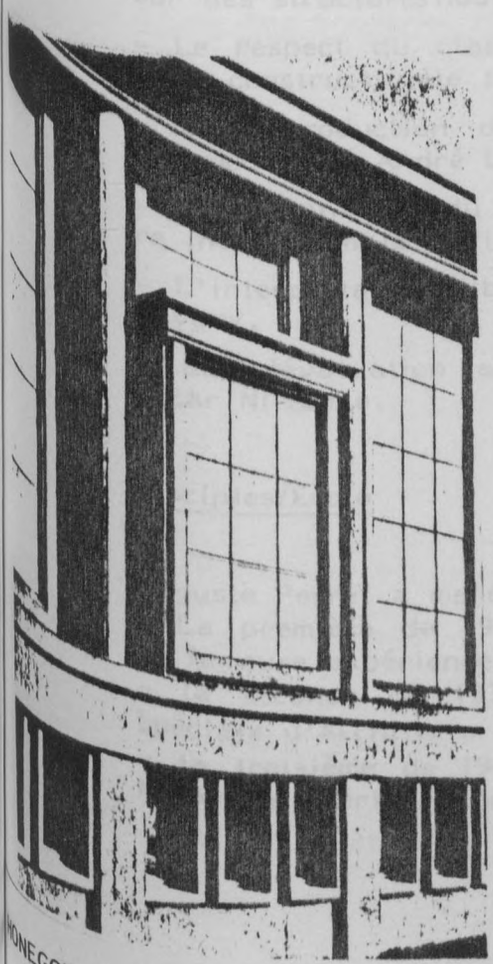
A côté du travail "typologique" dont nous avons déjà parlé, on peut observer chez certains disciples de Perret la volonté de développer un rationalisme constructif en puisant aux mêmes sources que leur maître, mais en s'autorisant une interprétation très libre de son "classicisme structurel". C'est par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



T. SARDNAL - Usine Blondel à Donzère



D. HONEGGER - Institut de Physique de Genève



ONEGGER - Eglise du Christ-Roi - Fribourg

D. HONEGGER - Institut de Physique de Genève

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Disciples/Ecole

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dissidences

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

1/ le groupe de l'Atelier Pontrémoli : André Ledonné et Adrien Brelet.

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

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

A.G. PERRET - Palais de Bois

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

"Vers la même époque, poursuit André Ledonné, une scission se produisait aussi à l'Atelier Laloux-Lemaresquier dont quelques uns vinrent se joindre à nous : Guilbert, Sardnal, Luyckx, Nitzchké et Bourdet. Ces camarades étaient comme nous rebutés par l'enseignement académique et avaient le désir d'une architecture véritable".

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

C'est, nous le savons maintenant, le fameux livre manifeste de Le Corbusier "Vers une Architecture" qui est à l'origine du scandale. Oscar Nitzchké raconte qu'à cette période, il travaillait avec son ami Guilbert comme dessinateurs bénévoles chez Le Corbusier et Pierre Jeanneret à leur agence du 35, rue de Sèvres. Admirateurs enthousiastes de l'esthétique et des théories du jeune directeur de l'Esprit Nouveau, nos deux étudiants apportèrent un jour à l'Atelier l'ouvrage de Le Corbusier, alors inconnu de leurs camarades : il s'ensuivit une

belle rigolade, car les élèves n'en comprenaient pas même les illustrations (voir le compte-rendu de notre entretien avec Oscar Nitzchké).

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

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

Enseignement/Institution

Il y aurait beaucoup à dire sur la signification de cette phrase de Le Corbusier d'une part quant à son rapport à Auguste Perret, dès le début des années 1920, mais d'autre part, et surtout, sur les relations de Le Corbusier à l'enseignement et à l'institution des Beaux-Arts. Nous connaissons par un passage d'un ouvrage plus tardif, la représentation que se faisait Le Corbusier de son rôle d'éducateur des jeunes générations :

"J'ai toujours refusé d'enseigner, ma participation en 1911-1912 à une école d'avant-garde m'ayant montré que j'y suis mal disposé. Pourtant, depuis quinze années, près de deux cents jeunes gens sont passés dans notre atelier de la rue de Sèvres, apportant à nos études et à nos travaux l'appui inestimable de leur enthousiasme et de leur soif d'apprendre. Pas une fois, je n'ai voulu tenir un propos pédagogique ; pas une seule fois je n'ai eu à m'occuper de leurs idées petites ou grandes. J'ai réfléchi : la jeunesse est obscure, complexe, incertaine, peureuse et inconsciente, intuitive... qu'un poète ait vingt ans, qu'un virtuose ait quinze ans, soit, mais l'architecture et plus encore l'urbanisme sont des fleurs tardives.

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

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

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

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

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

Il est prématuré à ce stade de notre recherche d'analyser le rapport au maître et l'apprentissage quasi corporatif que propose Le Corbusier , mais il nous semble important de remarquer que Perret, à qui il pouvait reprocher ses "propos immortels" sur l'architecture, était en mesure d'offrir aux étudiants de son atelier une formation très complète : En effet, nombreux sont ses élèves qui, en plus de l'Atelier du Palais de Bois où ils étaient en contact avec la pensée de Perret, pouvaient se former pratiquement à son agence où ils étaient payés. Est-il besoin de rappeler la structure particulière de cette agence, où le travail de l'entreprise se mêlait à celui du projet, de telle sorte qu'était maîtrisé tout le processus de production de l'architecture, de l'esquisse au détail le plus humble du chantier. C'est cette structure qui explique la qualité constructive du Musée des Travaux Publics, mais aussi l'excellente formation des disciples : Un étudiant pouvait ainsi, ce qui était exceptionnel dans les années 20, suivre sur le chantier la réalisation d'un ouvrage en béton armé dont il avait assisté à la conception, participé à l'étude et dont il connaissait par l'enseignement de Perret le soubassement doctrinal.

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

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

- D'autres, comme Ledonné, cherchaient auprès de Perret "les principes de la véritable tradition" : "plutôt qu'un enseignement, c'est une méthode que nous sommes venus lui demander, une "initiation" au sens antique et religieux.

L'enseignement de Perret consistait en discussions libres à partir des projets, qui lui permettaient de développer ses principes doctrinaux. Mais cet enseignement se prolongeait, comme nous l'avons vu, par une réelle pratique d'agence, et de chantier.

Témoignages - Biographies

On trouve dans les pages qui suivent le compte-rendu des entretiens que nous avons eu avec les architectes de l'Ecole Perret.

Les entretiens, enregistrés, remis en forme, ont été systématiquement soumis aux personnes interviewées, pour correction et approbation. Ils constituent de ce fait des documents fiables, parfaitement publiables.

ENTRETIEN AVEC OSCAR NITZCHKE

Paris, avril-octobre 1983

—

Comment avez vous commencé vos études d'architecture ?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Oui, mais pas immédiatement. Comme je travaillais avec Guilbert chez Le Corbusier, nous le tenions informé de tout ce qui se passait à l'atelier. Et nous trouvant un beau matin sans professeur nous nous sommes naturellement adressé à lui : "Nous cherchons un professeur et nous avons bien entendu pensé à vous..." La réponse de Le Corbusier a été brutale. Il s'est mis dans une rage folle et a même été grossier tant il maudissait l'enseignement des "Beaux-Arts". Puis, il s'est ravisé et nous a dit avec un certaine perfidie : "J'ai une idée, allez donc voir Perret, c'est un grand constructeur... D'ailleurs il sera très heureux d'être votre professeur, celà fait longtemps qu'il veut entrer à l'Institut...". C'était très dur, surtout dans le bouche de Le Corbusier, mais c'était en partie vrai.

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

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

C'était un enseignement d'atelier. Perret passait de table en table et corrigeait nos projets. Il était souvent satisfait car nous faisions nous même du Perret. Ceci était d'ailleurs une caractéristique de l'atelier Perret, car lorsque nous étions chez Laloux Lemaresquier, il n'y avait pas de ligne particulière à ces professeurs, et nous faisions ce qui était à la mode : on copiait, en général, ce qui venait de Munich.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

