

**Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte**

Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Paris

(Institut historique allemand)

Band 34/3 (2007)

DOI: 10.11588/fr.2007.3.50697

---

Rechtshinweis

Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

Christian FREIGANG, Auguste Perret, die Architekturdebatte und die »Konservative Revolution« in Frankreich 1900–1930, Munich (Deutscher Kunstverlag) 2003, 381 p., ISBN 3-422-06347-1, EUR 78,00.

La figure d'Auguste Perret a été présentée par la génération de Le Corbusier et des architectes français de la modernité comme celle d'un »précurseur«, recevable avant tout du fait de sa descendance prolifique. La prégnance de cette représentation, qui était encore dominante il y a trente ans, ne se fondait que sur l'absence de travaux rigoureux, nourris par les archives, et comparables en cela aux recherches entreprises sur des protagonistes comme Peter Behrens, en Allemagne, ou Hendrik Petrus Berlage, aux Pays-Bas. Les premières études solides ont été celles consacrées au début des années 1980 par Joseph Abram aux élèves de Perret, comme si, une fois encore, il fallait procéder de la périphérie vers le centre. Par la suite, Abram s'est engagé dans l'étude de ce qu'il a dénommé le »classicisme structurel« de Perret, puis dans celle de la reconstruction du Havre après 1945, le grand chantier de l'architecte.

Un seuil a été marqué avec l'ouverture progressive au public des archives de l'agence Perret, qui avaient été déposées au Conservatoire national des arts et métiers dans les années 1950, mais qui étaient restées inaccessibles. Le premier, Roberto Gargiani s'est fondé sur la correspondance de l'architecte pour proposer une nouvelle interprétation de ses principaux projets. Puis l'étude collective des quelque 30 000 dessins du fonds a permis, après son dépôt à l'Institut français d'architecture la publication par Maurice Culot, Gilles Ragot et David Peyceré d'un volume consacré à l'»Œuvre complète« des frères Perret, conduisant à la découverte de dizaines de projets méconnus, étudiés et/ou réalisés dans le monde entier entre 1900 et 1954. Dès lors, une nouvelle génération de chercheurs s'est consacrée à une enquête plus approfondie sur la production de l'agence et sur les engagements culturels de Perret, notamment grâce à l'analyse des correspondances professionnelle et privée.

Un seuil essentiel a été franchi ensuite, avec la préparation d'une grande exposition, vingt ans après celle que le CNAM avait consacrée à Perret. Lancée en 1996 par l'Institut français d'architecture, elle fut conçue par Joseph Abram et Bruno Reichlin, et présentée sous ma direction en 2002 au Havre, puis à Turin et enfin à Paris. Parallèlement, un intense travail conduit à la publication parallèle d'une volumineuse »Encyclopédie Perret«, rassemblant les contributions des meilleurs chercheurs mondiaux sur les projets, les édifices, les théories, les clients, les élèves et la fortune critique de Perret. C'est donc une nouvelle conjonction historiographique qui est apparue, dont les recherches de Christian Freigang sont une composante significative.

Perret apparaît désormais comme une figure autonome et complexe, se développant selon ses rythmes propres entre le rationalisme du XIX<sup>e</sup> siècle, la modernité et le retour à l'ordre classique, comme un architecte redéfinissant sans cesse les frontières de la discipline vis à vis des techniques et de la culture. La place de Perret dans les générations d'architectes français qu'il a fréquentés est également mieux perçue, de l'amitié fraternelle avec son condisciple Paul Guadet et son cadet Charles-Édouard Jeanneret – le futur Le Corbusier – au rôle de parrain académique et institutionnel qu'il finira par prendre, notamment après 1940, lorsqu'il devient le premier président du nouvel Ordre des architectes. Comme l'a montré Abram, dont les travaux restent incontournables, Perret est porteur d'un propos théorique – certes laconique dans son expression – autant que d'un système architectural. Ses œuvres majeures cristallisent donc des intentions doctrinales et des positions critiques que l'exposition rétrospective a mis en relief.

