

Université de Montréal

**Divergences et avant-garde. L'architecture moderne dans  
les expositions universelles, 1925-1937.**

par Arnaud Dufort

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maître es arts (M.A.)  
en histoire de l'art

Août 2016

© Arnaud Dufort, 2016

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :  
Divergences et avant-garde. L'architecture moderne dans les expositions universelles,  
1925-1937.

Présenté par :  
Arnaud Dufort

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Nicholas Chare, président-rapporteur  
Suzanne Paquet, directrice de recherche  
Claudine Déom, membre du jury

## Résumé

Les expositions universelles ont généralement été perçues comme des moteurs de la modernité. Ces grandes foires de l'humanité, en plus de présenter les plus récentes technologies et développements industriels, ont été de véritables terrains de jeu pour les architectes de toutes les époques; et l'architecture, qu'elle soit avant-gardiste ou plutôt traditionnelle, aura été l'une des composantes importantes des expositions universelles. Ce mémoire interroge les liens unissant les expositions universelles à l'éclosion du mouvement de l'architecture moderne dans la première moitié du 20e siècle. Pour y arriver, les expositions parisiennes de 1925 et de 1937 sont étudiées. Portées par des architectes tels Le Corbusier, Konstantin Melnikov ou Josep Lluís Sert, elles dévoilent des architectures parfois artistiquement avant-gardistes, parfois politisées et divergentes. À travers les expositions, les positions officielles — celles des gouvernements ou encore des organisateurs — n'ont cessé d'être confrontées. Dans le cadre de ce mémoire, c'est cette idée de confrontation que nous explorons, dans le but de démontrer comment ces divergences, relativement aux discours officiels, ont pu permettre à une architecture moderne et d'avant-garde d'éclorre. Ces confrontations sont artistiques, politiques, et idéologiques. Cette étude s'inspire principalement des méthodes des historiens de l'architecture Kenneth Frampton, Michel Ragon et Jean-Louis Cohen. Nous leurs empruntons leur manière d'intégrer la production architecturale dans un contexte socio-historique et politique bien défini.

**Mots-clés** : architecture, expositions universelles, modernité, avant-garde, Paris 1925, Paris 1937.

## **Abstract**

The World's Fairs have generally been perceived as motors for modernity. These gigantic events, aside from presenting the world's most recent technologies and industrial developments have always been playgrounds for architects, making architecture the key component. This thesis studies the links between the world's fairs and the emergence of modern architecture in the first half of the twentieth century. To do so, it studies the Parisian fairs of 1925 and 1937. Carried by architects such as Le Corbusier, Konstantin Melnikov or Josep Lluís Sert, these fairs reveal divergent architecture, both artistic and political. Throughout these fairs, the official stances — those of the governments and the organizers — have continually been challenged. In this thesis, it is this idea of confrontation that we put forward as to reveal how these divergences from the official stances have enabled the emergence of modern architecture. These divergences are artistic, political, and ideological. This thesis is inspired by the ways and means of architectural historians Kenneth Frampton, Michel Ragon, and Jean-Louis Cohen. We borrow their ways of integrating architectural elements in a wider and well-defined sociohistorical and political context.

**Keywords:** architecture, world's fairs, modernity, vanguard, Paris 1925, Paris 1937.

# Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des figures.....	v
Remerciements.....	viii
Introduction.....	1
Chapitre 1 : Définition des concepts.....	8
1.1 L'architecture moderne.....	8
1.1.1 La Révolution industrielle.....	9
1.1.2 Le fonctionnalisme et les théories d'Eugène Viollet-le-Duc.....	12
1.1.3 Non-cloisonnement des disciplines artistiques.....	14
1.2 Les expositions universelles.....	20
1.2.1 Paris et les expositions universelles.....	26
1.2.2 L'architecture dans les expositions universelles.....	27
Chapitre 2 : L'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris 1925.....	30
2.1 Contexte et organisation de l'exposition.....	30
2.2 La sacralisation de l'Art Déco.....	37
2.2.1 Le Pavillon du Collectionneur, réalisation exemplaire de l'Art Déco à l'Exposition de 1925.....	40
2.3 Critique du modèle de l'Exposition par Waldemar George.....	41
2.4 L'Esprit Nouveau.....	44
2.4.1 Adolf Loos et l'Esprit Nouveau.....	47
2.5 Le Corbusier et l'Exposition de 1925.....	49
2.5.1 La vision architecturale de Le Corbusier.....	49
2.5.2 Le Corbusier et <i>Les Arts Décoratifs d'Aujourd'hui</i> .....	52
2.5.3 Le Pavillon de l'Esprit Nouveau.....	53

2.6 Melnikov et les Soviétiques .....	59
Chapitre 3 : L'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne, Paris 1937.....	65
3.1 Contexte et organisation de l'Exposition.....	65
3.2 L'architecture moderne à l'Exposition : les pavillons .....	72
3.2.1 Le Corbusier et le Pavillon des Temps Nouveaux.....	72
3.2.2 Modernité à l'espagnole.....	74
3.3 Réactions face à l'architecture moderne .....	79
3.3.1 Le pavillon de l'Union soviétique.....	85
3.3.2 Le pavillon de l'Allemagne nazie .....	89
3.4 Le paradoxe de l'architecture hybride .....	93
Conclusion .....	95
Bibliographie.....	99
Illustrations .....	105

## Liste des figures

- Figure 1** – Plan de l'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels modernes (1925).
- Figure 2** – Pierre Patout, *Pavillon du Collectionneur, façade sur le jardin*, 1925, Paris.
- Figure 3** – Pierre Patout, *Grand Salon du Pavillon du Collectionneur*, 1925, Paris.
- Figure 4** – Le Corbusier, *Pavillon de l'Esprit nouveau, vue extérieure*, 1925, Paris.
- Figure 5** – Le Corbusier, *Pavillon de l'Esprit Nouveau, vue intérieure*, 1925, Paris.
- Figure 6** – Le Corbusier, *Pavillon de l'Esprit Nouveau, casier standard*, 1925, Paris.
- Figure 7** – Konstantin Melnikov, *Pavillon de l'URSS, vue extérieure*, 1925, Paris.
- Figure 8** – Konstantin Melnikov, *Pavillon de l'URSS, vue extérieure, tour ornementale*, 1925, Paris.
- Figure 9** – Konstantin Melnikov, *Pavillon de l'URSS, vue de face, de côté, et plan de sol*, 1925, Paris.
- Figure 10** – Plan de l'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie moderne (1937).
- Figure 11** – Le Corbusier, *Le Pavillon des Temps Nouveaux, vue extérieure*, 1937, Paris.
- Figure 12** – Le Corbusier, *Le Pavillon des Temps Nouveaux, vue intérieure*, 1937, Paris.
- Figure 13** – Le Corbusier, *Le Pavillon des Temps Nouveaux, vue des rampes intérieures*, 1937, Paris.
- Figure 14** – Josep Lluís Sert, *Maquette du pavillon de la République espagnole*, 1937, Musée Reina Sofia, Madrid.
- Figure 15** – Miguel de Los Santos, *Cité universitaire de Madrid, faculté de médecine*, 1935, Madrid.
- Figure 16** – Josep Lluís Sert, *Pavillon de la République espagnole*, 1937, reconstruction en 1992, Barcelone.
- Figure 17** – Alexander Calder, *Fontaine de mercure*, 1937, 114 x 293 x 196 cm, Fondation Joan Miró, Barcelone.
- Figure 18** – Joan Miro, *El Segador*, 1937, murale, 550 x 365 cm, œuvre détruite (Pavillon de la République espagnole, Paris).

**Figure 19** – Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, huile sur toile, 349,3 x 776,1 cm, Musée Reina Sofia, Madrid.

**Figure 20** – Carlo Broggi, Julien Flegenheimer, Camille Lefèvre, Henri-Paul Nénot, Joseph Vago, Palais de la Société des Nations, 1938, Genève.

**Figure 21** – Léon Azéma, Jacques Carlu, Louis-Hippolyte Boileau, Palais de Chaillot, 1937, Paris.

**Figure 22** – Anonyme, *La Tour Eiffel lors de l'Exposition des arts et techniques à Paris en 1937*, 1937.

**Figure 23** – Boris Iofan, Pavillon de l'URSS, 1937, Paris

**Figure 24** – Vera Moukhina, *L'Ouvrier et la Kolkhoziennne*, 1937, groupe sculpté en acier inoxydable, Centre panrusse des Expositions, Moscou.

**Figure 25** – Nikolai Suetin, Maquette de l'intérieur du pavillon de l'URSS, 1937.

**Figure 26** – Albert Speer, Pavillon de l'Allemagne nazie, 1937, Paris.

*À Gisèle Massé Dufort*

## Remerciements

Je voudrais remercier tous ceux qui ont, de près ou de loin, participé à la réalisation de ce mémoire. Merci à Suzanne Paquet pour la très juste direction, l'accessibilité, la disponibilité, ainsi que l'abondance de conseils. Merci pour les rencontres toujours productives ainsi que pour le soutien grâce aux projets de recherche. Merci également au Département d'histoire de l'art pour son soutien tant académique que financier. Je veux remercier tous ceux que j'ai pu côtoyer au sein de ce département durant les cinq dernières années.

Le merci le plus énorme à mes parents, Sylvie et Gilles, qui m'ont toujours supporté inconditionnellement. Merci à ma grand-mère, Gisèle Massé Dufort, pour son amour de l'éducation et son don de celui-ci. Merci également à Jérémie pour les cafés d'avant-rédaction, et à Émilie d'avoir enduré mes moments de panique et de frustration et d'avoir trouvé le moyen de me rassurer et de me réconforter à travers ceux-ci. Je voudrais finalement remercier Sandrine Toiron et le Bureau International des Expositions pour leur chaleureux accueil. Les ressources offertes par la bibliothèque de l'institution ont été primordiales à la réalisation de ce mémoire. Le fait d'avoir pu en écrire une partie à Paris n'a également pas nui.

# Introduction

Qu'on les appelle *World's fairs*, *World exhibitions*, *expositions internationales*, ou encore tout simplement par leur nom le plus commun, *expositions universelles*, ces grandes foires du progrès et de la modernité auront, depuis la première tenue à Londres en 1851, rapproché les différentes nations de la planète dans le but d'offrir une vitrine leur étant propre. Ces nations se présentent aux autres et au monde dans un cadre parfois carnavalesque, parfois scientifique. Ce que l'on retient de ces grands événements, mis à part leur impressionnant nombre — soit plus d'une centaine depuis le milieu du 19<sup>e</sup> siècle — est la multitude de facettes les composant. En effet, il nous serait possible d'étudier une imposante variété d'aspects de ces expositions, qu'ils soient artistiques, politiques, ethnographiques, ou encore socio-historiques. Depuis la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle, les expositions universelles auront également grandement servi aux villes hôtes, leur offrant bien souvent une revitalisation des infrastructures et une hausse significative du tourisme.

Ces expositions, en plus de présenter les plus récentes technologies et développements industriels, ont également été de véritables terrains de jeux pour les architectes de toutes les époques. Nous devons aux expositions universelles une panoplie de monuments architecturaux dont la postérité est assurée depuis longtemps. Nous n'avons qu'à penser à la Tour Eiffel, construite dans le cadre de l'exposition universelle tenue à Paris en 1889, au Palais national construit à Barcelone dans le cadre de l'exposition universelle de 1929, ou encore à ce que l'on connaît aujourd'hui sous le nom de Biosphère, construite à Montréal dans le cadre de l'exposition universelle de 1967. À travers les époques, l'architecture, qu'elle soit avant-gardiste ou plutôt traditionnelle, aura été l'une des composantes importantes des expositions universelles. Il est donc intéressant d'étudier les liens qui se sont noués entre l'architecture et ces grands événements. Comme le sujet des expositions universelles est extrêmement vaste et que les mouvements architecturaux sont tout aussi nombreux, une limite s'impose. Nous proposons donc d'examiner le contexte des expositions universelles pour tenter de démontrer comment le mouvement de l'architecture moderne a pu éclore et s'imposer dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle.