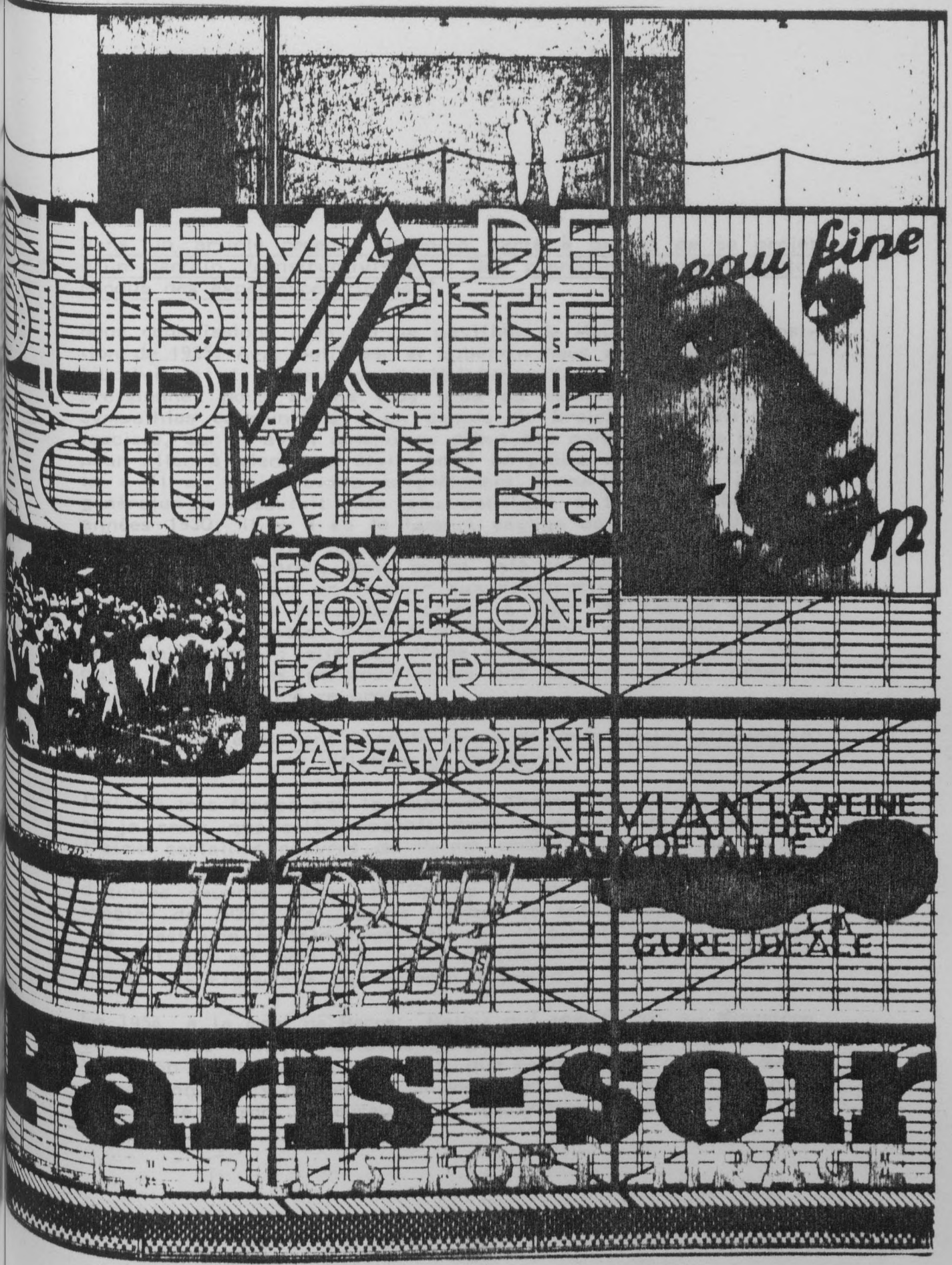
Très mal, parce que Van Doesburg était un type impossible. Un très sale caractère ! Il avait obtenu cette commande des frères Hatt, des banquiers, qui collectionnaient les oeuvres du groupe De Stijl. C'était extraordinaire, en ce temps là, de confier un tel projet à un peintre à peine connu : Il s'agissait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

En 1929, vous avez remporté un concours pour la réalisation de maisons métalliques préfabriquées...

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

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

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



O. NITZCHKE - Maison de la Publicité

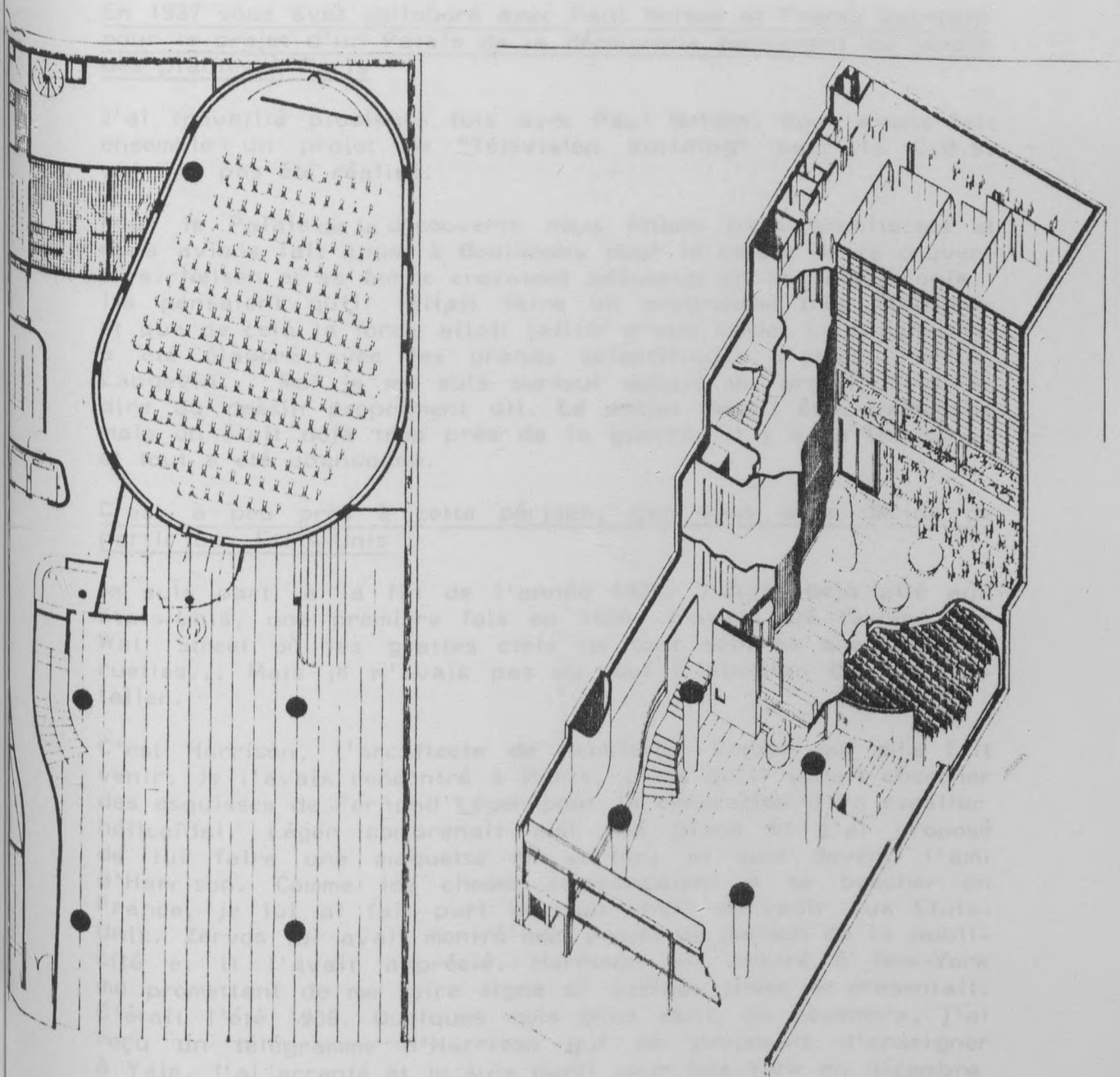
Dans un article récent, Frampton parle à propos de ce projet d'un certain "constructivisme" ? Que connaissiez vous à cette époque des expériences russes ?

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

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

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

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



O. NITZCHKE - Maison de la Publicité

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

J'ai gardé plusieurs images des Etats-Unis :
- Celle de mon premier voyage en 1936, ces grattes-ciels de Wall street avec ces ruelles si étroites...
- Puis en 1938, à mon arrivé à New-York, Harrison nous emmenant dîner au Louis XIV... je trouvais merveilleux d'aller manger chez Louis XIV, c'était celà l'Amérique.
- J'y suis retourné quelques mois l'année dernière ... J'étais effaré. J'ai eu l'impression que tout celà n'était qu'un jeu de cartes et que tout allait s'effondrer d'un jour à l'autre, pas physiquement bien sûr, mais celà m'a fait une impression terrible ... Déjà en 1939 il y avait des quartiers inouïs, mais on a construit de plus en plus ces dix dernières années... il n'y a plus que des tours. Je sais qu'il ne faut pas pleurer sur les choses qui changent... mais c'est très impressionnant...