Parmi ces positions, les principales sont les suivantes. Tout d'abord, la problématique de Perret s'inscrit dans le discours du rationalisme structurel français, tel qu'il se développe depuis les années 1860 dans les théories de Viollet-le-Duc, d'Anatole de Baudot et d'Auguste Choisy. Les techniques de composition et des types utilisés par Perret s'inscrivent par ailleurs dans une tradition de la distribution remontant à François et Jacques-François

Blondel, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, et aux enseignements de Julien-Azaïs Guadet à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. L'aspiration très explicite de Perret à un retour à l'ordre classique doit être pensée, d'un autre côté, dans la culture littéraire et artistique française des années 1910–1920, dont elle est indissociable. Enfin, la réaction de Perret à l'essor du discours et des thèmes formels des modernes radicaux, faite à la fois de condescendance et de rivalité, peut désormais être problématisée, grâce à la connaissance des lectures que Perret a pu faire – par exemple celle des traductions françaises d'Adolf Loos – et des liens qu'il a entretenus avec professionnels et critiques.

Les ambiguïtés de l'œuvre de Perret, telles que la coexistence conflictuelle dans beaucoup de ses édifices d'une coupe de structure moderne et d'un masque de la façade, selon la dualité qu'a ironiquement soulignée Le Corbusier en 1932, n'apparaissent plus désormais comme une sorte de faiblesse intellectuelle ou artistique, mais bien comme une position originale et stimulante. Dans le même temps, la présence dans son œuvre d'une pensée du chantier et d'une esthétique du travail montré dans son répertoire tectonique peut être mesurée. Entrepreneur – et sur ce point les différentes modalités de la division du travail au sein de la firme Perret frères restent parfois un peu floues –, consultant, architecte, pédagogue, Perret peut désormais être perçu dans la multiplicité de ses rapports avec la production et les institutions architecturales en France et en Europe.

L'ampleur des échos de l'œuvre de Perret en Allemagne est aussi mieux mesurée, au travers des analyses que font du travail d'un architecte un temps stigmatisé comme «boche» des critiques aussi différents que le classiciste Werner Hegemann, l'expressionniste Adolf Behne et le fonctionnaliste Ludwig Hilberseimer. Et sans doute Perret ne rencontre-t-il pas de meilleurs exégètes que deux réfugiés berlinois à Paris: l'historien de l'art Max Raphael, qui fait une lecture sociologique de son travail, et l'architecte Julius Posener, attiré par la «balance architecturale» d'un professionnel qui a le «type parfait du professeur français, avec sa dignité, son amour pour les formules lapidaires, la largeur de ses idées générales (et les bornes de ces idées, qu'il cultive consciemment), son doctrinarisme même».

Le livre de W. Freigang prend toute sa place dans une nouvelle génération d'analyses, au sein desquels il n'a rien d'un isolé, puisqu'il compte parmi les contributeurs de l'«Encyclopédie» de 2002. Son point de vue est original, car il se propose moins de situer la contribution de Perret dans son contexte français qu'il ne s'appuie sur les écrits, les projets et les épisodes biographiques relatifs à Perret pour proposer une vision complètement neuve de la culture architecturale française du premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle. Plus encore, c'est l'ensemble des rapports entre le monde de l'architecture et de l'esthétique, d'une part, et le monde de la politique et de la religion, d'autre part, qui est reconstruit.

Freigang sait dépasser la vision éculée d'un Perret néoclassique naïf, jouet des rivalités des autres, pour le montrer à l'œuvre dans les réseaux conservateurs avant, pendant et après la Première Guerre mondiale. Il parvient à restituer ces interactions en conjuguant l'analyse de plusieurs séries d'épisodes. Il s'agit, d'une part, d'un corpus relativement restreint d'édifices, et non des moindres: le théâtre des Champs-Élysées, objet éminemment dialectique puisqu'il fait l'objet d'une polémique mémorable à propos des rôles respectifs de Perret et Henry Van de Velde, et à propos de son caractère «germanique»; l'église Notre-Dame de Consolation du Raincy, familièrement baptisée «Sainte Chapelle du béton armé», et le théâtre de l'Exposition des arts décoratifs de 1925. Perpendiculairement, pourrait-on dire, à la chronique de la création et de la discussion de ces bâtiments, Freigang construit le tableau des interactions entre les institutions municipales, comme la Commission du Vieux Paris, les associations des Artistes de Passy et Art et Liberté, ou encore des groupuscules actifs pour le «renouveau catholique» comme la Société de Saint-Jean.