Pour démontrer notre propos, nous nous appuyerons sur deux expositions universelles tenues à Paris, soit l'*Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes* de 1925, et l'*Exposition Internationale des Arts et Techniques Appliqués à la Vie moderne* de 1937. Cette période historique et ces expositions n'ont pas été choisies au hasard. Premièrement, elles correspondent aux années d'éclosion, d'affirmation et de légitimation du Mouvement moderne en architecture. Deuxièmement, cette période correspond à l'Entre-deux Guerres, période dont l'histoire et le contexte socio-politique sont d'une richesse incontestable. Troisièmement, nous avons choisi de nous concentrer sur les expositions universelles tenues à Paris puisque celles-ci l'ont véritablement façonnée. L'histoire de Paris est intrinsèquement liée à aux expositions universelles, tout comme l'histoire des expositions universelles est liée à la ville de Paris. Nous reviendrons d'ailleurs sur cette théorie dans le premier chapitre de ce mémoire. Nous avons également choisi ces deux expositions puisqu'elles forment un cycle, nous permettant de constater l'évolution de l'architecture à travers un contexte historique en constant changement. Nous nous demanderons ce qui a bien pu se passer dans les douze années séparant les deux expositions ayant eu lieu sur les bords de la Seine.

Le sujet des expositions universelles, nous l'avons évoqué, est extrêmement vaste. Depuis 1851, plus d'une centaine d'expositions ont été tenues à travers le monde. Chacune de ces expositions a été organisée en suivant une ligne directrice, un thème global et organisateur, qu'il s'agisse de l'agriculture, de l'industrie, de la santé, ou encore des apports de la modernité à la vie de tous les jours. Il est possible de décomposer ces foires en plusieurs aspects pouvant être étudiés, de la politique jusqu'aux représentations physiques de ces grands thèmes. Il devrait donc être aisé, en tenant compte de ces données, de trouver de l'information de qualité en ce qui a trait à ces grandes foires de l'humanité. Lorsque vient le temps d'effectuer la recherche, il en est cependant tout autrement. Nous avons pu constater qu'il y a un grand manque analytique en ce qui concerne les expositions universelles. Il en est du moins ainsi dans le domaine de l'histoire de l'art et de l'architecture. La plupart des ouvrages consacrés à ces expositions sont généralement d'ordre anecdotique. Nous y retrouvons des pages entières de photos, mais très peu de substance théorique. Il s'agit souvent de rétrospectives qui doivent couvrir le plus d'aspects, et ce sous le format d'un catalogue. Le texte est alors relégué au

quart de la page, ce qui est grandement insuffisant. Un livre qui s'intitule *Sur les traces des expositions universelles : Paris 1855-1937*, par exemple, n'est qu'un album de photos retraçant les vestiges des pavillons de la capitale française. Il en est de même d'un ouvrage qui, en principe, devrait traiter du même sujet que cette étude. En effet, le livre *Paris et ses expositions universelles, architectures : 1855-1937*, est tout aussi décevant. On retrouvera quelques informations superficielles sur les bâtiments, mais sans plus. Le but de cette étude sera donc de tenter de combler une partie de ce grand vide, de produire quelque chose que nous aurions aimé lire au moment des recherches préliminaires.

Pour arriver à démontrer comment l'architecture moderne a pu éclore et être représentée dans les expositions universelles de 1925 et de 1937, nous nous inspirerons principalement des approches de l'histoire sociale de l'art. Nous prendrons comme point de départ une théorie du critique et historien de l'architecture Sigfried Giedion (1888-1968). Disciple d'Heinrich Wölfflin, Giedion aura été l'un des premiers à offrir des théories et des méthodes quant à l'étude de l'architecture moderne. Son célèbre ouvrage *Espace, temps, architecture*, ouvrage réédité à plusieurs occasions pour tenir compte des réalités changeantes du monde de l'architecture moderne, aura jeté des bases plus qu'importantes quant à l'étude de la discipline. Pour Giedion, qui s'est inspiré des écrits d'Hegel, l'architecture est une affaire de *zeitgeist*. Elle s'inscrit donc dans un plus grand contexte que celui de la construction pure. Elle s'inscrit dans les conditions et le contexte de sa création. La méthode de Giedion peut être expliquée dans ce passage d'*Espace, temps, architecture* (Giedion 1968 : 32) :

Cherchons dans l'architecture la présence de signes qui nous indiquent dans quelle mesure notre époque est capable de prendre conscience de ses limites et de ses possibilités, de ses besoins et de ses objectifs. L'architecture peut nous introduire à ce processus de prise de conscience, car elle est étroitement liée à toute la vie d'une époque. Tout en elle, depuis sa préférence pour certaines formes, jusqu'au choix qui lui semble le plus naturel du genre de construction qui lui convient, reflète les conditions de l'époque qui lui a donné naissance. Elle est le produit d'une multitude de conditions sociales, économiques, scientifiques, techniques et ethnologiques.

Ce qui retient l'attention dans cette conception de l'architecture est l'idée de reflet. Selon Giedion, l'architecture serait un reflet des conditions de l'époque, pour ne pas dire un reflet du

monde tel qu'il était lors de cette dite époque. Cette conception nous apparaît erronée, le problème étant le fait qu'elle soit extrêmement réductrice. L'architecture, selon nous, n'est pas uniquement un reflet. Elle est un produit, certes, mais un produit qui agit sur le monde qui l'entoure. Les acteurs — les architectes, dans le cas qui nous intéresse — ne devraient pas avoir qu'à refléter le monde qui les entoure. Ils ont le devoir de le travailler, de le changer, de le critiquer. Sigfried Giedion est donc un bon point de départ, mais qu'il faut articuler à d'autres théories et méthodes. De ses écrits, nous retenons l'idée du *zeitgeist*. Nous retenons l'idée selon laquelle l'architecture est un produit de son temps, sans toutefois avoir la prétention de dire qu'elle n'est qu'un reflet.

Nous nous tournons donc vers l'histoire sociale de l'art pour combler le vide laissé par Sigfried Giedion. Nous voulons tenter de comprendre dans quel contexte, un contexte qui serait beaucoup plus large que celui des expositions universelles à proprement dit, s'est manifestée l'architecture moderne. Nous voulons comprendre comment l'architecture moderne des expositions universelles a pu non seulement être un produit de son époque, mais un produit qui a agit sur son époque. Nous nous inspirerons donc beaucoup des méthodes décrites par l'historien de l'art T.J. Clark dans son ouvrage *Image of the People: Gustave Courbet and 1848 Revolution*, publié en 1973. Sa démarche et ses méthodes sont expliquées dans le premier chapitre du livre, un chapitre intitulé *On the Social History of Art*. Bien que Clark n'ait pas travaillé sur l'architecture, nous sommes quand même en mesure d'appliquer ses théories et ses méthodes à notre domaine d'études. L'essentiel de la théorie de l'histoire sociale de l'art telle qu'expliquée par T.J. Clark se résume ainsi (Clark 1973 : 12) : « What I want to explain are the connecting links between artistic form, the available systems of visual representations, the current theories of art, other ideologies, social classes, and more general historical structures and processes ». Le but est donc de comprendre l'architecture moderne grâce à son contexte de production. Ce contexte est bien évidemment pour nous celui des expositions universelles, qui présente des conditions bien particulières et spécifiques à chacune d'entre elles. En effet, les expositions universelles ont toujours été régies par des grands thèmes qui, eux, étaient censés représenter l'époque contemporaine. Les expositions universelles, d'une certaine façon, sont donc des symptômes de la vie contemporaine, pour ne pas dire des états de la question de la vie d'une époque. Cette vie, quant à elle, est dictée par

des contextes sociaux, politiques et économiques. Nous serons donc en mesure de travailler à deux échelles de contextes, soit ceux des expositions, et ceux dans lesquels se sont tenues les expositions.

Bien qu'une méthode précise n'ait pas été explicitée dans l'ouvrage, nous aimerions nous inspirer d'un court texte écrit par l'historien et critique d'architecture Jean-Louis Cohen. Cohen offre l'avant-propos d'un ouvrage essentiel à notre étude, c'est-à-dire *K. Mel'nikov, le pavillon soviétique, Paris 1925* (1981), de Stephen Frederick Starr, un spécialiste des affaires russes et soviétiques. Si l'ouvrage même s'intéresse à la structure du pavillon construit pour l'*Exposition internationale des arts décoratifs modernes* de 1925 tenue à Paris, l'avant-propos de Cohen nous propose des éclaircissements sur le contexte ainsi qu'une méthode théorique qui nous permet de bien mieux le comprendre. Lors de l'exposition de 1925, l'idée de confrontation est au coeur des considérations. S'affrontent l'art déco et le modernisme, les provincialistes et les soviétiques. Le pavillon de l'URSS, dessiné par Melnikov, détonne du reste des pavillons de l'exposition. Une opposition bien farouche entre l'art soviétique d'avant-garde et ses représentants et le monde de l'art parisien est décrite par Jean-Louis Cohen. En rapportant les paroles d'artistes tel Alexander Rodchenko ou encore d'administrateurs tel Boris Ternovec (directeur du Musée de l'Art nouveau d'Occident), nous sommes en mesure de comprendre la rupture entre ces deux mondes. Rodchenko, par exemple, parlera d'une foire « provincialiste ». À l'intérieur du cadre social et du contexte d'émergence, nous mettons donc l'accent sur cette idée de confrontation. C'est en confrontant plusieurs éléments que nous arriverons à étudier l'architecture moderne. Nous y arriverons également en utilisant les façons de faire d'historiens de l'architecture tels Michel Ragon, Kenneth Frampton et, bien évidemment, Jean-Louis Cohen. Nous désirons nous inspirer de leur manière d'intégrer la production architecturale dans un contexte socio-historique plus large.

Selon nous, tout art est une affaire de critique et tout art est en réponse ou en opposition à quelque chose d'autre, qu'il s'agisse d'un autre mouvement artistique ou encore d'idéologies (politiques, sociales, ou autres) divergentes. C'est dans cette idée d'opposition des discours que nous désirons travailler. Dans son chapitre dédié à l'histoire sociale de l'art, T.J. Clark écrit d'ailleurs (Clark 1973 : 15) : « For the artist, inventing, affronting, satisfying, defying his

public is an integral part of the act of creation ». Cela donne le ton à l'idée selon laquelle la confrontation des discours est primordiale à l'émergence de l'architecture moderne. Si l'exemple de 1925 a déjà été annoncé (l'art déco affronte le modernisme, les soviétiques affrontent les provincialistes), d'autres confrontations de discours peuvent être trouvées dans les autres expositions. L'exposition tenue en 1937 à Paris, quant à elle, fera émerger les divergences politiques. En effet, nous sommes à la période de la montée des totalitarismes en Europe. Alors que l'exposition devait être dédiée à la vie moderne ainsi qu'à l'architecture qui s'y rattache, l'Allemagne nazie ainsi que l'URSS ont proposé des pavillons néoclassiques à l'opposé des valeurs modernes. Nous pourrions également confronter l'architecture soviétique de 1937 à celle de 1925, qui était moderne et d'avant-garde.

Bref, nous nous demanderons comment les expositions universelles tenues en 1925 et en 1937 ont pu favoriser l'émergence de cette architecture dite moderne. Nous souhaitons créer un écrit spécialisé sur le sujet, qui ne porterait que sur l'architecture moderne des expositions universelles, sans moyens détournés ou considérations autres. Pour y arriver, nous nous inspirerons des théories de l'histoire sociale de l'art et emprunterons beaucoup aux façons de faire des historiens de l'architecture Jean-Louis Cohen, Kenneth Frampton et Michel Ragon. Tout au long du mémoire seront utilisées des sources tant primaires, documents d'époque trouvés à la bibliothèque du Bureau international des Expositions, que secondaires. Cette alternance de sources, identifiée dans le mémoire, nous permettra d'avoir des informations brutes à analyser ainsi que l'opinion d'autres auteurs. Le cadre théorique utilisé nous permettra de situer le contexte de l'architecture moderne dans celui des expositions universelles, et de leurs considérations propres. Nous étudierons les confrontations idéologiques et artistiques, dans le but de faire émerger des discours officiels ainsi que des réponses à ceux-ci. Dans le cadre de ce mémoire de maîtrise, c'est cette idée de confrontation que nous voulons explorer, dans le but de démontrer comment ces divergences, relativement aux discours officiels, aux mouvements artistiques, ou encore aux contextes socio-politiques, ont pu permettre à une architecture d'avant-garde d'éclorre et de se manifester.