ENTRETIEN AVEC MONSIEUR THEO SARDNAL

Paris le 11 avril 1983

--

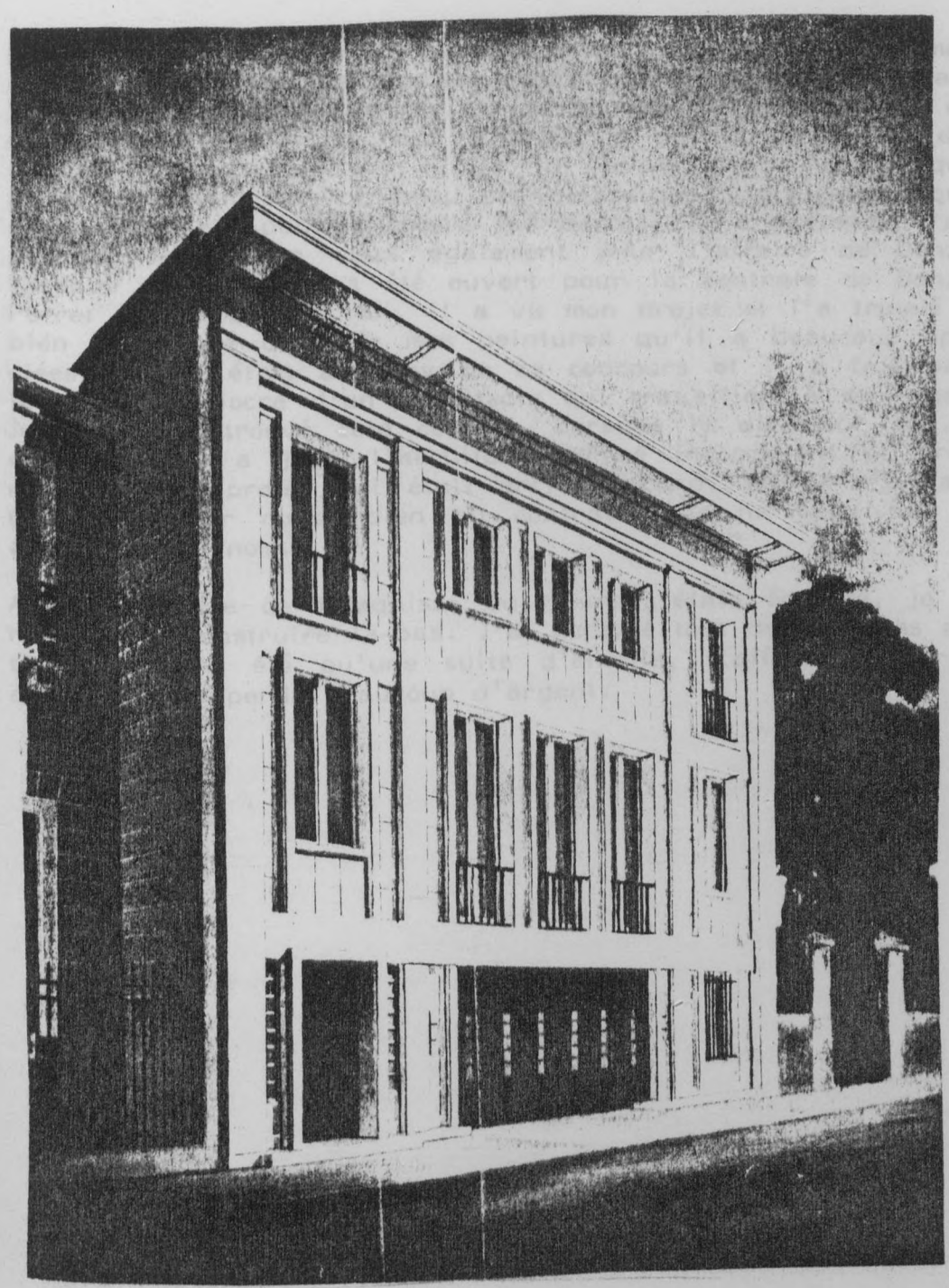
Vous êtes l'un des fondateurs de l'atelier Perret. Dans quelles circonstances cela s'est-il passé ?

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

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

Votre architecture semble dans la droite ligne de celle de Perret

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



T. SARDNAL - Maison à Neuilly

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

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

INTERVIEW DE MONSIEUR ERNO GOLDFINGER

Londres le 3 septembre 1983

--

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

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

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

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

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

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

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

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

Perret conseillait-il certains livres ?

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

mais à Notre-Dame ou en Egypte arabe, vous êtes dedans ... C'est cela qui est fondamental. Assez curieusement la seule médaille que j'ai obtenue lors de mes études aux Beaux-Arts est celle d'archéologie !
Il y a un de mes projets de 1927 dans lequel on peut voir l'influence de la Grèce; c'est un projet pour un observatoire où le rapport au site est directement repris de l'Acropole.
Je crois que Perret n'aimait pas beaucoup ce que je faisais ...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ENTRETIEN AVEC MONSIEUR PIERRE FORESTIER

Paris le 11 avril 1983

--

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

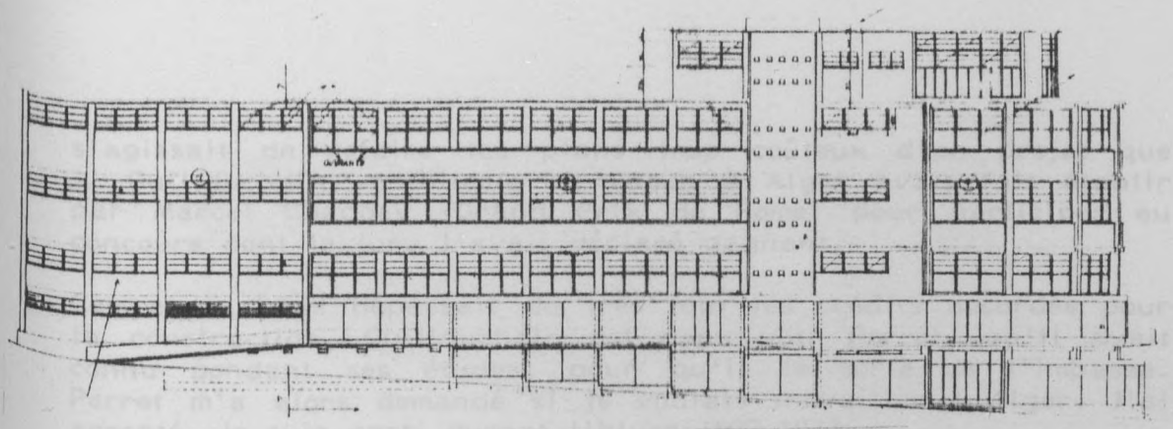
En effet j'étais d'abord entré aux Beaux-Arts à l'Atelier Gromort, mais voulant me tourner vers une architecture plus moderne, j'ai demandé à Gromort de m'autoriser à changer d'Atelier. Il l'a fait très gentiment et m'a donné une recommandation pour Perret, que je suis allé voir à l'Atelier du Palais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

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

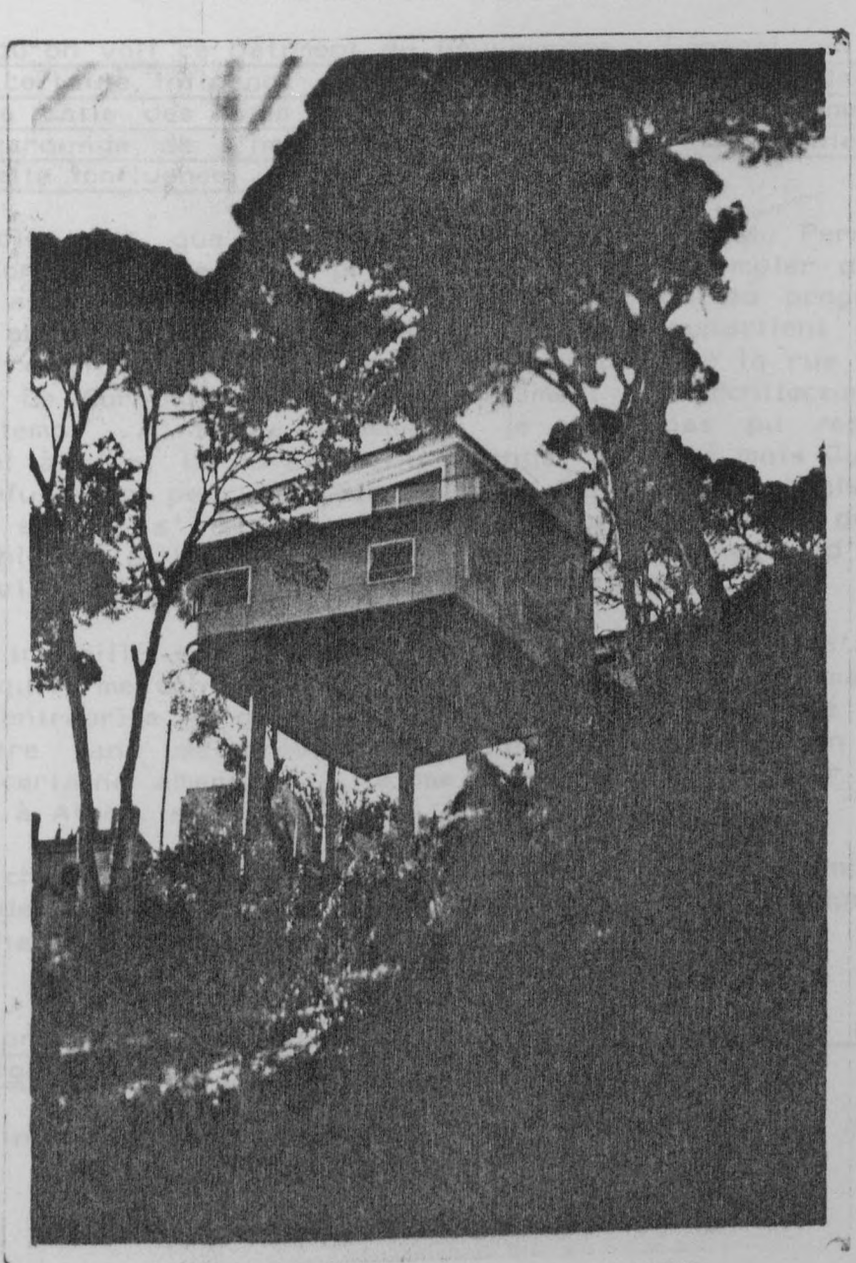
Non, pas dans sa forme : nous faisions des projets et Perret les corrigeait. La différence c'est qu'à l'Atelier Perret on ne chahutait pas comme à l'Ecole. Il y avait une ambiance de travail.

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

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



P. FORESTIER - Clairvivre



P. FORESTIER - Maison à Alger

s'agissait de refaire les plans trop coûteux d'un projet que J. Guillauchain, architecte en vogue à Alger avait fait établir par Marcel Chappey (Grand Prix de Rome) pour participer au concours dont le jury l'avait déclaré gagnant.