Enfin, contrairement à l'image qui fait de lui un penseur sentencieux et réticent, dont le discours se serait limité à quelques aphorismes, Perret apparaît grâce aux analyses de l'ouvrage comme partie prenante de toute une série de controverses importantes: il participe à la

réflexion sur l'ornement et sur la modernisation de la forme des villes, et parallèlement aux débats sur le classicisme, sur lesquels Freigang écrit des pages absolument novatrices, notamment lorsqu'il évoque la centralité nouvelle prise par le Parthénon dans les réflexions françaises. Enfin, Perret peut être associé aux échanges intenses consécutifs à la guerre sur la signification et la forme des églises catholiques.

C'est ainsi un récit presque romanesque qui est proposé, dans lequel le détail des dessins et des édifices est aussi présent que la lettre de textes critiques oubliés et justement mis à jour. La présentation du livre est particulièrement soignée et il s'accompagne d'une très utile bibliographie et d'un index exceptionnellement précis. Indispensable à la compréhension des rapports entre l'architecture, la politique et la culture intellectuelle, ce livre est aussi une contribution marquante à l'histoire des idées modernes et des positions d'arrière-garde dans la France contemporaine et à ce titre le livre mérite d'être lu bien au delà des cercles de l'histoire de l'art. La qualité de propos, dans sa forme comme dans son fonds, méritait que l'on y revienne, à presque cinq ans de distance.

Jean-Louis COHEN, Paris

Jutta HELD, *Avantgarde und Politik in Frankreich. Revolution, Krieg und Faschismus im Blickfeld der Künste*, Berlin (Reimer) 2005, 250 p., ISBN 3-496-01321-4, EUR 39,00.

Ce bel ouvrage rassemble des textes de Held déjà publiés dans un autre cadre, mais réactualisés et redéfinis pour constituer un ensemble cohérent. Il s'agit de montrer les multiples facettes des avant-gardes politisées en France au XX<sup>e</sup> s., tout en ne se limitant pas à l'école française ou l'école de Paris. Ce concept permet de dépasser les limites d'un art national et de faire le lien entre poésie, littérature, peinture et sculpture. Il permet aussi de mieux rendre compte de l'étonnante succession de divers mouvements au cours de cette période – de l'impressionnisme au cubisme et au surréalisme, en passant par le fauvisme – que ne peut y parvenir une histoire de l'art traditionnelle.

Les cas présentés dans ce volume sont abordés selon une démarche commune: comment est-il possible d'enregistrer les faits marquants de son époque et les traduire dans une œuvre picturale ou littéraire. Parmi eux, on ne trouvera nul représentant de l'agit-prop ou de la mouvance des «intellectuels organiques» de la gauche. L'objectif qu'ils poursuivaient tous était en premier lieu artistique et non pas politique. Néanmoins, Chagall, Breton, Dali, Lingner, Ernst s'intéressaient aux rapports entre l'artiste et les masses, c'est-à-dire entre l'artiste et le peuple. Depuis la révolution russe de 1917, ils ne le méprisaient plus, ne le considérant plus comme une matière malléable et spongieuse, mais porteuse de dynamique et de renouveau. C'est là que l'artiste puisait des forces nouvelles, perdant d'emblée la morgue élitiste de ses prédécesseurs du XIX<sup>e</sup> s.

Au XX<sup>e</sup> s., nombreux sont les artistes ou poètes qui se sont employés à contrer »l'ordre dominant« et à construire un bloc antifasciste de gauche, parfois même prêts à se mobiliser contre la guerre et pour la révolution. Certes, pour Chagall, cela demeura du domaine de l'imaginaire. En revanche, pour bien d'autres, le gouvernement de Front populaire en Espagne, le parti communiste, la résistance furent un terreau favorable à l'émergence d'un courant de solidarité européenne. Quant aux surréalistes, ils marquèrent le pas dans les années 1930 par rapport au constructivisme des années 1920, tout en conservant le même refus de l'esthétique bourgeoise et l'espoir de lendemains révolutionnaires. Et pourtant Max Ernst ou Dali allaient thématiser dans leur œuvre l'intrusion de la nature dans les villes comme s'ils voulaient remplacer le combat social et sa perspective émancipatrice en mettant l'accent sur l'homme et sa vie dans un stade naturel.

Les différents articles de l'ouvrage illustrent bien ces diverses perspectives. Dans son tableau de 1937, »La révolution«, Chagall privilégie le caractère ouvert et expérimental de