Cette étude sera divisée en trois chapitres. Premièrement, nous jetterons les bases théoriques concernant tant le mouvement moderne en architecture que les expositions universelles. Si nous désirons comprendre comment l'architecture moderne a pu s'exposer au sein de ces foires, il est primordial de bien comprendre ces deux phénomènes. Nous porterons également une attention particulière aux liens unissant Paris et les expositions universelles. Chacun des deux autres chapitres portera sur une exposition tenue dans la Ville Lumière. Dans ces deux chapitres, nous proposerons, avant d'étudier les éléments d'architectures, un contexte socio-historique dans lequel les inscrire. L'Exposition de 1925 nous permettra de mettre en lumière des divergences artistiques, alors que celle de 1937 dévoilera des oppositions de nature politique. De cette façon, nous espérons que cette étude puisse combler quelques-uns des manques théoriques en ce qui a trait au sujet de l'architecture moderne au sein des expositions universelles.

# Chapitre 1 : Définition des concepts

Cette étude porte sur la présence d'architecture moderne au sein des expositions universelles tenues à Paris en 1925 et en 1937. Avant de se lancer dans l'étude de ces deux grandes manifestations, il est primordial d'énoncer ce que nous entendons par *architecture moderne* et par *expositions universelles*. Ce premier chapitre définit donc les deux concepts-phares qui sont au coeur de ce mémoire.

## 1.1 L'architecture moderne

Écrire l'histoire de l'architecture moderne est une tâche colossale à laquelle plusieurs historiens se sont confrontés. Cette étude n'a pas la prétention de réécrire celle-ci, mais tout simplement d'offrir un bref panorama qui culminera avec l'étude de deux expositions universelles parisiennes de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle. Ce bref panorama sera alimenté principalement par les histoires de l'architecture moderne proposées par les historiens Kenneth Frampton dans *L'architecture moderne : une histoire critique* (2006), Jean-Louis Cohen dans *L'architecture au futur depuis 1889* (2012), et Michel Ragon dans *L'histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes* (1991). Nous tenterons d'établir un dialogue entre ces trois différentes histoires de l'architecture moderne, dans le but de faire émerger une histoire de l'architecture cohérente et utile à notre étude. Nous nous inspirerons ensuite de leurs méthodes afin d'écrire notre propre histoire dans les deux chapitres subséquents.

L'une des grandes difficultés, lorsque vient le temps d'écrire l'histoire de l'architecture moderne, est de délimiter la période que nous entendons par « moderne ». Il en va du jugement de l'historien de l'architecture de bien définir une période de départ. Dans *L'architecture moderne, une histoire critique*, Kenneth Frampton écrit (2006 : 8) :

L'une des premières tâches auxquelles est confrontée toute personne qui entreprend d'écrire une histoire de l'architecture moderne consiste à déterminer où commence la période à étudier. Or, plus on est rigoureux dans la recherche de l'origine de la modernité, plus cette origine semble s'éloigner dans le temps. On la fait généralement remonter, sinon à la Renaissance, du moins au milieu du XVIIIe siècle [...].

Si Frampton semble s'intéresser à une définition plus large de la modernité, une définition qui inclurait les grands changements de mentalité opérés à la Renaissance et au siècle des Lumières, Jean-Louis Cohen, de son côté, délimite sa période d'étude beaucoup plus près de celle qui nous intéresse. Il décrit la période de naissance et d'éclosion de l'architecture moderne de la manière suivante (Cohen 2012 : 10) :

La conjoncture initiale est marquée, entre 1880 et 1914, par la convergence entre l'industrialisation, l'urbanisation, l'essor des mouvements sociaux et des sciences sociales, et la diffusion de la pensée de philosophes comme Friedrich Nietzsche et Henri Bergson, alors qu'apparaissent dans la poésie et les arts les formes révolutionnaires du symbolisme, puis dans la peinture celles du cubisme. Avec le triomphe d'un impérialisme belliqueux, les hégémonies planétaires s'affrontent, tandis que les experts professionnels et les images de leur travail entrent dans un carrousel incessant à travers la planète, grâce à l'accélération des transports et aux nouveaux réseaux de l'édition et de la presse, qui diffusent les normes culturelles des nations dominantes. Un épisode initial s'impose à ce récit, ou plutôt deux épisodes presque concomitants que sont les Expositions universelles de 1889 à Paris et de 1893 à Chicago, correspondant respectivement à l'apogée de la colonisation européenne et à l'irruption du « Nouveau Monde » sur la scène mondiale.

### **1.1.1 La Révolution industrielle**

La révolution industrielle est généralement considérée comme étant le point de départ non seulement de l'architecture qui nous intéresse, mais bien d'une frange importante de la modernité. Il s'agit d'une période transitoire importante dans l'histoire humaine, une période où auront grandement changé, au rythme du développement industriel, les villes ainsi que la relation entretenue entre celles-ci et leurs habitants. Les nouvelles usines et manufactures étant

bien souvent situées près des cours d'eau et des gisements de charbon, il y aura eu un développement effréné des réseaux de chemin de fer. Cela aura également eu pour effet de créer un véritable boom démographique, les habitants des régions rurales étant presque forcés de les quitter pour les grands centres. Cette explosion démographique aura eu des conséquences néfastes sur les villes ainsi que sur la santé de ceux qui y habitaient. À ce sujet, Kenneth Frampton écrit (2006 : 21) : « Cet envol démographique métamorphosa les quartiers anciens en taudis et provoqua la construction d'immeubles bon marché dont la fonction principale, compte tenu du peu de transports collectifs, était de fournir au meilleur coût la quantité maximale d'abris simples d'où l'on pouvait se rendre à pied dans les centres de production ». Évidemment, cela créa une panoplie de problèmes, du manque de lumière dans les rues aux épidémies causées par la promiscuité, en passant par les refoulements constants des égouts. En réaction à cet appauvrissement et à cette dégradation de la qualité de vie, les penseurs, urbanistes et architectes ont tenté de trouver quelques pistes de solutions. La révolution industrielle, en plus de donner naissance à de nombreux projets utopiques — l'idée du Phalanstère de Fourier, par exemple —, aura changé la physionomie urbaine ainsi que la manière de penser la ville. À partir de 1833, à Londres, on enquête sur l'épidémie de choléra qui s'est abattue sur le quartier de Whitechapel. Cela mènera à des réformes sanitaires quelques années plus tard. Ces réformes, à leur tour, inspireront en partie les travaux de réaménagement urbain qu'effectuera à Paris le Baron Haussmann entre 1853 et 1870 ou encore ceux d'Ildefons Cerdà à Barcelone quelques années après.

Nous devons à la révolution industrielle un nombre considérable d'avancées technologiques qui marqueront l'histoire de l'architecture. De ces avancées, pensons à l'émergence de nouveaux matériaux qui faciliteront et accéléreront la construction des nouvelles formes bâties. Ces matériaux, bien évidemment, sont le fer, l'acier — celui-ci étant un alliage de fer et de carbone —, et le verre.

L'utilisation de l'acier dans la nouvelle architecture se fera de manière graduelle. Au tout début, l'acier fut utilisé pour ses capacités techniques et non pour sa valeur esthétique. Du milieu à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, par exemple, nous notons l'utilisation de ce matériau dans l'élaboration des structures des bâtiments construits, mais celui-ci est caché par un revêtement.

À cette période, l'acier ne s'affiche donc pas mais son utilisation commence à se répandre. Comme l'écrit Jean-Louis Cohen (2012 : 19), cette technique est issue de l'École des beaux-arts de Paris, école faisant figure de référence dans le monde de l'architecture de l'époque. Ces techniques seront d'ailleurs employées pour la réalisation de certains des plus célèbres édifices parisiens. De ceux-ci, pensons par exemple à l'Opéra Garnier ou encore à la Gare d'Orsay. Des techniques modernes ont donc été utilisées, mais cachées par des revêtements d'influence néoclassique. Plus les temps avancent, plus la structure d'acier et de fer commence à se dévoiler, jusqu'à devenir la substance même de l'architecture au début du 20<sup>e</sup> siècle. Nous le verrons, ce matériau a également fait partie intégrante de l'histoire des expositions universelles ainsi que du développement de l'architecture au sein de celles-ci.

Si l'acier a révolutionné les modes de construction et les formes architecturales elles-mêmes, nous ne pouvons passer sous silence le deuxième matériau-roi de cette période, le béton (et plus tard le béton armé, soit du béton renforcé par une armature d'acier). Dans *L'architecture moderne : une histoire critique*, Kenneth Frampton nous indique (2006 : 37) que la grande période d'émergence et d'affirmation du béton armé fut celle comprise entre 1870 et 1900. Bien évidemment, le béton armé n'a pas été découvert par hasard à la fin du 19<sup>e</sup> siècle. En effet, on raconte souvent que même les Romains avaient utilisé une variante du béton. La grande diffusion de ce matériau, cependant, date de cette période beaucoup plus près de la nôtre. À ce sujet, Frampton écrit d'ailleurs (2006 : 37) : « Malgré les progrès effectués partout dans le monde, l'exploitation systématique de la technique moderne du béton armé dut attendre le génie inventif de François Hennebique. Ce constructeur français autodidacte utilisa le béton dès 1879 ». L'historien de l'architecture nous explique également que l'immense succès de la firme de François Hennebique remonte à 1900 au moment de l'Exposition universelle tenue à Paris, exposition où la plupart des bâtiments de style éclectique était réalisée à partir de ce matériau. Comme nous le verrons dans les parties subséquentes de cette étude, les expositions universelles auront souvent été de véritables laboratoires pour les architectes. On y aura présenté tant des nouvelles formes que des nouvelles façons de construire. C'est cependant l'architecte français Auguste Perret (1874-1954) qui donnera au béton armé ses lettres de noblesse. Il réalisera à Paris deux bâtiments dont la notoriété est assurée par une utilisation massive et non camouflée du nouveau matériau. Il s'agit de

l'immeuble à appartements de la Rue Franklin (1902-1904) et du Théâtre des Champs-Élysées (1913). Ces bâtiments et l'utilisation affirmée du béton armé préfigurent l'architecture moderne de l'une des figures importantes de cette étude, Le Corbusier.

Maintenant que nous avons les matériaux, nous avons besoin d'un discours. En effet, l'architecture moderne est beaucoup plus que la simple utilisation des nouvelles techniques et matériaux issus de la révolution industrielle. Avec l'avènement de la modernité est également arrivé le désir de rejeter les codes de l'architecture classique. Les nouvelles mentalités sociales, bien souvent orientées vers la réduction des méfaits de la révolution industrielle, auront débouché sur une volonté de porter l'architecture vers l'avant et de lui prêter une tangente beaucoup plus sociale. On tente de réaliser une architecture qui soit à la fois esthétiquement plaisante, fonctionnelle et facilement adaptable aux différentes conditions sociales.

Au tout début, plusieurs groupes se sont évidemment querellés, mettant l'académisme ainsi que sa remise en question au sein de ces querelles. À ce propos, Michel Ragon explique (1991 : 154) : « [...] les principales disputes architecturales, les principales écoles qui s'opposent, dans la première moitié du XIXe siècle, ont toutes pour causes des conceptions différentes du pastiche. Qu'est-ce alors que l'académisme? L'académisme n'est que la simple fidélité au répertoire classique né à la Renaissance, codifié au XVIIe siècle ». Pour combattre cette architecture académique, certains architectes se tourneront vers un autre passé idéalisé en prônant cette fois-ci un retour vers les formes gothiques. D'autres, au contraire, tenteront de trouver de nouvelles formes.

### **1.1.2 Le fonctionnalisme et les théories d'Eugène Viollet-le-Duc**

Qui ont donc pu être les précurseurs de cette architecture dite moderne? En France, on reconnaît souvent le travail et l'influence d'Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879). Cet architecte, en plus d'être connu comme étant celui qui aura sauvé un grand nombre de

bâtiments médiévaux abandonnés par un important programme de restauration, aura inspiré des figures majeures de l'architecture moderne, figures qui sont au coeur de cette recherche. Ses *Entretiens sur l'architecture* (1863) ont eu un impact considérable sur l'évolution de la discipline architecturale. À ce sujet, Michel Ragon écrit d'ailleurs (1991 : 171-172) : « l'architecture moderne est née des théories qui y sont énoncées. Viollet-le-Duc n'y disait-il pas que l'architecture devait exprimer ces forces nouvelles que sont la vapeur, l'électricité, la vitesse, qu'elle doit exploiter les matériaux nouveaux comme le fer? [...] Les théoriciens du fonctionnalisme, que ce soit Gropius ou Le Corbusier, ne diront rien de plus ». C'est également à Viollet-le-Duc que l'on doit les premières esquisses de ce qui allait devenir l'une des pierres d'assises de l'architecture moderne, c'est-à-dire la théorie du fonctionnalisme. Si l'architecte américain Louis Sullivan est généralement considéré comme le père de cette théorie à cause de sa célèbre phrase *form follows function* énoncée en 1896, on retrouve cette idée, comme l'affirme Ragon (1991 : 175) dans les écrits de Viollet-le-Duc dès le milieu des années 1850, dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. Il y écrit (Viollet-le-Duc 1868 : 488) :

Si la forme indique nettement l'objet et fait comprendre à quelle fin cet objet est produit, cette forme est belle, et c'est pourquoi les créations de la nature sont toujours belles pour l'observateur. La juste application de la forme à l'objet et à son emploi ou sa fonction, l'harmonie qui préside toujours à cette application nous saisissent d'admiration devant un chêne comme devant le plus petit insecte si bien pourvu. [...] La machine est l'expression exacte de la fonction qu'elle remplit ; nous autres, artistes, nous n'avons pas besoin d'aller plus loin.