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

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

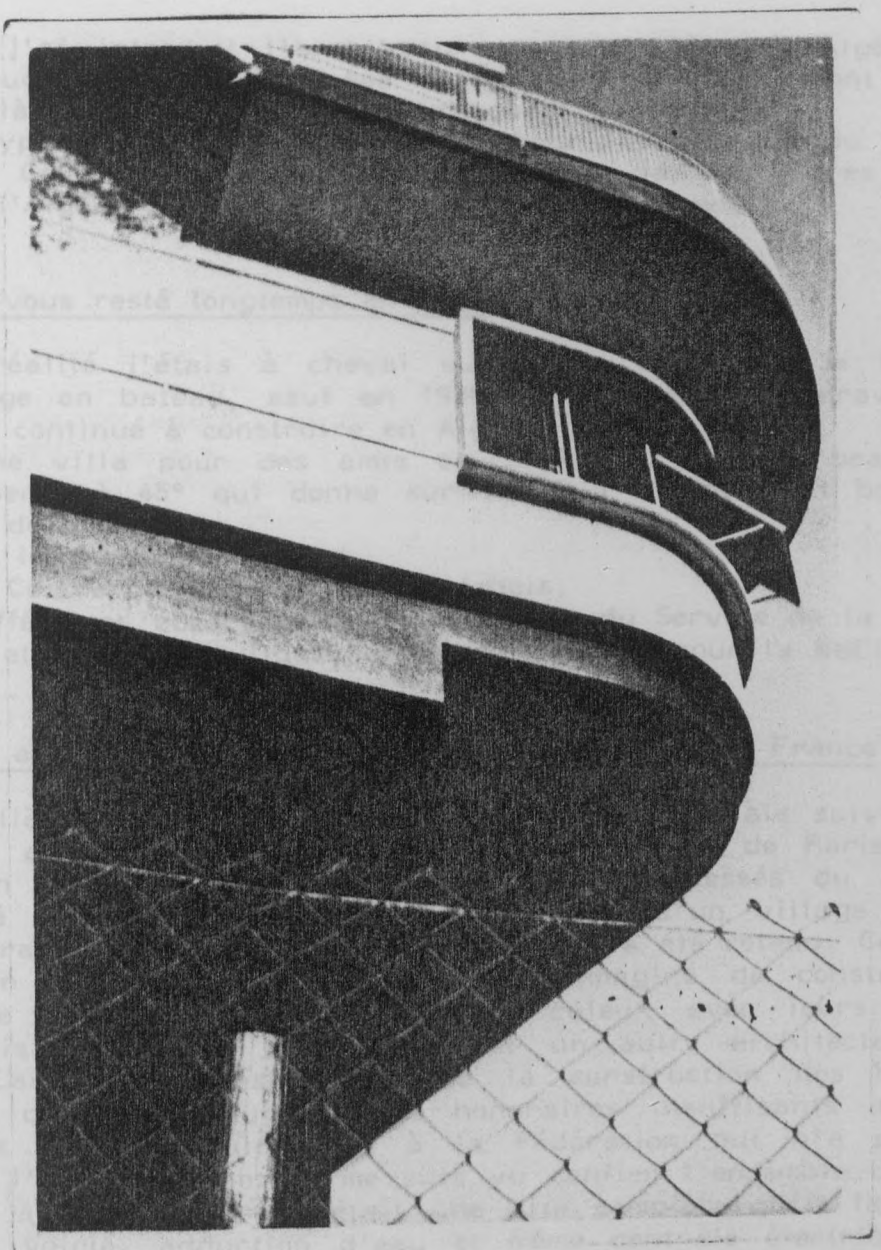
Je dois dire, que je n'ai cherché ni à faire du Perret, ni du Le Corbusier. Face au projet irrationnel et pompier de Chappey j'ai essayé de raisonner un peu en fonction du programme, du site et du climat, c'est une attitude qui appartient aussi bien à Perret (il n'y a qu'à regarder l'immeuble de la rue Franklin), qu'à Le Corbusier et plus généralement à l'architecture de tous les temps ... Malheureusement, je n'ai pas pu reprendre le projet à zéro. Il aurait fallu changer le parti mais Guillauchain a refusé de peur d'avoir l'air ridicule : il s'agissait d'un plan en "H" s'inscrivant sur le terrain à l'inverse de la topographie. D'ailleurs, lorsqu'on voit les bâtiments d'avion, on a envie de leur faire faire un quart de tour.

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

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

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

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



P. FORESTIER - Maison à Alger

que j'ai inteoduit l'architecture contemporaine en Algérie. Tout ce que Guillauchain et ses confrères algériens avaient fait jusque là n'était que du néo-mauresque.
Le type de fenêtre mis au point pour les bureaux du Gouvernement Général, a été très souvent repris par les autres architectes d'Alger. C'est une fenêtre adaptée au climat.

Etes-vous resté longtemps en Algérie ?

En réalité j'étais à cheval sur Paris et Alger. Je faisais le voyage en bateau, sauf en 1936 où j'ai pris l'hydravion. J'ai donc continué à construire en Algérie :
- une villa pour des amis en 1938 sur un très beau terrain en pente à 45° qui donne sur la baie d'Alger, en bordure du Bois de Boulogne,
- un immeuble de rapport,
- le Centre de Recherche de Clairbois,
- différentes études pour les barrages du Service de la Colonisation et de l'hydraulique, différentes études pour la BNCIA.

Vous avez eu dès 1930 une importante activité en France

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

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

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

Oui, à la suite d'un concours, je suis devenu architecte des P.T.T., responsable de la région centre et j'ai construit à ce titre un bon nombre de bâtiments sur des programmes variables (à Orléans, Nevers, etc ...).
C'est une administration très contraignante. Pour Orléans j'ai dû faire un tas de projets pour les façades.
A partir de 1956, j'ai construit également pour l'INSERM des laboratoires, un peu partout en France.

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

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

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

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

ENTRETIEN AVEC MONSIEUR P.E. LAMBERT

Paris le 29 avril 1983

--

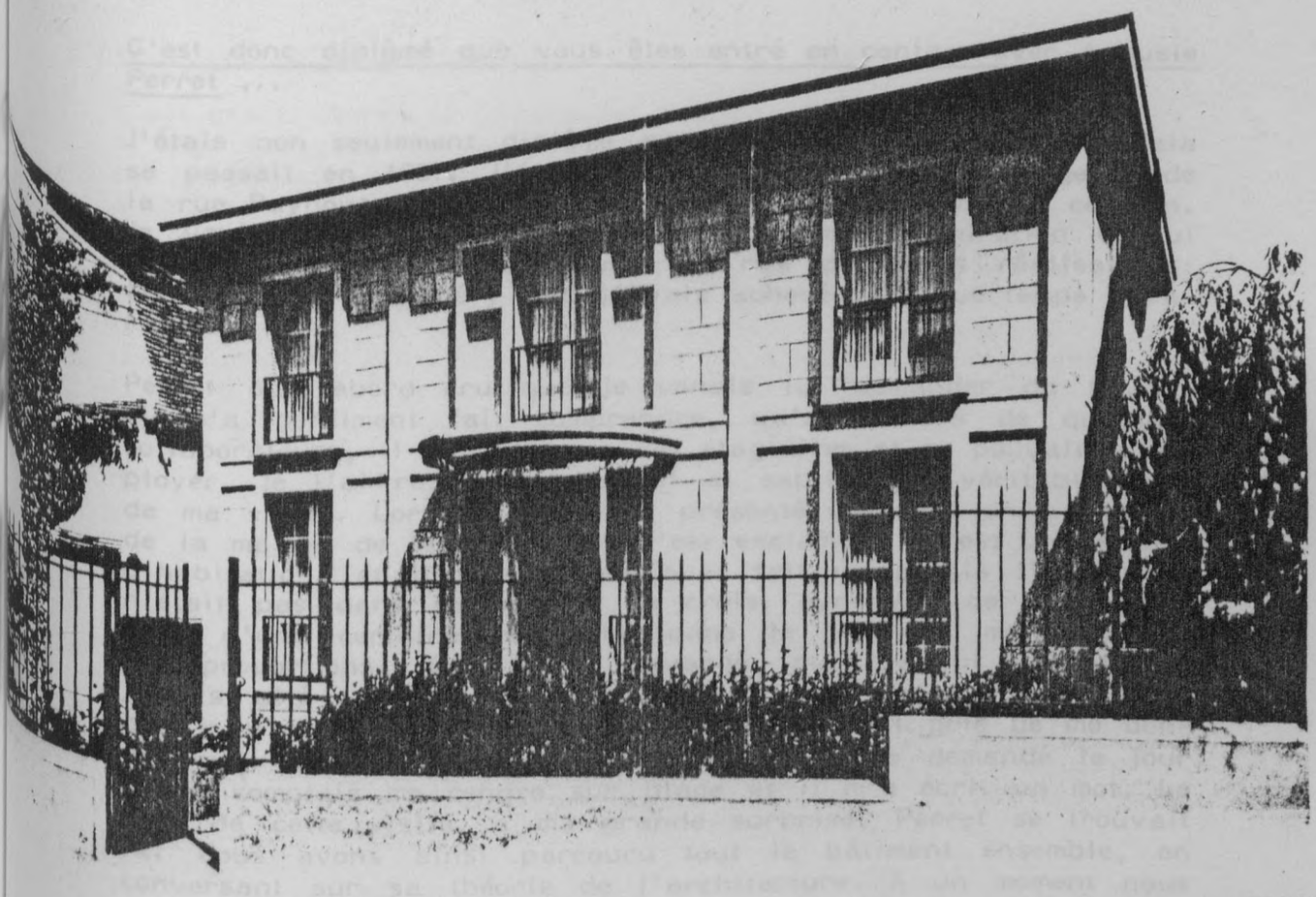
Vous n'avez pas suivi l'enseignement d'Auguste Perret, pourtant vous êtes incontestablement un de ses disciples.
Comment expliquer la filiation de votre oeuvre avec celle de Perret ?

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

Je suis né à Versailles, dans l'aile des Ministres Nord du Palais (mon père étant architecte en chef du domaine) et toute mon enfance a été marquée par cette architecture grandiose. Le parc, les bassins, le grand canal, les sculptures géantes des marins-corsaires en place à cette époque, le rythme souverain du Palais : tout cela m'impressionnait, ma sensibilité d'enfant était imprégnée de classicisme.

C'est cela qui explique, à mon sens, mon lien avec Perret. C'était, au fond, une filiation qui ne demandait qu'à éclore. Perret, comme vous le savez, admirait l'architecture française du grand siècle et lorsque Le Corbusier travaillait chez lui, il l'avait envoyé à Versailles, voir l'orangerie, les cent marches et le château. C'est donc en quelque sorte pour des affinités personnelles que j'ai été attiré par la doctrine de Perret.

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



P.E. LAMBERT - Maison à Montlhéry

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

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

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

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

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

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

Vous avez ensuite travaillé à l'atelier du Havre .

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

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

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

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

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

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

ENTRETIEN AVEC MONSIEUR PIERRE VAGO

Paris le 25 avril 1983

--

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

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

Comment Perret enseignait-il l'architecture ?

Je dois d'abord préciser que j'ai eu la chance d'avoir des liens privilégiés avec Auguste Perret. Nos rapports dépassaient ceux ce maître à élève : je suis devenu son ami. A l'époque, j'étais rédacteur en chef de la revue L'Architecture d'Aujourd'hui, que je considérais comme une arme dans un combat d'idées. J'avais fait de l'A.A. Un fief de camarades "perrétistes"; mais, pour moi, une revue devait avant tout permettre le débat et s'ouvrir à toutes les tendances vives.

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

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

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

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

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

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

Je crois que ce n'était pas tellement l'atelier Perret qui était mal perçu, mais l'école elle-même. C'était "l'Ecole du boulevard Raspail" "l'Ecole Trelat" ... Mais nous ne cherchions pas à nous faire admettre.

Ceux qui faisaient du sous Beaux-Arts étaient très mal vus à l'E.S.A. Avec Jacques Tournant et tout un groupe nous voulions au contraire affirmer notre différence et créer un esprit propre à l'Ecole Spéciale. Les rendus Beaux-Arts étaient exclus et nous cherchions à introduire la présentation sur bristol avec tracé à l'encre de chine, perspective linéaire ou axonométrique à la Le Corbusier. Nous voulions un dessin réaliste et honnête sans "verdures" pour cacher les défauts ...

Certains suivaient plutôt la voie Le Corbusier. Hermant, lorsqu'il était à l'E.S.A. était plus proche de Le Corbusier que de Perret. Il y avait aussi toute une ligne Mallet Stevens-Ginsberg etc ...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

lui importait la manière de les construire. Il s'en fichait éperdument. Lorsque j'était rédacteur en chef de l'Architecture d'Aujourd'hui et que j'ai visité avec lui "le pavillon Suisse", je lui ai dit : "Tout de même votre cloison s'arrête à 20 centimètres de la façade et ne se prolonge que par une tôle aussi fine qu'une feuille de papier et cela pour obtenir un montant mince en façade. On entend tout d'une chambre à l'autre ! Et si quelqu'un est malade ?".
- "Il n'a qu'à aller à l'hôpital !",
"En été on doit crever de chaud derrière vos baies vitrées",
- "En été il n'y à qu'à partir en vacances ! ...".

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

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

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

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

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

ENTRETIEN AVEC MONSIEUR HEAUME
Paris le 19 avril 1983

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Les vrais élèves de Perret ne suivront jamais cette voie.

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

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

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

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

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

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

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

Par opposition Perret se posait en bâtisseur et en réaliste.

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

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

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

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

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

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

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

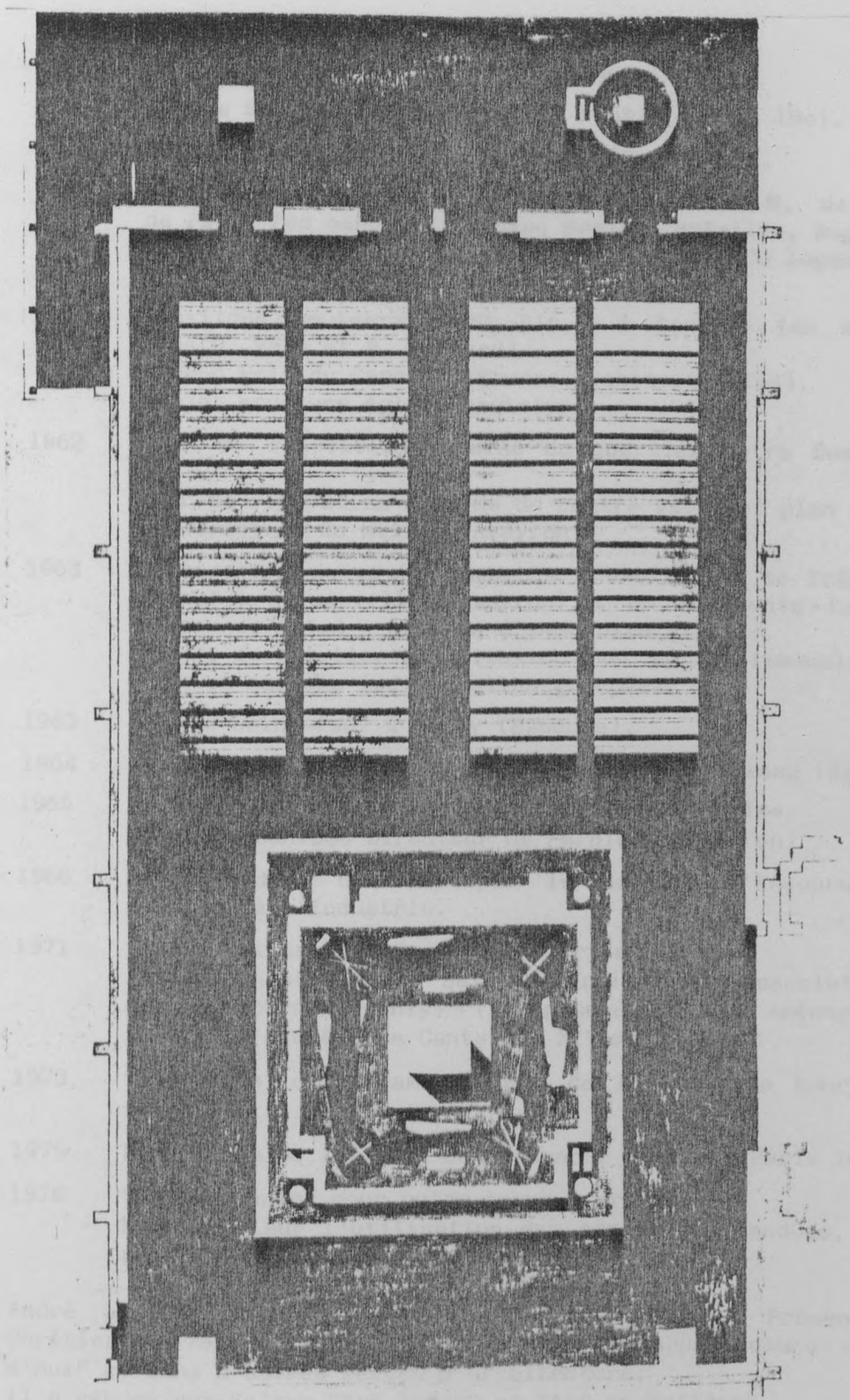
A l'heure où ces deux géants reposent dans leurs tombeaux, mal compris, voire vilipendés par le troupeau d'ignares que constitue la grande masse et ses dirigeants, il est permis de regretter la sagesse des civilisations anciennens qui pouvaient se permettre d'accorder plusieurs siècles aux créateurs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

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

* L'expression est de Henri Prost.

André LEDONNE

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



A. LEDONNE - Eglise de Mulhouse

1954 Eglise de Marienau-les-Forbach (Moselle).

1956 Eglise Sainte-Claire (Porte de Pantin, Paris 19e).

1956 Eglise du Sacré Coeur à Mulhouse (Haut-Rhin).

1957-1969 Constructions pour l'Office Public d'H.L.M. de la Ville de Paris (en association avec Brelet, Bataille, Bugaski).
Groupe scolaire Croulebarbe (13e) environ 300 logements.
Groupe Amiral Mouchez, Paris 3ème.

1958 Basilique souterraine St Pie X à Londres (en association avec P. Vago et P. Pinsard).
(Grand Prix du Cercle d'Etudes Architecturales).
Projet pour une église prototype.

1962 Plan de rénovation urbaine du quartier Notre Dame à Redon (35).
Plan de rénovation urbaine du centre ville et plan d'urbanisme directeur de Millau (Aveyron).