Dans ses *Entretiens sur l'architecture*, Viollet-le-Duc écrira également (cité par Frampton 2006 : 64) :

En architecture il y a [...] deux façons nécessaires d'être vrai. Il faut être vrai selon le programme, vrai selon les procédés de construction. Être vrai selon le programme, c'est remplir exactement, scrupuleusement, les conditions imposées par un besoin. Être vrai selon les procédés de construction, c'est employer les matériaux suivant leurs qualités et leurs propriétés. Ce que l'on considère comme des questions purement d'art, à savoir la symétrie, la forme apparente, ne sont que des conditions secondaires en présence de ces principes dominants.

Le fonctionnalisme, pilier important de l'architecture moderne, était donc déjà préfiguré par Viollet-le-Duc quelques décennies avant qu'il ne devienne systématique dans la nouvelle architecture.

### **1.1.3 Non-cloisonnement des disciplines artistiques**

Après que les nouvelles techniques de construction aient fait leur apparition et que certains architectes et penseurs se soient concentrés sur des nouvelles façons de penser l'espace et la fonction, il devenait essentiel de trouver des formes nouvelles. De la fin du 19<sup>e</sup> siècle jusqu'à la période qui nous intéresse, l'une des théories paradigmatiques de la nouvelle architecture aura été celle de la réunification de tous les arts au sein de l'architecture. Nous retrouvons quelques-uns des balbutiements de cette mentalité en Belgique, où Victor Horta révolutionnera l'architecture en proposant un *Art nouveau*. En 1881, dans un article publié dans le premier numéro de la revue *L'Art moderne*, Victor Horta écrit (cité par Cohen 2012 : 28) :

L'artiste ne se contente pas de bâtir dans l'idéal, il s'occupe de tout ce qui nous intéresse et nous touche. Nos monuments, nos maisons, nos meubles, nos vêtements les moindres objets dont chaque jour nous nous servons, sont repris sans cesse, transformés par l'Art qui se mêle ainsi à toutes choses et refait constamment notre vie entière pour la rendre plus élégante, plus digne, plus riante et plus sociale.

Tout comme Viollet-le-Duc, Horta va à la défense d'une architecture « vraie ». Comme l'explique Cohen (2012 : 28), il décide de s'inspirer des formes de la nature afin d'y arriver. L'Art nouveau occupe donc une place essentielle dans l'histoire de l'architecture moderne. Pour l'une des premières fois, on décide de créer un nouveau vocabulaire architectural en utilisant les nouveaux matériaux à disposition.

Dans le même ordre d'idées, on doit également en partie à Eugène Viollet-le-Duc une théorie dont l'importance sera capitale dans l'histoire de l'architecture moderne. En effet,

comme nous l'indique Michel Ragon (1991 : 172), on doit à l'architecte français la théorie du non-cloisonnement entre les beaux arts et les arts appliqués. Se rejoindront donc les beaux-arts, le design, et l'industrie. Ragon écrit, à ce propos (1991 : 172) : « Aussi bien l'École de Nancy que le Bauhaus allemand ont pris leurs sources chez Viollet-le-Duc ».

On retrouvera cette volonté d'unir les disciplines artistiques dans une grande majorité des groupes se proclamant modernes. De ceux-ci, pensons au Bauhaus de Weimar, un groupe qui sera décrit subséquemment. En 1923, Walter Gropius décrit le but fondateur du Bauhaus de la manière suivante (Cohen 2012 : 153) : « la réunion de toutes les formes de création artistique en une unité, *la réunification de toutes les disciplines artistiques* — sculpture, peinture, métier d'art et artisanat — dans une nouvelle architecture, et en tant que parties intégrantes de celle-ci ». On retrouvera également cette mentalité dans la nouvelle Union soviétique, où les révolutions de 1917 avaient soulevé une vague artistique avant-gardiste sans précédent. Cohen décrit les Vkhoutémas de Moscou, ces écoles artistiques et techniques moscovites, de la manière suivante (Cohen 2012 : 156) : « Bien que moins retentissante à l'échelle mondiale, une expérience aussi significative est conduite pratiquement pendant la même période à Moscou. Elle se fonde, comme le Bauhaus, sur l'aspiration à la synthèse des arts et de l'architecture, et donc sur une interaction structurelle — à tout le moins pendant le cycle initial — des peintres, des sculpteurs et des constructeurs ».

Si la réunification des beaux-arts était un but chez la plupart des nouveaux groupes d'architectes, l'union entre l'art et l'industrie était également très importante. Il s'agit d'ailleurs de l'une des prémisses de base, tant de l'architecture moderne, que du concept des expositions universelles en général. L'usine et la machine auront grandement inspiré les artistes et architectes. La révolution industrielle ayant marqué l'imaginaire collectif, on retrouvait la volonté de recréer ces formes chez les groupes d'artistes. Tel est le cas pour le *Deutscher Werkbund*, l'union allemande pour le travail, formée au début du 20e siècle (1907). Animés par le besoin de renouveau social amené par la révolution industrielle, les membres de cette association ont tenté de répondre à de nouveaux besoins par de nouvelles formes. Friedrich Naumann, homme politique et co-fondateur de l'association, a d'ailleurs écrit (cité par Cohen 2012 : 86) : « Les besoins sociaux de la classe ouvrière peuvent converger avec les

besoins artistiques de la part la plus progressiste de la population dans l'exigence de remplacer une théorie fondée sur l'usure par une théorie de la durabilité » (Friedrich Naumann, *Deutsche Gewerbekunst*, 1908 : 39).

L'usine, lieu phare de la révolution industrielle et du progrès moderne, inspirera un nouveau style d'architecture. Dans un chapitre de son ouvrage intitulé *L'usine comme inspiration*, Jean-Louis Cohen soutient (2012 : 83) : « L'image d'un bâtiment modulaire, aux formes tranchantes, ajusté aux exigences de la production, annonce un nouvel âge de l'architecture industrielle : les usines cessent d'être assimilées à des châteaux ou à des temples et leur traitement formel devient une allusion à l'économie de matière et au fini des produits qu'elles réalisent ». Cohen insiste sur cette notion d'imaginaire de la machine et de l'usine dans une perspective d'unification entre les arts et l'industrie. Il affirme (Cohen 2012 : 86) que si le Werkbund s'était donné comme but à la fois d'élever la qualité artistique de la production industrielle allemande et de moderniser le goût des consommateurs, l'association s'était également attachée à faire la promotion d'une esthétique propre aux objets techniques et aux ouvrages d'art. Il écrit que « cette notion d'une *Ingenieur-ästhetik* (Esthétique de l'ingénieur) opposée à la fois au classicisme et à l'Art nouveau donne son titre à un ouvrage publié en 1910 par le critique Joseph August Lux, comme en écho à Paul Soriau, pour décrire les effets esthétiques des machines ». L'un des architectes importants du *Deutscher Werkbund* fut Peter Behrens (1868-1940). On lui doit notamment la l'Usine de turbines AEG construite en 1909 dans les environs de Berlin. Cette usine deviendra d'ailleurs l'un des modèles de cette dite architecture industrielle et servira d'inspiration pour les architectes rationalistes qui allaient venir par la suite.

L'architecture moderne et son histoire sont une affaire de grande perméabilité. En effet, les frontières entre certains concepts, mouvements, et même nations, ont souvent été traversées. Tel est le cas avec l'Allemagne (et la république de Weimar) et certains des acteurs qui ont marqué son histoire. Nous évoquions précédemment l'Art nouveau, mouvement précurseur de l'architecture moderne dont la notoriété a été assurée par le Belge Victor Horta. Henri van de Velde, compatriote de Horta, est l'un des exemples parfaits de cette idée de perméabilité. Tout comme Horta, van de Velde a aidé à populariser l'Art nouveau dans sa

Belgique natale. En 1899, il quitte la Belgique pour s'installer dans la république de Weimar, celle-ci devenant une importante plaque tournante dans le domaine de l'art et du design. Au tout début du 20<sup>e</sup> siècle, l'Allemagne prend en effet les devants dans cette course à la modernité. S'y rencontrent les têtes pensantes de bien des mouvements qui allaient révolutionner l'architecture. Michel Ragon confirme d'ailleurs cela en écrivant (Ragon 1991 : 110) : « dès avant la guerre de 1914, l'architecture allemande se plaçait en tête de la révolution architecturale, à la fois par son Werkbund qui anticipe à la fois sur le Stijl et sur le Bauhaus, et par l'intense activité d'architectes comme Peter Behrens, Van de Velde [...] ». Dans la première décennie des années 1910, l'architecte belge fonde l'École des arts décoratifs de Weimar. Il devra quitter ce poste en 1914, critiqué sur sa nationalité à la veille du premier grand conflit mondial. Comme l'explique Ragon (1991 : 110), van de Velde recommanda Walter Gropius, architecte qui travaillait notamment auprès de Peter Behrens, afin de lui succéder à la tête de l'École. Gropius en prit les rênes en 1919, suite à la Première guerre mondiale.

En 1919, Gropius pris donc le contrôle de l'École des arts décoratifs de Weimar. Il décida de réunir sous le même toit cette école ainsi que l'École des beaux-arts de Weimar, formant ainsi ce qui allait devenir le célèbre Bauhaus. Michel Ragon ajoute (1991 (tome 2) : 112) qu'en réunissant ces deux écoles : « Gropius affirmait sa volonté de ne plus distinguer entre « beaux-arts » et « arts appliqués » ». Le Bauhaus allait devenir un modèle ainsi qu'un lieu de rencontre pour plusieurs des architectes qui allaient faire la renommée de l'architecture et de l'art modernes. De ceux-ci, nous n'avons qu'à penser à Wassily Kandinsky, Paul Klee, László Moholy-Nagy, ou encore Ludwig Mies van der Rohe, qui allait être plus tard directeur de l'école devenue célèbre pour sa valorisation de l'architecture et du design industriels.

Le Bauhaus fut également un lien entre l'Allemagne de Weimar et les Pays-Bas. En effet, Piet Mondrian, peintre ayant contribué au succès du mouvement De Stijl, allait séjourner à l'école de Dessau. Ce mouvement néerlandais, comme l'explique Ragon, représente l'une des premières tentatives réussies de cette réunification des arts (1991 : 84). Commencant par la peinture abstraite et menés par Mondrian, les artistes associés au mouvement De Stijl allaient par la suite pratiquer la sculpture, le cinéma, puis l'architecture. Les architectes du

groupe De Stijl participent ainsi en 1923 à une exposition tenue à la galerie parisienne de l'Effort moderne et intitulée *Les architectes du groupe De Stijl*. Aux dires de Jean-Louis Cohen, les trois maquettes présentées lors de cette exposition, soit entre autres celles de Theo Van Doesburg et de Cornelis Van Eesteren, marquent « un seuil essentiel dans l'architecture de l'après-guerre » (2012 : 142). Il nous rappelle également qu'à l'occasion de cette exposition, Van Doesburg a tenté de donner un « cadre théorique » à son travail en publiant le manifeste du groupe De Stijl intitulé *Vers une construction collective* (1923) (Cohen 2012 : 143). Il rapporte les théories de l'architecte néerlandais : « L'idée « art » comme illusion séparée de la vie réelle doit disparaître. La parole « Art » ne nous dit plus rien. Au lieu de cela nous exigeons *la construction de notre entourage* [sic] *d'après les lois créatrices*, dérivant d'un principe fixe. Ces lois adhérentes à celle de l'économie, des mathématiques, techniques, hygiéniques, etc. amènent à une nouvelle unité plastique<sup>1</sup> ».