1963 Réalisation du grand ensemble d'habitation de Trépalou-Sailhenc à Decazeville (Aveyron) : 80 logements-foyers pour personnes âgées - groupes d'immeubles H.L.M.).
Etudes de quartier d'habitation avec petits immeubles collectifs et maisons individuelles groupées.

1963 Eglise Saint-Paul à Massy (Essonne).

1964 Eglise Saint-Vincent-de-Paul à Strasbourg-Meinau (Bas-Rhin)

1965 Eglise Notre-Dame de Nazareth à Vitry-Sur-Seine
Plan d'urbanisme directeur de Parelоup (Aveyron)

1966 Médaille d'or décernée par la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie.

1971 Centre Culturel St Germain à Vitry-sur-Seine.
Eglise abbatiale de Saint-Wandrille (en association avec Marion Tournon-Branly) (réimplantation et aménagement de la Grange dîmière de Canteloup XIVème siècle).

1973 Transformation et aménagement de l'église de Bourgneuf-en-Retz (44).

1975 Rénovation de l'église Saint-Honoré d'Eylau, Paris 16ème.

1976 "Eglise-tente" pour notre temps - projet -
Recherche sur l'utilisation des structures tendues, structures textiles.

André Ledonné a publié divers articles dans "Art Présent", "Art Chrétien", "Technique et Architecture", "L'Architecture d'Aujourd'hui" et dans d'autres revues d'architecture.
Il a exposé aux Salons "Art Sacré" et "Art et Matière".

Oscar NITZCHKE

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

1938-1947 Professeur associé à l'Université de Yale (New-Haven).

1940-1954 Architecte designer en chef pour la recherche chez Wallace K. Harrison où il collabore à de nombreux projets : Habitat africain au zoo du Bronx, 1er projet pour l'immeuble de Time and Life, gratte-ciel de l'Alcoa (projet pour New-York et construction à Pittsburg) - Construction de Corning Glass, (Corning, New-York) - Magasins Lenteric sur la 5e avenue à New-York.

1942-1955 Etudes d'urbanisme pour New Haven avec l'université de Yale et Maurice Rotival.

1946-1949 Deux maisons pour Alexander Calder - Roxbury (Connecticut).

1947 Professeur invité à l'Université de Columbia (New-York).

1947 Délégué de l'Agence Harrison, chargé des relations de travail avec la Délégation Internationale des Architectes et Ingénieurs pour la réalisation du siège des Nations Unies à Manhattan.

1951 Projet primé au concours pour un monument à la mémoire de Herzl (Israël).

1953 Travaille au San Salvador pour la construction d'un centre médical au San Salvador pour le compte de l'Ibec Housing Corporation.
Participe la même année au concours pour une cathédrale au San Salvador.

1956-1957 Réalise le magasin et les bureaux d'Addo-X, machines à calculer suédoises, 49e rue à New-York.

1957 Maisons préfabriquées à Puerto Rico pour Ibec Housing Corporation.

1958 Nouvelles salles d'exposition pour la "Martha Jackson Gallery" 69e rue, New-York City.
Projet pour le mémorial d'Auschwitz en Israël.

1958-1961 Directeur du Service Architectural pour Jim Nash Associates, "Industrial Designers".
Projet d'un toit mobile en plexiglas pour le Shea Stadium de Baseball à Queens, New-York.

1962 Projet d'un immeuble de bureaux (40 étages) pour la "Working Press Foundation" à Colombus Circle, New-York City.

1964 Projet pour une arène se sports géante avec couverture structure sous pression, avec W.K. Harrison et Weidlinger (ingénieur).

1976 Le Musée d'Art Moderne de New-York acquiert les dessins de la "Maison de la Publicité".

1981 Le Centre Pompidou expose la "Maison de la Publicité" et le "Palais de la Découverte" (exposition Paris-Paris).

Oscar Nitzchké, d'origine suisse a acquis la nationalité américaine en 1952. Il a fait partie du groupe français des CIAM, puis du groupe américain.
Membre de l'American Society of Planers and Architects".

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

Théo SARDNAL

1898 Né le 26 février à Paris.

1914-1918 Pilote aviateur en Champagne.

1919-1920 Pilote aviateur en Pologne.

1921 Commence ses études à l'Ecole des Beaux-Arts à l'Atelier Laloux Lemaresquier.

1923 Fonde l'Atelier Perret.

Principales oeuvres :

Hôtel particulier 69 bis rue Borghèse à Neuilly/Seine.
Hôtel particulier 5 rue Delabordère à Neuilly/Seine.

Département de la Seine :

Pont de Saint-Cloud.
Pont de Suresnes.
Pont d'Epinay sur petit bras de la Seine.
Pont d'Epinay sur grand bras de la Seine.
Stations de pompage : Neuilly/Seine, Colombes, St Maurice.
Divers travaux secondaires.

Gaz de France :

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

Compagnie Nationale du Rhone :

Aménagement de la chute de Donzère-Mondragon.
Usine Hydro-électrique-barrage-écluse "André Blondel".
Pont de la RN 7 sur le canal à Donzère.
Pont de la RN 7 sur le canal à Mondragon.

Electricité de France :

Poste E.D.F. de Bolène : bâtiment de commande.
Hall de décuvage.
Bâtiment des cellules.
Ateliers, etc.
Pavillons des directeurs, Ss. directeurs, personnel, etc...

Centrale thermique de Strasbourg.
Poste E.D.F.
Pavillons des directeurs, Ss. directeurs, personnel, etc...

Ville du Havre :

Marché aux bestiaux.

Abattoirs : porcs, boeufs, veaux, moutons.
Bâtiment d'administration : appartements des directeurs, Ss. directeurs.
Bâtiment logement du personnel.

Divers :

Magasins à Poitiers, Pau, Auch, etc.
Exposition Internationale de 1937 : textiles, laine, coton, rayonne.
Médaille de Grand Prix
Surélévation immeuble Bd.St.G.
Travaux divers...

Michel LUYCKX

Né le 15 mars 1903.

1920 Commence ses études d'architecture à Tournai (Ecole Saint-Luc), puis entre à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, à l'Atelier Laloux Lemaresquier.

1923 Fondateur de l'Atelier Perret.

1925-1926 Immeuble Fondation Lebaudy, 75 rue de Serres - Paris. En collaboration avec M. Guilbert (architecte en chef des bâtiments civils et des palais nationaux).

1927-1929 Immeuble Fondation Lebaudy - rue Cassendi à Paris, en collaboration avec M. Guilbert.

1930 Stage chez Pierre Patout : Aménagement des premières classes dans le paquebot "Atlantique".

1930 Termine ses études à l'Atelier Pontrémoli.

1931-1932 Projet de stade nautique sur le terrain de Luna Parc, Porte Maillot à Paris.
Projet de diplôme à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts sous la direction de Pontremoli et Perret. (Présentation d'une maquette).

1933 Concours pour une école à Provins (3e prix).

1934 Projet pour l'hôtel de ville de Meknès (Maroc).

1934 Concours pour un chalet refuge du ski-club de Paris (1er prix) en collaboration avec René Faublee.
Part pour l'Algérie pour la construction du forum des nouveaux bâtiments du Gouvernement Général de l'Algérie - pour le compte de l'entreprise Perret.

1936 Projet d'un hôtel au col de Tirouda (Kabylie) en collaboration avec A. Joyau.
Construction des écuries pour les gardes mobiles à Maison-Carré (Alger) en collaboration avec l'architecte Bienvenu.

1937 Maison de médecin de colonisation à Medjana-les-Biban (projet).

1937-1938 Collège Albertini à Sétif (Constantine).

1938-1939 Ecole de garçons indigènes à Zemmorah-les-Biban (Constantine) petite Kabylie.

1939 Projet pour une école mixte à Idjer (Grande Kabylie).

1939-1945 Mobilisé - Affecté à l'escadrille saharienne 591.
Réalisé de nombreux travaux pour des bases aériennes en Algérie (à Ouarglia, à Colomb-béchar, à Blida, à Lartigue, à Thiersville, à Arzew, à La Sénia, à Ain Arnat).

1944-1947 Réalisation d'importants ouvrages de travaux publics et industriels :
à Mahakama d'Arris (Aurès) et à Mahakama de Kenchela (Aurès) (Magnien et Rey, ingénieurs P.C.).

1944-1947 Capitainerie du port de bougie (M. Pousse, ingénieur P.C.).
Bâtiment des Ponts et Chaussées de Djidjelli. (Magnien et Moschetti, ingénieur P.C.).

1943-1950 Hôpital d'Adrar - Territoire du Touhat (Sahara) (Martinet ing.).

1945-1947 Aerogare de Maison Blanche (Alger) (Lemaire, ing.).

1946 Monument commémoratif et mats et signalisation du barrage de Tadjmout (Laghouat). (Duquenois, ing. P.C.)

1947-1952 Aménagement de l'Oued Agrioun, Kerrata (Constantine) (usine souterraine, décuvage, bâtiments administratifs, tableau, garage, chambre des Vannes, cheminée d'équilibre, chambre de manoeuvres, bâtiments du barrage de l'Ahrzerouftis).
(S.O.G.E.I., BET).

1950-1953 Barrage Iril Emda - Kerrata (Constantine) (usine souterraine, bâtiments, décuvage et tableau) (SOGEI, BET) (guillamon, ing. P.C.).

1950-1953 Centrale thermique, Bone II
(bâtiment principal, administration, poste) (Seurat ing. P.C., SOGEI BET).

1950-1953 Poste d'interconnexion de Duzerville (Constantine)
Poste d'interconnexion de Saint Lucien (Oran) (Geuchot ing. P.C.) (SOGEI, BET).
260 logements H.L.M., groupe Hélène Boucher (Alger).

1954 Ateliers, magasins, laboratoires des Ponts et Chaussées, Hussein-Dey (Alger).
Ecole de l'Air de Cap Matifou (Alger) (M. Pousse, ing. P.C.).

1956-1957 Rampe - immeuble au port de Bougie (Grande Kabylie) (Journo, ing. P.C.)
Passage supérieur de la gare de chemin de fer, Bone (Constantinois) (Malby ing. P.C.).
Viaduc de Oued Deb (Constantinois) (Malby, ing. P.C.)

1954-1960 H.L.M. à Alger (groupe Eucalyptus : Quartiers Guillemin, Revoil, Ruisseau, Champs de Manoeuvre).

1955 Laboratoires de biologie maritime port d'Alger (projet).

1956-1962 Travaux importants à l'Université des Quatre Canons (Alger). Institut d'Etudes Nucléaires, Institut de Géologie, Institut de Recherches Sahariennes (travaux interrompus en raison de l'indépendance algérienne).

1958-1960 Immeuble administratif et laboratoires pour la Compagnie française des Pétroles en Algérie (Hydra) - Alger.

1960-1962 Immeuble administratif et laboratoires pour la Société Nationale de Recherche et d'Exploitations Pétrolières en Algérie (Hydra).

1961-1962 Gare maritime, chambre de commerce de Bone (travaux interrompus).

1962 Retour à Paris.

1963 Etude de l'usine de Palmar (Uruguay) (SOGEI, BET).

1964 Etude et projet pour la Centrale Thermique de Dakar (Sénégal) (SOGEI, BET).
Projet d'un aqueduc de 240 m sur la vallée de la Bièvre.

1963-1968 Projet de réalisation de l'usine de traitement des eaux potables de la ville de Paris à Orly.

Denis HONEGGER

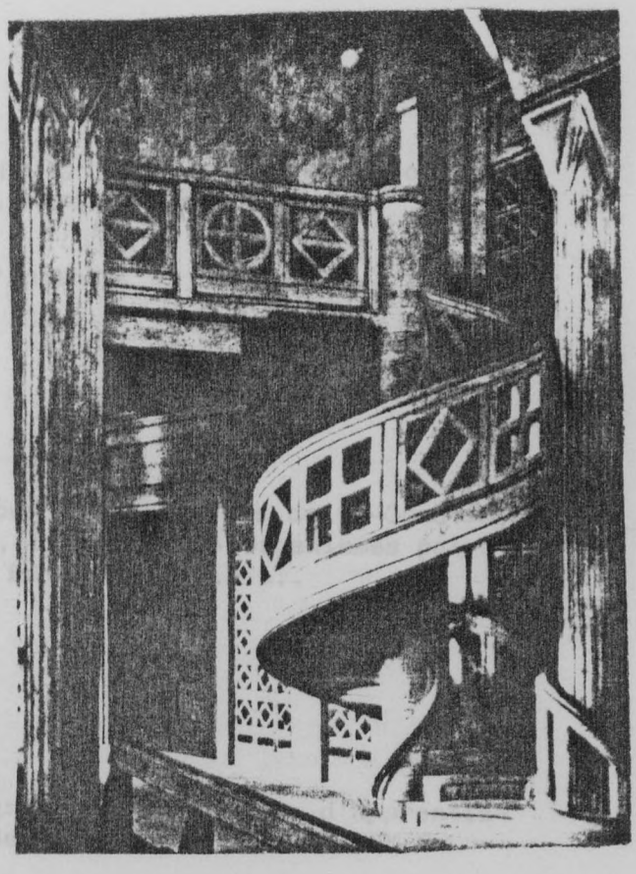
Né à Andrinople le 13 octobre 1907

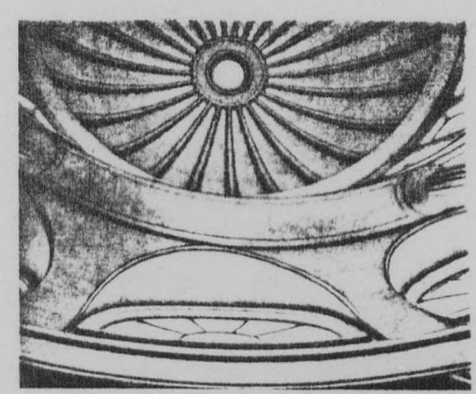
1924	Elève de Perret à l'Atelier du Palais de Bois.
1927	Avec O. Nitzchké, architecte conseil de l'Aubette pour Van Doesburg et Arp à Strasbourg.
1931	Concours du théâtre Kharkov avec Nitzchké
1942	Université de Fribourg (Suisse).
1943-1946	Professeur à la Haute Ecole d'Architecture de Genève et Directeur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

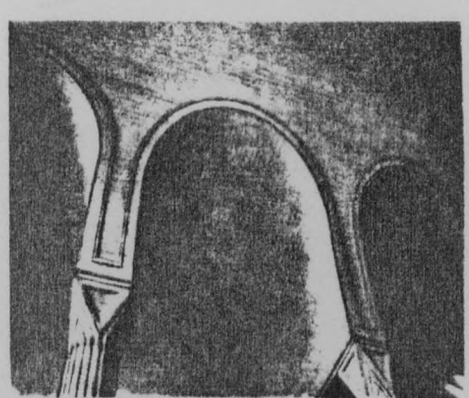
Autres oeuvres :

Paris et région parisienne :

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







D. HONEGGER - Eglise du Christ-Roi - Fribourg

Fribourg :

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

Genève :

Concours pour une clinique d'enfants.

Lausanne :

Clinique Montchoisi.

Antibes :

Villa Blanc.

Saint-Quentin (Aisne) :

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

Moy de l'Aisne :

Usine.

Guise, Fresnoy le Grand, Maubeuge :

Plusieurs immeubles H.L.M.

Haumont :

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

Pierre FORESTIER

1902 Né le 21 novembre à Roquefort (Aveyron).

Etudes secondaires à Orléans.

1922 Entre à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts à l'Atelier Gromort.

1924 Entre à l'Atelier Perret et travaille comme dessinateur à l'Agence Perret.
Suit parallèlement des études à l'Institut d'Urbanisme de Paris.

1927 Part en Algérie pour représenter les intérêts de l'entreprise Perret dans la construction du siège du Gouvernement Général à Alger.

1928-1929 Réalise pour son compte la Maison de l'Agriculture à Alger et un groupe scolaire au champ de manoeuvres.

1930 Remporte le concours organisé par la Fédération Nationale des Blessés du Poumon (Anciens Combattants) pour la réalisation de la cité de Clairvivre (Dordogne).

1931-1933 Construction de Clairvivre (collaboration avec André Szivessy).
180 pavillons à deux appartements.
Deux immeubles d'habitation.
Un hôtel pour 200 célibataires (avec restaurant, café, salon, cinéma, etc...)
Un bâtiment administratif.
Un hôpital de 40 lits.
Des magasins, des écoles de plein air.
Une zone industrielle avec abattoir, garage, imprimerie, teinturerie.

1937 Villa Blondeau (en bordure du bois de Boulogne) - Alger.
Dans les années suivantes Pierre Forestier continuera de construire en Algérie (diverses études pour les barrages du service de la colonisation et de l'hydraulique, différentes études pour la BNCIA, centre de recherche, immeuble de rapport).

1937 Nommé architecte conseil de la ville d'Orléans, il exerce ces fonctions jusqu'en 1939 et réalise à ce titre la construction d'une grande école maternelle, le remaniement du musée municipal de peinture, etc...

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

1954 Immeuble administratif avenue Kleber à Paris.

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

Depuis 1957 Hôpital militaire de Laveran à Marseille (en collaboration avec (Allée, Pery et Sive).
Dans les années suivantes, il construit les hôpitaux de chroniques de Montmorency, le Raincy, Meaux et Montfermeil (en collaboration avec MM. Allée et Pery).

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

Paul NELSON

1895 Né le 8 novembre à Chicago.

Etudes à l'Université de Princeton.

1917 Aviateur pendant la première guerre mondiale.

1920 Entre à l'Ecole des Beaux-Arts.

1924 Fréquente l'Atelier Perret.

1927 Diplôme d'architecte D.P.L.G.

1928 Ouvre une agence à Paris.
Maison pour l'écrivain américain Alden Brooks, 80 bld Arago Paris.

1929 Directeur artistique du film "What a Widow" (Allan Divan).

1930 Projet d'une salle de cinéma (Bronxville U.S.A.)
Projet pour la maison de Braque à Varangeville.
Projet d'une petite maison de santé près de Paris.

1932 Projet pour l'hôpital de Lille.

1933 Expose devant le Congrès International d'Hygiène de l'Institut Pasteur, le plan d'une "Organisation Nationale de la Santé et son Equipement".

1934 Etude d'un pavillon de chirurgie pour Ismaïlia (Egypte).

1935 Etudes de méthodologie du projet.

1936 Etude d'un bâtiment pour la C.B.S. à New-York.

1936-1938 Recherche sur la préfabrication aboutissant au prototype de la "maison syspendue".

1937-1938 "Palais de la Découverte", projet d'un édifice permanent au Jardin des Plantes à Paris (avec O. Nitzchké et F. Jourdain).