Cette exposition parisienne est particulièrement intéressante puisqu'elle se déroule deux ans avant l'Exposition internationale de 1925 et ce, dans la même ville. Cela devient encore plus intéressant quand nous considérons que les architectes de l'avant-garde présents lors de la grande réunion de 1925 ont vu cette exposition. En effet, Cohen le rapporte en écrivant (Cohen 2012 : 143) : « Les maquettes de la galerie de l'Effort moderne frapperont les architectes parisiens comme Mallet-Stevens et Le Corbusier ». Or, comme il en sera question dans le chapitre dédié à la manifestation de 1925, le groupe néerlandais ne sera pas retenu pour y être exposé.

L'influence du groupe De Stijl sur les travaux de Le Corbusier est évidente et bien documentée. En parlant de la maison construite par Van Doesburg à Meudon-Val-Fleury (sud de Paris) entre 1927 et 1930, Jean-Louis Cohen écrit (2012 : 143) : « Avec ses pilotis pouvant loger une petite voiture, et ses détails, elle est plus proche des villas de Le Corbusier que des

---

<sup>1</sup> Theo Van Doesburg, *Vers une construction collective*, p. 89

<sup>2</sup> Scandale financier causé par la mort suspecte d'Alexandre Stavisky, escroc lié à plusieurs figures du gouvernement de Camille Chautemps. À la mort de Stavisky, la droite accuse le gouvernement d'avoir ordonné son assassinat pour ne pas qu'il révèle des scandales associés au gouvernement de gauche. Suite à des pressions populaires, Albert Lebrun, alors Président de la République, confie la formation d'un nouveau gouvernement au radical Édouard Daladier. Celui-ci décide de muter au Maroc le préfet de police Jean Chiappe, ce qui fait

assemblages géométrique de 1923 ». Le Corbusier est l'une des figures importantes à la fois de l'histoire de l'architecture moderne et de cette étude. Il est d'ailleurs présent dans les deux expositions universelles qui seront étudiées ici. Ses théories auront profondément marqué les architectes et les historiens. Nous approfondirons sur les notions et théories apportées par Le Corbusier dans les chapitres suivants.

Finalement, le cas de l'Union soviétique en est un extrêmement différent et riche. Il est important puisque l'architecture soviétique présentée lors de l'Exposition de 1925 est au coeur de cette étude. Il sera également intéressant de constater le changement de mentalité opéré lors de la prise de pouvoir de Staline, un des résultats étant une architecture extrêmement différente lors de l'Exposition de 1937. Le mouvement artistique moderne issu de l'URSS est directement lié aux politiques de cette nation. En 1917, la Russie est prise d'assaut par deux révolutions qui allaient changer le monde à jamais. Les révolutions de février et d'octobre allaient respectivement chasser le Tsar Alexandre II du pouvoir et proclamer la création de l'Union des républiques socialistes soviétiques. Cette révolution politique devait être accompagnée, pour ne pas dire propagée, par un nouveau vocabulaire esthétique. À la politique révolutionnaire venait donc s'ajouter un langage révolutionnaire. C'est au cours de cette période que sont entre autres apparus les courants constructiviste et productiviste. Malgré des fondements théoriques et des manières de procéder quelque peu différents, les artistes de ces mouvements, bien souvent appuyés par l'État, en venaient à proposer de nouvelles formes pour le nouveau régime.

Il est possible de résumer ce que nous entendons par architecture moderne grâce à trois concepts clés : nouvelles idées, nouvelles formes, nouveaux matériaux. Il s'agit d'une architecture propulsée par la Révolution industrielle et ses nouveaux matériaux, ainsi que par une volonté de rupture avec l'architecture classique. Les architectes modernes, la plupart n'étant pas opposés au nouveau cadre industriel et au concept de la machine, militeront pour une réunification des arts, une alliance entre l'art et l'industrie, ainsi que pour une nouvelle façon d'enseigner ceux-ci. Les grands ateliers et écoles d'architecture moderne suivront ce

modèle. Nous parlons également d'une architecture bien souvent rationaliste et fonctionnaliste, où forme et fonction se confondent.

## 1.2 Les expositions universelles

Avec l'architecture moderne, les Expositions universelles forment le coeur de cette étude. Nous n'étudions pas seulement l'architecture moderne, mais bien son intégration et son développement au sein de ces grandes foires de l'humanité. Cette partie est dédiée à la compréhension de l'histoire, des enjeux et du développement de ces expositions internationales.

Dans le chapitre intitulé « genèse d'un concept » de son livre *Les expositions universelles*, Florence Pinot de Villechenon, aujourd'hui professeure à l'École supérieure de commerce de Paris, retrace dans l'histoire les origines de ces grands événements. Elle y parle notamment des foires de l'Antiquité et de celles du Moyen Âge, foires durant lesquelles les commerçants et artisans présentaient à la foule leurs marchandises. Elle voit dans ces foires les ancêtres éloignés des expositions universelles. Durant la période médiévale, explique-t-elle, les exposants de ces foires se mirent à présenter des produits issus des Croisades. Avec ces nouveaux produits étrangers exposés, ces événements commençaient donc à prendre une dimension internationale (1992 : 4). En France, pays au coeur de nos préoccupations, il fallut attendre le 17<sup>e</sup> siècle pour voir organisée une première exposition de ce genre. Pinot de Villechenon explique que ces premières expositions internationales du 17<sup>e</sup> siècle furent réservées aux disciplines artistiques. En 1699, sous l'égide de l'Académie de Peinture et de Sculpture, les oeuvres d'artistes contemporains furent présentées dans la Grande galerie du Louvre (1992 : 5). Cette exposition présentait un cachet quelque peu spécial. À ce sujet, Florence Pinot de Villechenon écrit (1992 : 5) : « On assista alors à la première exposition mixte : à côté des peintures et des sculptures, les membres de l'Académie des sciences présentèrent quelques machines ». L'exemple fut ensuite repris en Angleterre et partout

ailleurs par après. Cet alliage d'art et d'industrie allait devenir la raison d'être des futures grandes expositions universelles.

Nous évoquons l'importance de la révolution industrielle dans l'histoire de l'architecture moderne. Il en est de même dans celle des expositions universelles. Si la révolution industrielle a pu offrir au genre humain de nouvelles techniques de production et de nouveaux produits, il devenait primordial d'offrir à ceux-ci une vitrine. À cette volonté toute industrielle et capitaliste de présenter les nouvelles marchandises s'ajoute une dimension sociale et politique. Cette dimension est celle de l'éducation du peuple et du saint-simonisme. Pinot de Villechenon l'explique en écrivant (1992 : 6-7) :

Les puissances industrielles occidentales, Angleterre et France en tête, baignent alors dans un optimisme enivrant. Leur confiance inébranlable dans la capacité du progrès humain à accompagner le progrès technique les conforte dans leur expansion impérialiste. De colonisatrice, leur entreprise devient alors civilisatrice, avec mise en exergue de la machine, véritable démiurge mécanique, du travail quotidien des hommes, de la vulgarisation scientifique et de l'éducation du peuple. [...] Les conditions sont réunies pour que le concept, déjà bien rôdé, d'exposition industrielle donne le jour à la première exposition universelle où seront exposées *tous* les produits de *toutes* les nations : Londres, 1851.

En théorie, cette conception tient la route. Après n'avoir présenté que des produits de l'industrie, on désire instruire les masses. Or, cette idée d'entreprise civilisatrice est bien rapidement invalidée lorsque nous apprenons que des esclaves ont été forcés de jouer les animaux de zoo lors de l'Exposition coloniale de Paris en 1931, par exemple. Cette mission colonisatrice ne sera jamais bien loin.

Florence Pinot de Villechenon tente ensuite d'offrir une définition des expositions universelles qui allaient suivre la première, tenue en Angleterre en 1851. L'auteure tente de définir la philosophie de ces événements planétaires en sept grands concepts-clés. Premièrement, elle parle de ces expositions comme étant des *olympiades du progrès*, en disant (Pinot de Villechenon 1992 : 8) : « Les expositions universelles du XIXe siècle reflètent l'enthousiasme de la bourgeoisie industrielle face aux multiples applications de la machine, à leur capacité à améliorer le sort des hommes et à dispenser du bien-être ». On y étale de

nouveaux produits, et on peut établir des comparaisons avec ceux des autres nations afin de déceler une avance ou un déficit. Le lien avec les Jeux olympiques devient encore plus évident lorsque nous considérons que des prix sont remis dans diverses catégories d'exposition. Il n'est donc pas faux de parler d'*olympiades du progrès* comme le fait Pinot de Villechenon

Le deuxième point servant à définir les expositions universelles est celui de leur mission pédagogique. À ce sujet, elle écrit (Pinot de Villechenon 1992 : 10) : « Par leur volonté d'associer les beaux-arts à la science. de vulgariser les notions techniques et les métiers, de dresser, comme le disait Diderot, « un tableau général des efforts de l'esprit humain », afin de contribuer au progrès des connaissances, les expositions universelles consacrent définitivement la victoire des Encyclopédistes, de leur démarche enthousiaste et pédagogique ». En troisième lieu, l'auteure souligne l'aspect festif des expositions universelles. Elle explique (Pinot de Villechenon 1992 : 12) que malgré la dimension éducative de ces foires, c'est par leur airs de fête, leurs feux d'artifices et leurs attractions ludiques qu'elles marquèrent l'imaginaire collectif.

Le quatrième point définissant les expositions universelles, selon Florence Pinot de Villechenon, est celui de leur caractère éphémère. Selon elle (Pinot de Villechenon : 14), c'est ce caractère provisoire qui les différencie des musées. Il faut cependant prendre cette affirmation avec un grain de sel. Avec l'avènement des expositions temporaires *blockbusters*, il nous est possible aujourd'hui de retrouver ce caractère éphémère même au musée. Il en était également de même au moment de la parution de son ouvrage en 1992. Peut-être s'agissait-il de la tendance générale dans la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle, au moment des premières expositions universelles, mais l'exposition *The Art Treasures of Great Britain*, tenue à Manchester en 1857, nous prouve le contraire. Tenons-nous en simplement au caractère éphémère des expositions universelles. À ce sujet, elle écrit (Pinot de Villechenon 1992 : 14) : « leur durée de plusieurs mois et leurs millions de visiteurs imposent néanmoins la construction de bâtiments résistants, symboles de l'exposition, de la nation et de la ville d'accueil, porteurs d'un message esthétique bien défini ». Ce caractère éphémère jumelé à l'aspect ludique et à la composante industrielle aura un impact considérable sur la présence de l'architecture dans les expositions universelles. Des constructions gigantesques seront en effet

érigées lors de ces événements, qu'il s'agisse du Crystal Palace de Londres ou encore de la Tour Eiffel de Paris.

Le cinquième élément de définition offert par Florence Pinot de Villechenon est celui de la vitrine nationale. Elle explique (Pinot de Villechenon 1992 : 16) que malgré le caractère international et cosmopolite de ces événements, les expositions universelles ont été d'excellentes vitrines pour promouvoir les valeurs nationales. Pour expliquer cette facette extrêmement importante, elle écrit (Pinot de Villechenon 1992 : 16) : « Leur unité de lieu, leur concentration dans le temps, leur large audience, la diversité des matières exposées et des expressions esthétiques en font des espaces privilégiés pour la diffusion de messages plus ou moins explicites ». Le fait que ces expositions soient éphémères permet aux nations de construire leur propre image, une image qui peut changer d'une exposition à l'autre. Dans le premier point de son ouvrage, Florence Pinot de Villechenon expliquait qu'il était possible de comparer les marchandises produites par les diverses nations représentées dans les expositions universelles. Nous pouvons également affirmer qu'il était possible de comparer les nations elles-mêmes. Cette conception s'avérera extrêmement importante lorsque nous étudierons l'Exposition internationale de 1937, exposition marquée par des oppositions politiques féroces. Le concept de construction nationale est central aux expositions universelles : dans *Staging the nation at expos and world's fairs*, Alix Jansen et Katerine Smits affirment d'ailleurs que c'est à travers l'architecture des pavillons que les nations ont construit leurs identités (Jansen et Smits 2012 : 173-174).