1938 Participe avec F. Léger au concours pour la décoration et l'équipement d'un théâtre à Chicago.

1940 Retourne aux Etats-Unis.

1941-1944 Etudie pour le compte de différents organismes officiels le problème de l'habitat d'urgence en temps de guerre.

1945 Exposition au Grand Palais sur les "Techniques américaines d'architecture et de construction développées avant, pendant et après la guerre".

1945-1946 Conseiller technique auprès du Ministère de la Reconstruction.

1946 Commence l'étude de l'Hôpital Mémorial France-Etats-Unis de Saint-Lô.
Concours avec Giacometti pour un monument à la mémoire de Gabriel Péri.

1947 Etude d'un ensemble architectural avec Henri Laurens pour un jardin (U.S.A.).

1949 Projet pour un monument aux héros de Chateaubriand (avec le sculpteur Rohan) avec Gilbert et Sebillotte.

1951-1952 Maison des infirmières et Maison des médecins pour l'Hôpital Americain de Neuilly.

1952 Concours pour une maison préfabriquée à Noisy-le-Sec (1er prix) en collaboration avec Gilbert et Sebillotte.

1954-1955 Construction à Sceaux d'une maison expérimentale suspendue.

1955-1956 Projet de Musée Léger à Biot.

1957-1960 Retourne aux U.S.A. où il se consacre à l'enseignement.

1957 Professeur au "Pratt Institute" (New-York).

1958 Professeur invité à Yale (1958-1959).
Associé à la firme d'architectes Ketchum et Sharp (New-York) pour la promotion de l'architecture hospitalière.

1959 Conseiller technique de "l'United States Public Health Service".
Professeur à l'Université de Harvard et au MIT de Cambridge.

1960 Recherche pour le "Joint Center for Urban Studies" sur la prise en compte des loisirs dans les plans d'urbanisme.

1960 S'installe en France. Crée un atelier franco-américain.

1961-1962 Rapport sur les normes en matière de construction hospitalière.
Concours d'idée pour la Société Mondiale de Publicité Walter Thompson.

1963 Etude pour un hôpital de 385 lits à Dinan (Côtes du Nord) (inauguré en 1968).
Nommé directeur de l'Atelier franco-américain de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

1965 Commence les études pour un complexe hospitalier de 874 lits (Arles) avec P. Devinoy et Remondet (construction 1973).

1967 Professeur à l'Atelier International d'Architecture de Marseille Luminy.

1971 Nommé arhitecte conseil du Ministère Tunisien de la Santé Publique.

Ernö GOLDFINGER

1902 Né le 11 septembre à Budapest.

Etudes primaires et secondaires à Budapest.

1919 Quitte la Hongrie pour l'Autriche, puis la Suisse.

1920 S'installe à Paris.

1921 Entre à l'atelier Jaussely pour préparer l'admission aux Beaux-Arts.

1925 Réjoint l'Atelier du Palais de Bois.

1925-1934 Ernö Goldfinger dessine de nombreux meubles (fauteuil et chaises métalliques, fauteuil Safari, etc...) et aménage des appartements (M. Coutrot, Suzanne Bluar, Helena Rubinstein, M. Hollender, etc...).

1926 Décor pour le film "le petit parigot" de Marcel l'Herbier en collaboration avec Robert Delaunay.

1927 Voyage en Egypte, Turquie, Palestine et Grèce. Suit les cours de l'Institut d'Urbanisme à la Sorbonne pendant 2 ans.
Première visite à Londres. Visite le Weissenhof à Stuttgart avec P. Chareau.
Concours du Palais de Justice du San Salvador avec Forestier et Szivessy.

1928 Concours pour l'Ecole aéronautique - Paris.
Aménagement de la galerie "le portique".
Projet pour une maison tropicale sur pilotis.

1929 Projet pour le magasin d'exposition Bugatti à Paris (Champs-Elysées).
Une école maternelle - projet avec Szivessy et Forestier.
Projet d'habitation pour Philippeville (Algérie).

1930 Projet pour un hôtel de Philippeville (Algérie) .

1931 Un club d'aviation. Projet de diplôme.

1932 Concours pour le plan d'urbanisme de la ville d'Angers avec Georges Meyer.
Magasin d'exposition des porcelaines Havilland Frères - Paris (projet).
Projet de maisons jumelées avec terrasse à Paris.
Goldfinger voyage en Espagne. Conférence à Madrid sur "l'architecture et l'activité humaine".

1933 Projet pour un hôtel en Autriche.
Concours pour le plan d'urbanisme d'Anvers.
Goldfinger participe aux manifestations des CIAM, notamment à la fameuse croisière en direction d'Athènes sur le Patris II (Secrétaire de la délégation française).
Immeuble d'habitation pour 700 personnes avec école en terrasse (projet exposé à Athènes dans la cadre du congrès des CIAM).

1934 Maison à Paris.
Projet d'immeuble, rue Constantine à Paris.
Goldfinger quitte Paris pour s'installer à Londres.
Etude pour le centre de Londres.
Projet d'immeuble d'habitation à Merryhill Bushey, Hertfordshire.

1934-1945 Goldfinger aménage des appartements, des boutiques (Abbatt, Weiss, etc...) et des expositions.

1935 Projet d'hôtel et d'habitation à Seaford - Sussex.

1936 Projet d'immeuble de bureaux. John Street - Holborn - Londres.

1937 Maison Waterfield - Broxted-Essex.

1938 Construction de trois maisons Willow road - Londres.

1939 Projet d'immeuble de bureau. Soho Square - Londres.

1943 Projet pour un planetarium - Regent's Park - Londres.

1945 Projet de maisons préfabriquées.

1946 Immeuble du "Daily Worker" Farrington Road - Londres.

1950 Deux écoles primaires à Londres - Brandlehow road et Westville road.
Une maison à Bruxelles.

1952 Plusieurs projets d'habitation à Londres.

1954 Immeuble d'habitations - Regent's Park road - Londres.

1955 Gratte-ciel de bureaux, Moagate Londres. Projets.
Trois autres projets de bureaux pour Londres.

1956 Immeuble de bureaux - Abermarle Street - Londres.

1957 Bureaux à Picadilly.

1958 Habitations, Abbotts Largley - Hertfordshire.

1959 Aménagement des bureaux de l'Office du Tourisme Français à Londres avec Charlotte Perriand.

Constructions des bureaux du Ministère de la Santé. Elephant and Castle - Londres.
Participe au concours pour le collège Churchill pour Londres.
Bureaux et hall d'exposition de la maison "Hille" - Watford Hertfordshire.

1960 Concours pour l'aménagement du centre de Chester.
Construction du gratte-ciel d'Elephant and Castle.
Projet d'un immeuble, avec Road à Londres.
Centre commercial d'Elephant and Castle.

1961 Maison Player - Coombe Hill - Surrey.

1962 Usine "Hille" - Watford - Hertfordshire.
Projet d'immeuble de bureaux - Bloomsbury square - Londres.
Habitations - Rowlett Street poplar - Londres - 1er projet.

1963 Office du Tourisme français et SNCF Picadilly.
Westminster Bank Elephant and Castle.
Ecole, Dunloe Street, Haggerston - Londres.
Cinéma Odéon - Elephant and Castle.
Projet de salle de bain préfabriquée.

1964 Maison Motz, bedfordstreet, Oxford.
Centre culturel - Swansea, Glemorgan, Wales.

1965 Construction de la première tranche des immeubles de Rowlett Street - Poplar - Londres.

1966 Maison Perry à Windlesham - Surrey.

1967 Martin's Bank, Wimpole Street, Londres.
Office du Tourisme et SNCF. Champs-Elysées - Paris.
Ensemble d'habitation, Edenham Street, North Kensington Londres.
Maison de bois à Windlesham, Surrey.
Rowlett Street, tranche II.

1969 Foyer de personnes âgées à Edenham Strett, Londres.

1972 Usine "Hille" - 3ème phase - Watford - Hertfordshire.

1973 Edenham Street, tranche II.

Pierre-Edouard LAMBERT

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

1936 Villa à Cagnes-sur-Mer, "Les Passerilles".
Hôtel particulier à Auteuil (projet).
Aménagement de la Place du Marché Saint-Honoré à Paris (projet).

1937 Maison à Montlhéry
Agrandissement d'un pavillon à Savigny-sur-orge
Transformation d'un immeuble rue St Séverin à Paris
Projet d'habillage du Trocadéro pour l'exposition de 1937.

1938 Aménagement d'un bureau à Montlhéry
Hôtel à Saint-Malo (projet)
Clinique rue Pelleport à Paris (projet)
Aménagement du Tennis Club de Paris, porte de Saint-Cloud (projet)
Villa à Saint-Sevran.

1939 Aménagement d'un appartement à Boulogne-sur-Seine
Villa à Chaton (projet)
Hôtel de ville de Montlhéry (projet)
Immeuble rue Jules Simon à Paris (projet)
Transformation des laboratoires S.I.C.A.

1945-1964 Stade de la liberté à Cambrai

1946 Membre de l'Atelier de la Reconstruction de la ville du Havre.
Plan d'ensemble de la reconstruction (esquisse).

1947 Projet pour le complexe sportif universitaire "Gaston Berger" à Lille.
Publie dans "Art Présent" un article sur le rayonnement de la doctrine de Perret.

1950 Immeuble de la place de l'hôtel de ville du Havre.

1951-1952 Aménagement de la place Jenner au Havre et construction de plusieurs immeubles sur cette place.

1951-1955 Front de mer sud au Havre - 1400 logements.

1955 Concours pour des "logements économiques de 1ère nécessité".

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