Malgré la possible animosité entre les nations construisant leur identité et leur fierté nationale, nous nous devons de souligner l'aspect *universel*, de ces expositions. Il s'agit d'ailleurs du sixième point de Florence Pinot de Villechenon, un point qu'elle intitule *la déclaration de paix*. Elle écrit (Pinot de Villechenon 1992 : 19), en parlant de l'Occident : « Il trouva dans ces manifestations géantes, où l'on invitait les peuples du monde à se découvrir, le cadre approprié à un pesage de paix universelle et d'harmonie ». Il s'agit évidemment d'un message idéaliste et purement hypocrite, puisque ces expositions, dans leurs débuts, ont servi à montrer l'hégémonie coloniale des nations de l'Occident. Il est difficile de parler de paix quand des hommes et des femmes des pays colonisés par l'Occident étaient présentés dans des

cages comme des animaux. Nous comprenons cependant ce que Florence Pinot de Villechenon entend par *déclaration de paix*. Au lieu de se faire la guerre, les nations occidentales s'affronteront et se compareront dans des événements pacifiques sensés calmer les tensions. Finalement, le septième point définissant les expositions universelles est celui du bilan du passé et de la prospection de l'avenir, qu'elle définit ainsi (Pinot de Villechenon 1992 : 20) : « Tant le passé que l'avenir sont indispensables à la survie du concept d'exposition universelle : si l'on n'en retient que la dimension innovante, on en fera une « futuropolis », si le passé l'emporte, elle deviendra un musée ».

Bref, ces sept points servent à définir la philosophie des expositions universelles. Véritables jeux olympiques du progrès, ces grandes foires auront eu pour mission, en plus de présenter les plus récentes trouvailles tant industrielles qu'artistiques, d'éduquer le peuple tout en gardant un caractère grandiose et ludique. Elles auront permis aux nations occidentales de se construire une image civilisatrice, tout en les mettant en opposition les unes aux autres. Cette volonté de vouloir « gagner » la course à la civilisation, jumelée au caractère éphémère de ces événements nous aura laissé de véritables merveilles architecturales.

La première exposition universelle fut organisée à Londres en 1851. Dans les premières décennies, les grandes puissances coloniales qu'étaient la France et l'Angleterre se sont renvoyé les expositions universelles de manière assez fréquente (Londres 1851, Paris 1855, Londres 1862 et Paris 1867 furent les quatre premières organisées). Nous noterons cependant quelques incursions en Amérique du nord (Philadelphie 1876, Chicago 1893) ou dans d'autres pays de l'Europe de l'ouest (Vienne 1876, Barcelone 1888). Au tout début, tel que l'évoquait Florence Pinot de Villechenon, ces expositions servaient à montrer les nouveautés de l'industrie. Les puissances coloniales, quant à elles, se sont également servies de ces expositions pour montrer leur hégémonie sur le monde. C'est en 1928, soit entre les deux expositions présentées dans cette étude, que fut fondé le Bureau international des Expositions (BIE). Le BIE, organisme régissant l'organisation de ces grands événements, fut créé suite à la signature du traité de la Convention de Paris le 22 novembre de la même année. C'est par cette convention que furent établis les grands préceptes qui allaient régir l'organisation des expositions universelles pour les années à venir. Avant la signature de ce traité et

l'établissement d'un bureau central, l'organisation de ces grandes foires était généralement laissée à la guise des nations hôtes. Suite à la convention de dix jours, les représentants des nations réunis à Paris sont arrivés à une définition de ce qu'allaient être les expositions universelles. Depuis 1928, l'article 1 de la Convention de Paris décrit une exposition universelle de la manière suivante (BIE 1928 : 1) :

Est considérée comme exposition internationale officielle ou officiellement reconnue toute manifestation, quelle que soit sa dénomination, à laquelle des pays étrangers sont invités par la voie diplomatique, – qui a, en général, un caractère non périodique, dont le but principal est de faire apparaître les progrès accomplis par les différents pays dans une ou plusieurs branches de la production, et dans laquelle il n'est fait, en principe, aucune différence entre acheteurs ou visiteurs pour l'entrée dans les locaux de l'exposition

Il est important de noter que les expositions peuvent être soit générales ou spécialisées. Cet aspect est traité dans l'article 2 de la Convention de Paris. Il y est décrété (BIE 1928 : 2) qu'une exposition « est générale lorsqu'elle comprend les produits de l'activité humaine appartenant à plusieurs branches de la production ou qu'elle est organisée en vue de faire ressortir l'ensemble des progrès réalisés dans un domaine déterminé, tel que l'hygiène, les arts appliqués, le confort moderne, le développement colonial [...] ». Au contraire, une exposition est spécialisée si elle ne se concentre sur une seule technique appliquée, une seule matière première, un seul besoin élémentaire, et qu'on n'y retrouve pas de pavillons nationaux. L'article 4 de la Convention de Paris dicte ensuite que les expositions générales doivent être rangées en deux catégories distinctes (BIE 1928 : 4) : les expositions de première catégorie, et les expositions de seconde catégorie. Dans les expositions de la première catégorie, les pays invités sont obligés de construire un pavillon leur étant propre. On y apprend ensuite que les pays sont séparés en trois zones distinctes, soit celles de l'Europe, des deux Amériques, et du reste du monde.

### 1.2.1 Paris et les expositions universelles

Les expositions universelles sont intrinsèquement liées à l'histoire de la ville de Paris. En effet, huit de ces expositions ont été organisées à Paris, la première en 1844 — une exposition nationale organisée sept ans avant la première véritable exposition universelle — et la dernière datant de 1937. Ces expositions ont été tenues en 1844, 1855, 1867, 1878, 1889, 1900, 1925, et 1937. Les expositions universelles ont façonné la capitale que nous connaissons aujourd'hui, celle-ci devant à ces événements un nombre important de ses icônes. On réalise par exemple le premier Palais du Trocadéro en vue de l'Exposition de 1878. Pour l'exposition universelle tenue en 1889, Gustave Eiffel crée sa tour, monument qui représente encore l'image de marque de Paris. Le métro parisien doit également son existence aux expositions universelles. En effet, la première ligne du métro de Paris fut construite en prévision de l'exposition de 1900. On doit également à cette exposition les Petit et Grand Palais, les gares de Lyon et d'Orsay, ainsi que le pont Alexandre III.

Les deux dernières expositions universelles tenues dans la capitale française sont celles qui nous intéressent. L'Exposition internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de 1925 est organisée trois ans avant la signature de la Convention de Paris. Contrairement aux expositions de 1855, 1867, 1878, 1889 et 1900, l'exposition de 1925 ne fut pas reconnue de manière rétrospective par le Bureau international des Expositions, puisque celle-ci ne pouvait être jugée comme universelle. En effet, l'Exposition de 1925 aurait pu s'inscrire dans la sous-catégorie des expositions spécialisées, mais le BIE n'a accordé ce statut qu'aux expositions ayant suivi l'adoption de la Convention de 1928. Seules les expositions de caractère universel, soit celles aux thèmes « fourre-tout », ont pu être reconnues de manière rétrospective. Nous traiterons donc l'Exposition de 1925 comme une exposition internationale spécialisée. Même si cette exposition n'a pas laissé de traces permanentes sur le visage parisien, elle aura aidé à faire rayonner l'Art Déco parisien et Français dans le monde entier. Nous devons finalement à l'Exposition internationale des Art et Techniques appliquées à la Vie moderne de 1937 le Palais de Tokyo, le Palais de Chaillot ainsi que les jardins du Trocadéro.

## 1.2.2 L'architecture dans les expositions universelles

L'architecture aura occupé l'une des places les plus importantes dans l'histoire et l'organisation des expositions universelles. Si nous ne nous souvenons pas nécessairement des expositions elles-mêmes, nous pouvons au moins voir quelques vestiges de ces grands événements un peu partout sur la planète, qu'il s'agisse de la Tour Eiffel de Paris (Paris 1889), de l'Atomium de Bruxelles (Bruxelles 1958), ou encore la Space Needle de Seattle (Seattle 1962). Bien qu'une importante partie des bâtiments construits pour les expositions universelles soient aujourd'hui détruits, leur importance dans l'histoire de l'architecture est quand même substantielle. Au courant de l'histoire, les architectes se sont servi des expositions universelles afin de présenter de nouveaux styles, et les organisateurs des expositions universelles ont utilisé l'architecture afin de montrer le progrès effectué en ce qui a trait aux techniques et aux matériaux de construction. Nous pouvons affirmer qu'il y a eu une véritable relation d'interdépendance entre ces deux notions.

Nous n'avons qu'à étudier le contexte des premières expositions universelles pour prouver cette affirmation. Nous mentionnions auparavant l'importance de l'avènement du fer et du béton dans la consolidation d'une architecture dite moderne. Si l'utilisation de ces matériaux a propulsé un nouveau type d'architecture vers l'avant, ce sont en partie les expositions universelles qui ont transmis le message à la planète entière. À ce sujet, Michel Ragon écrit d'ailleurs (1991 : 218) : « L'architecture métallique, au XIXe siècle, fut surtout tributaire des premières expositions universelles. [...] Le métal apparut en effet comme le matériau idéal pour ces grands bâtiments provisoires, qui devaient être montés et démontés rapidement. Par là même les Expositions universelles furent le lieu d'expérimentation idéal pour les nouvelles techniques de construction ». C'est d'ailleurs la raison pour laquelle des bâtiments comme le Crystal Palace de Londres, construit à l'occasion de la première exposition universelle en 1851, sont passés à l'histoire. Très peu nombreux sont les ouvrages sur l'architecture moderne qui passent sous silence ce bâtiment, ou encore d'autres comme la galerie des Machines construite, comme la tour Eiffel, à l'occasion de l'exposition universelle de Paris de 1889. Michel Ragon souligne un point très intéressant quant à la réalisation de ces

deux structures (Ragon 1991 : 226) : « L'art et la technique n'étaient point là séparés. La galerie des Machines, tout comme la tour Eiffel, démontrait qu'une beauté nouvelle pouvait naître de la civilisation industrielle pendant longtemps assimilée à l'idée de laideur ». Ici, nous revenons à une idée extrêmement importante évoquée auparavant, soit la volonté d'unir l'art à la technique, l'un des concepts des plus importants dans l'éclosion d'une nouvelle architecture dite moderne. Les artistes du *Deutscher Werkbund* ou encore du Bauhaus, auront mis ce précepte fondamental au coeur de leurs manifestes, faisant ainsi progresser l'architecture moderne.

La compétition issue de ce que Florence Pinot de Villechenon a appelé les *olympiades du progrès* a également grandement contribué à l'importance de l'architecture au sein des expositions universelles. Jean-Louis Cohen le souligne (Cohen 2012 : 18) : « La nouvelle galerie des Machines de Ferdinand Dutert et Victor Contamin tente de dépasser le Crystal Palace de Joseph Paxton, qui avait révélé en 1851, à Londres, l'ampleur du fossé séparant l'élégance mécanique et la rigueur sérielle de ses verrières préfabriquées des ornements éclectiques des objets industriels qu'il abritait ». Ce climat de compétition a permis à l'architecture d'occuper une place importante dans les premières expositions universelles, élément qui sera propagé à travers l'histoire et qui donnera aux expositions universelles ce cachet particulier. L'importance et l'aspect novateur de l'architecture dans les expositions universelles peuvent être décelés dès la première exposition tenue en 1851.

Les expositions universelles sont des événements à tenue sporadique, suivant généralement un thème pré-établi et où sont représentées différentes nations. Depuis leurs débuts, ces expositions auront servi à représenter le progrès, qu'il soit technique, industriel ou artistique. La fondation du Bureau international des Expositions, ainsi que la signature de la Convention de Paris, ceux-ci datant de 1928, auront quant à eux fixé certaines balises en ce qui concerne l'organisation et le déroulement de ces événements. Dans la partie dédiée à l'architecture, nous avons évoqué l'importance de la notion de perméabilité dans l'éclosion et l'affirmation de l'architecture moderne. Nous entendons par-là que certains architectes avaient été présents dans différents mouvements, et que cette perméabilité et cette rencontre

entre les acteurs avaient joué un rôle important. Il nous est possible de reprendre cette notion de perméabilité et de l'appliquer aux expositions universelles. En effet, ces expositions représentent un lieu où sont possibles les rapprochements entre différents acteurs. Ces acteurs peuvent autant être les différentes nations que les différents architectes et représentants de mouvements artistiques. Cette perméabilité, nous le verrons, a permis la présence et l'émergence de l'architecture moderne au sein des expositions universelles parisiennes de 1925 et de 1937.

## **Chapitre 2 : L'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris 1925**

### **2.1 Contexte et organisation de l'exposition**

Le projet de tenir à Paris une exposition sur les arts décoratifs modernes date de bien avant sa tenue en 1925. Dans son rapport officiel réalisé à la clôture de l'événement et publié en 1927, Paul Léon, commissaire-adjoint, fait remonter les origines les plus anciennes de l'Exposition de 1925, ou de l'idée d'organiser une exposition qui rapprocherait l'art et l'industrie, à l'Exposition publique des produits de l'industrie française tenue en 1798 (Léon 1927 : 15). Léon explique que lors de cette exposition, le Gouvernement avait spécifié dans son appel aux exposants que « l'industrie devait rester étroitement solidaire de la science & de l'art » (Léon 1927 : 15). Dès cette époque, on entendait réunir art et industrie sous un même toit. Car là est le véritable objectif de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes : réunir l'art et l'industrie dans le but de faire progresser les deux.

L'Exposition, qui marque une volonté d'union entre art et industrie, cache surtout la volonté de combler un profond retard. En effet, si l'on désire organiser un tel événement, c'est parce que la classe dirigeante française commence à craindre le retard encouru tant par les artistes que par les industriels de France dans le domaine des arts décoratifs. Ces craintes sont d'ailleurs évoquées par Paul Léon dans son rapport général. La France a été devancée par d'autres nations européennes dans la mesure où celles-ci ont commencé à perfectionner et à institutionnaliser les arts décoratifs. À ce propos, le commissaire-adjoint explique que la France a notamment été devancée par l'Angleterre et le South Kensington Museum (Victoria and Albert Museum au moment de l'Exposition de 1925), par l'Autriche et le musée d'Art Industriel ainsi que par l'Allemagne avec les *Kunstgewerbemuseen* de Berlin, de Hambourg et de Leipzig (Léon 1927 : 18). Le retard de la France ne date cependant pas de quelques années précédant l'Exposition de 1925. En effet, on prend connaissance de ce problème bien des

années auparavant, soit au tout début du 20<sup>e</sup> siècle. Après 1901, moment où ce retard commence à inquiéter les dirigeants français, le Comité Français des Expositions à l'Étranger tente de corriger la donne. Léon explique que le Comité fut désormais tenu de laisser une place importante aux arts décoratifs modernes lors des manifestations internationales de Saint-Louis en 1904, de Liège en 1905, de Bruxelles en 1910 et de Turin en 1911 (Léon 1927 : 18).

Pour Paul Léon, le problème de retard sur l'art décoratif européen réside dans le fait qu'une grande partie des artistes français se soit tournée vers le passé pour puiser son inspiration. Dans son rapport, il critique d'ailleurs de manière véhémence ces artistes. Selon lui, la faute doit même être imputée aux architectes. En effet, il affirme que si l'art décoratif est encore grandement ancré dans le passé, c'est parce que les architectes, bien que de nouveaux programmes d'habitation apparaissent et que le progrès technique et scientifique amène de nouvelles façon de construire, se sont efforcés d'asservir les formes nouvelles à la reproduction des types classiques (Léon 1927 : 23). Il les blâme également parce que c'est l'architecture qui commande le mobilier et la décoration. C'est au sein de celle-ci qui se développe et s'affirme l'art décoratif. Il ne blâme pas les particuliers et les industriels, parce que ceux-ci n'auraient pas pu vouloir décorer de meubles modernes des appartements construits et imaginés à la mode du 17<sup>e</sup> siècle. Bien que la critiquant, Léon n'écarte cependant pas toute possibilité d'influence du passé. Un certain idéal peut y être puisé, affirme-t-il, sans toutefois avoir recours à la pure copie des formes. Y trouver l'essence serait d'ailleurs, selon lui, l'idéal moderne. En effet, il écrit (Léon 1927 : 11) : « Renouer avec la tradition par tout ce qu'elle a de logique, trouver dans la destination des objets & dans les moyens techniques de les réaliser une expression neuve qui ne soit ni la contradiction ni l'imitation des formes antérieures, mais en constitue la suite naturelle, tel est l'idéal moderne du XX<sup>e</sup> siècle ».

Cette conjoncture mène donc à une volonté de faire progresser les arts décoratifs et industriels en leur accordant une exposition. Dès 1907, Roger Marx, intellectuel et critique d'art français, propose que l'on organise une exposition internationale des arts décoratifs modernes à Paris. À ce moment, écrit Paul Léon, le but est de « vivifier un « art social » conforme aux transformations de la société moderne » (Léon 1927 : 19). Il rapporte les paroles de Roger Marx en écrivant (Léon 1927 : 19) :

On sait les atteintes portées à notre esprit d'initiative, à notre goût qui végète et s'atrophie, faute de s'employer utilement ; on sait d'autre part l'abaissement du chiffre de telles exportations, l'invasion grandissante de tels produits manufacturés hors de France, l'émigration à l'étranger de certaines industries séculaires. [...] N'y a-t-il rien à tenter afin de conjurer cette déchéance? [...] Par l'émulation qu'elle provoque, par le déploiement d'énergie qu'elle commande, une exposition peut seule surexciter les activités. [...] Cette exposition, nous la voudrions internationale, parce que le concours est un stimulant actif. Nous voudrions aussi qu'elle fût moderne, que toute réminiscence du passé s'en trouvât exclue sans pitié, les inventions de l'art social n'ayant d'intérêt & de raison d'être que dans la mesure où elles s'adaptent rigoureusement au temps qui les voit paraître

Le 10 avril 1923, au nom du Président de la République Alexandre Millerand, messieurs Lucien Dior, Ministre du Commerce et de l'Industrie, ainsi que Charles de Lasteyrie, Ministre de l'Économie, présentent un projet de loi concernant l'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes à la Chambre des Députés. Ce projet de loi, écrivent-ils, est dans la lignée de la volonté d'organiser une exposition internationale sur les arts décoratifs envisagée dès 1912. En 1912, expliquent-ils, on désire organiser cette exposition puisque la production étrangère de plus en plus active menace l'ancienne suprématie française (Dior et de Lasteyrie 1923 : 1). Le projet de loi de 1912 ayant été accepté, on envisage donc une exposition de ce type pour 1916. En raison de la Première Guerre mondiale, cet événement fut reporté en 1922, puis finalement en 1925.

On place l'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes sous la direction du Ministère de l'Industrie et du Commerce puisqu'elle doit jouer un rôle important quant à l'affirmation de la suprématie économique de la République française. En 1919, on proposait d'appeler l'exposition simplement *Exposition des arts décoratifs modernes* (Dior et de Lasteyrie 1923 : 27). Dans le projet de loi de 1923, messieurs Dior et de Lasteyrie proposent d'y ajouter les mots *et industriels*, justement pour souligner l'importance de l'industrie française. Ils écrivent d'ailleurs que l'union entre artistes et industriels est essentielle pour en assurer le succès. Réunie sous cinq groupes et 34 classes, on retrouve à l'Exposition la quasi-totalité de l'industrie française. Cette idée de réunion est très importante pour la classe

dirigeante. En effet, dans le projet de loi de 1923, Dior et de Lasteyrie (Dior et de Lasteyrie 1923 : 2-3) écrivent ceci :

L'exposition, en effet, a pour but de *réunir*, par la collaboration de l'artiste, de l'industriel et de l'artisan, *tous les arts décoratifs* : architecture, art du bois, de la pierre, du métal, de la céramique, du verre, du papier, des tissus, etc., *sous toutes leurs formes* : qu'ils s'appliquent soit à des oeuvres purement somptuaires, soit à des objets d'utilité ; *dans toutes leurs destinations* : décorations extérieures et intérieures des édifices publics et privés, ameublement, parure de la personne, etc. C'est donc l'art décoratif dans toutes ses applications, c'est l'ennoblissement du cadre et des accessoires de la vie individuelle ou collective moderne, qu'elle envisage dans tous les domaines. C'est précisément la spécialité dans laquelle peut et doit s'affirmer à nouveau la supériorité traditionnelle de la France.

Le but avoué étant donc de prouver la supériorité économique et technique de la France, un langage hostile et invitant à la confrontation se dégage du projet de loi déposé à la Chambre des députés. On y affirme par exemple que l'Exposition doit porter exclusivement sur les arts décoratifs modernes, puisque sans cela, la France restera toujours dans les sentiers battus de la copie du passé alors que ses « concurrents et [ses] rivaux s'en affranchissent en créant des modèles et des styles nouveaux, les adaptent au présent et marchent vers l'avenir » (Dior et de Lasteyrie 1923 : 6). Pour s'assurer de n'avoir que des oeuvres modernes appartenant à cette grande famille que sont les arts décoratifs, la loi impose à ceux qui veulent pouvoir exposer les choses suivantes : « Sont admises à l'exposition les oeuvres d'une inspiration nouvelle et d'une originalité réelle exécutées et présentées par les artistes, artisans, industriels, créateurs de modèles et éditeurs, et rentrant dans les arts décoratifs et industriels modernes », et « en sont rigoureusement exclues les copies, imitations et contrefaçons des styles anciens » (Dior et de Lasteyrie 1923 : 6).

Pour montrer sa supériorité, le gouvernement français décide d'ouvrir l'Exposition à la participation étrangère. En 1907, alors qu'on entrevoyait la possibilité d'organiser une telle exposition, Roger Marx souhaitait que la France en organise une qui soit internationale, « parce que le concours est un stimulant actif », et moderne, pour « que toute réminiscence du passé s'en trouvât exclue sans pitié, les inventions de l'art social n'ayant d'intérêt & de raison d'être que dans la mesure où elles s'adaptent rigoureusement au temps qui les voit paraître »

(cité dans Léon 1927 : 9). En 1919, alors que l'on relance le projet d'organiser un tel événement, le vocabulaire change. On lit plutôt :

Cette exposition, disait Marc Réville [...], nous la voulons *internationale*, parce que le concours est un stimulant actif, parce que plus d'une suggestion heureuse peut venir du dehors, parce qu'il importe, pour les besoins de notre expansion économique, qu'à l'extérieur l'effort de production de nos artistes et de nos industriels soit universellement connu et apprécié (Dior et de Lasteyrie 1923 : 9)

À la volonté moderne et universelle de Roger Marx vient s'ajouter une dose de pragmatisme économique. Comme l'écrivait Florence Pinot de Villechenon, les expositions universelles ne sont-elles pas de l'ordre des *olympiades du progrès*? Si nous acceptons cette affirmation comme véridique, il est logique de conclure que le gouvernement français ait voulu se servir des expositions universelles, plus particulièrement celle servant à mettre au pas son industrie, pour tenter de regagner une place de choix dans l'économie et dans le savoir-faire mondial.

Ce qui manque en France, expliquent les responsables du projet de loi de 1923, est un lien unissant les artistes et les industriels. Alors qu'ailleurs en Europe se développent des écoles de design et se forment de forts liens entre les créateurs et le monde industriel, la France, elle, tarde à suivre. Dior et Lasteyrie se réfèrent à l'Allemagne en affirmant (1923 : 10) : « Si la supériorité de nos ressources d'art n'est pas douteuse, il est certain, par contre, que nous manquons souvent de cet esprit de discipline et de cette organisation méthodique par quoi triomphent les Allemands, infiniment moins doués d'ailleurs au point de vue purement artistique ». Les politiciens font ici référence au *Deutscher Werkbund*. L'organisation d'une telle exposition permettrait la création de telles écoles.

Avant d'entreprendre les démarches pour organiser l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, il fallait choisir un emplacement dans Paris. En 1912, lors des premiers balbutiements de l'idée de tenir un événement du genre, on avait évoqué les terrains des fortifications entre la Porte Maillot et la Muette, dans l'ouest parisien. Plus tardivement, on a évoqué l'Île de Puteaux, située à l'ouest du Bois de Boulogne. Le projet fut cependant abandonné en 1920, puisque, tel qu'expliqué dans le projet de loi de 1923, le prix

demandé pour l'achat de l'île était beaucoup plus élevé que les 12 millions de francs octroyés. Suite au rejet du projet de l'île de Puteaux, le préfet de Seine a recommandé le Jardin d'acclimatation, celui-ci étant situé à l'intérieur du Bois de Boulogne. Les négociations furent trop longues, et le projet de tenir l'Exposition à l'intérieur du Jardin d'acclimatation abandonné. Fut également proposé l'espace situé entre la Porte Champerret et la Porte Maillot, encore une fois dans l'ouest de Paris. Cette proposition fut rapidement rejetée puisque l'espace était trop restreint et manquait de végétation et de points d'eau. Avant de choisir l'emplacement définitif, on a également proposé d'éloigner l'Exposition du centre de Paris. Faute d'emplacement qui faisait consensus, on a évoqué l'idée de tenir l'Exposition sur la Pièce d'Eau des Suisses, située à côté du Château de Versailles. Le projet fut rapidement abandonné, puisque justement il éloignait l'Exposition du centre de Paris. Messieurs Dior et de Lasteyrie évoquent d'ailleurs cela en affirmant (Dior et de Lasteyrie 1923 : 13) :

Reléguer l'exposition sur le territoire d'une communauté suburbaine ou même sur le territoire de Paris, mais en dehors de l'enceinte, c'était, en effet, déterminer beaucoup de personnes à prendre leurs repas, sinon à s'installer complètement hors de la capitale. Cet exode aurait infligé tout à la fois au commerce parisien une perte sensible et à l'octroi une diminution notable de ses recettes. Frappé d'un grave préjudice, le budget municipal risquait d'être empêché de fournir son concours financier à la grande manifestation de 1925.

Il fallait donc trouver un emplacement qui garantirait un certain espace et qui serait situé dans le Paris *intra muros*. Nouvellement nommé commissaire de l'Exposition, remplaçant Marc Réville décédé en 1920, Fernand David demande au Gouvernement de lui accorder l'espace suivant : une petite partie située sur la Rive droite, l'Esplanade des Invalides, les Berges et Ports de la Seine, le Pont Alexandre III, ainsi que l'Avenue Alexandre III (incluant par le fait même le Petit et le Grand Palais) (fig. 1). Cette demande fut acceptée à l'unanimité par le Conseil municipal de Paris, qui a également octroyé aux organisateurs une subvention de 15 millions de francs. Outre les deux palais, tout était à construire. Avec la subvention versée par la Ville de Paris, le budget de l'Exposition allait atteindre 75 millions de francs, desquels aucun n'allait provenir du budget de l'État.

On retrouve cinq groupes principaux dans la classification proposée pour l'Exposition de 1925. Le premier de ces groupes est dédié à l'architecture. Ce groupe principal est ensuite subdivisé en six classes secondaires, soit Architecture, Art et industrie de la pierre, Art et industrie du bois, Art et industrie du métal, Art et industrie de la céramique, et Art et industrie du verre. Le groupe II est dédié au mobilier, le groupe III à la parure, le groupe IV aux arts du théâtre, et le groupe V à l'enseignement. Tout comme pour le premier groupe, les autres sont également subdivisés en une multitude de classes. Au total, le projet de loi de 1923 propose 34 classes. Le groupe et la classe nous intéressant le plus sont les deux portant le nom de « architecture ». Il s'agit de la première classe du premier groupe. On retrouve ensuite dans la classe I une section réservée à l'architecture exécutée, et une autre dédiée aux maquettes, représentations graphiques et photographiques. On accorde finalement une place à l'architecture publique et à l'architecture privée (Dior et de Lasteyrie 1923 : 61). Cette classification et le fait que le premier groupe lui soit dédié prouvent l'importance accordée à l'architecture dans cette exposition universelle.

Le projet de loi de 1923 offre quelques indications quant à la répartition des pavillons et des exposants. On y indique que seront construits des pavillons isolés. Ces pavillons, lit-on, représenteront des maisons de ville et de campagne. Ils seront des exemples du décor de la vie moderne, et pourront dépendre de tous les groupes et de toutes les classes présentes à l'Exposition. Tant pour les représentants de la section française que ceux des sections étrangères, ces pavillons isolés seront réservés à des « groupements d'artistes, d'artisans et d'industriels associés en vue de les bâtir, des les orner, et de les meubler en leur donnant un caractère à la fois homogène et varié » (Dior et de Lasteyrie 1923 : 8). Les Galeries de l'Esplanade des Invalides, quant à elles, réuniront des ensembles appartenant en grande majorité aux deux premiers groupes, soit l'architecture et le mobilier. Le Grand palais sera divisé entre les sections françaises et étrangères. On y retrouvera principalement des exposants appartenant au groupe III, présentant des objets de luxe. Les galeries du premier étage et longeant l'Avenue Emmanuel II, quant à elles, seront dédiées aux exposants du groupe dédié au théâtre.

## 2.2 La sacralisation de l'Art Déco

Cette étude a pour but d'insérer dans l'histoire des expositions universelles la présence et l'émergence de l'architecture moderne. Afin d'y arriver, il est nécessaire d'examiner certains contextes de production et de réception. Dans ce chapitre, nous opposons l'architecture moderne au mouvement émergent de cette époque, l'Art Déco. Si cette étude nous est nécessaire pour mettre en lumière la présence d'architecture moderne à cette époque, pour Nancy Troy, l'étude des arts décoratifs est primordiale afin de comprendre, d'une manière beaucoup plus large, le développement du modernisme au début du 20<sup>e</sup> siècle (Troy 1991 : 1). Tout comme nous, elle affirme que le fait d'étudier ce type d'art peut aider à comprendre comment les contextes social, politique, et économique ont façonné le monde des arts et de l'architecture. À ce sujet, elle écrit (Troy 1991 : 3) : « Far more readily than painting or sculpture, for example, and in a somewhat different manner than architecture, the study of the decorative arts provide access not only to aesthetic issues of style, but also to such practical issues as fonction, modes of production and economic competition ». Au contraire de la peinture ou de la sculpture, le caractère impersonnel des arts décoratifs permet une étude du contexte de production beaucoup plus approfondie. Selon elle, il est possible, en accordant une importance particulière aux arts décoratifs produits entre 1895 et 1925, de réévaluer ou de déceler des moments ou mouvements qui auraient échappé aux historiens de l'art. Elle cite notamment l'exemple de l'oeuvre décoratif de Le Corbusier, personnage au centre de cette étude (Troy 1991 : 4). Nous nous attarderons à ses positions concernant les arts décoratifs dans une section subséquente de cette étude.

L'Exposition de 1925 est organisée dans une volonté de relancer l'industrie des arts décoratifs de France et d'assurer une certaine prospérité économique au pays. Yvonne Brunhammer, ancienne directrice du Musée des arts décoratifs de Paris, affirme (Brunhammer 1975 : 5) que le but de l'Exposition de 1925 était le même que celui de toutes les expositions précédentes, depuis la première à Londres en 1851 ou encore la proto-exposition de l'industrie française tenue à Paris en 1798. Ce but, écrit-elle, est de « créer du neuf, de marquer son époque par un art original et qui pourtant s'adresse à tous, de réconcilier l'art et l'industrie ».

L'Exposition de 1925 a élevé l'Art Déco au rang d'art officiel. Il nous est possible d'affirmer cela car les expositions universelles ont eu, à partir d'une certaine époque, cette propension à lancer et officialiser matériaux, mouvements et manifestes. C'est d'ailleurs Yvonne Brunhammer qui avance cette théorie en affirmant qu'au 20<sup>e</sup> siècle, les expositions universelles ont commencé à jouer le rôle qui était autrefois réservé aux grands souverains, c'est-à-dire celui d'attacher leur nom au style d'une époque. Elle donne l'exemple de l'Art Nouveau qui, suite à l'Exposition universelle de Paris 1900, est devenu « le Style 1900 ». Dans *1925, quand l'Art Déco séduit le monde*, Emmanuel Bréon et Philippe Rivoirard abondent dans le même sens en affirmant que l'Exposition de 1900 avait marqué l'entrée de la France de la Belle Époque dans le 20<sup>e</sup> siècle, et que les nouveaux progrès de l'éclairage électrique avaient confirmé le surnom de *Ville lumière* donné à la capitale française (Bréon et Rivoirard 2013 : 11). Vingt-cinq ans plus tard, suite à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, l'Art Déco sera finalement connu sous le nom de « Style 1925 ». Brunhammer affirme également que l'Exposition représente un bilan, et qu'elle coïncide avec le point ultime de l'expression du style (Brunhammer 1975 : 5). Bréon et Rivoirard soutiennent que bien que cette exposition n'ait pas été la plus considérable de l'histoire, c'est cependant celle qui aura eu le plus d'influence et de retentissement, notamment en Europe, en Afrique, au Japon, en Chine, en Australie, au Brésil, au Canada, et aux États-Unis (Bréon et Rivoirard 2013 : 11).

Le mobilier est l'une des composantes importantes de l'Art Déco. Avec l'architecture, il s'agit probablement de l'élément distinctif de ce mouvement. Dans les années 1920, on distingue deux catégories d'artistes s'adonnant à la conception et à la fabrication de mobilier. La première, explique Yvonne Brunhammer, est celle des traditionalistes. Les artistes suivant cette mouvance sont majoritaires, et comptent notamment parmi leurs rangs Paul Follot, Maurice Dufrene, Clément Mère, André Mare et Paul Iribe. Ceux-ci refusent catégoriquement les propositions des artistes de l'Art Nouveau de la fin du 19<sup>e</sup> siècle et désirent plutôt inscrire leur mobilier dans la grande tradition. À la lumière des explications de Paul Léon, il s'agirait ici d'un problème, puisque son exposition n'autorise que les oeuvres offrant un caractère novateur. Le but des traditionalistes, écrit Brunhammer (Brunhammer 1975 : 30), est « d'aménager des appartements très proches de ceux du XIX<sup>e</sup> siècle. [...] Le but n'est pas

d'innover, mais de fabriquer des pièces exceptionnelles, de qualité, d'une technique impeccable, avec des matières choisies et très diversifiées ». Les matériaux choisis par ces artistes doivent évoquer le luxe et le raffinement. Pour y arriver, ils auront donc recours, écrit Isabelle Papieau dans *L'Art Déco - Une esthétique émancipatrice*, à des essences précieuses. Elle nomme notamment le bois de violette, de rose, de palmier, l'acajou, l'ébène de Madagascar ou encore le citronnier. S'ajouteront également le bronze, l'or et la céramique. (Papieau 2009 : 72-73). Les formes choisies par les artistes liés à la mouvance traditionaliste, explique Brunhammer, varient selon les créateurs. La seconde catégorie des artisans du mobilier, toujours selon Yvonne Brunhammer, est celle des modernes (Brunhammer 1975 : 75). Grandement influencés par les mouvements d'avant-garde, les artistes de cette mouvance sont beaucoup plus attirés par les formes géométriques et les angles droits. Les principaux représentants de cette catégorie sont Eileen Gray, Pierre Legrain, et Robert Mallet-Stevens. Ces artistes sont beaucoup plus associés au mouvement moderne.

Alastair Duncan corrobore les explications d'Yvonne Brunhammer en affirmant que les designers de mobilier Art Déco peuvent être regroupés en quelques catégories, la première et plus importante de celles-ci étant celle des traditionalistes. De leur côté, l'inspiration est venue de la tradition française de l'ébénisterie du XIXe siècle. Le chef de file de cette frange, selon Duncan, est Émile-Jacques Ruhlmann. Il va même jusqu'à dire que si la monarchie avait persisté en France jusque dans les années 1920, Ruhlmann aurait très certainement hérité du poste d'ébéniste du roi (1988 : 14). Brunhammer abonde un peu dans le même sens en écrivant (1975 : 52) : « De même que Riesner représente à lui seul l'ébénisterie de l'époque Louis XVI, le nom d'Emile-Jacques Ruhlmann est le symbole d'une certaine conception du mobilier *Art Déco* en France [...] ». Le nom de Ruhlmann nous est particulièrement important puisqu'il a proposé, dans le cadre de l'Exposition de 1925, l'*Hôtel du Collectionneur*. Ce pavillon, réalisé de concours avec l'architecte Pierre Patout, est selon nous une représentation exacte de la mouvance Art Déco présente lors de cette grande manifestation.

## 2.2.1 Le Pavillon du Collectionneur, réalisation exemplaire de l'Art Déco à l'Exposition de 1925

Le *Pavillon du collectionneur* de Jacques-Émile Ruhlmann (fig. 2), véritable symbole de l'Art Déco, est l'un des pavillons les plus visités de l'Exposition de 1925. Situé sur l'Esplanade des Invalides, le bâtiment, conçu comme une résidence privée, fut réalisé par le « groupe Ruhlmann », un ensemble d'une quarantaine de personnes issues de pratiques différentes (design, mobilier, peinture, etc.) et mené par Ruhlmann (Goss 2004 : 46). Jared Goss, conservateur de l'art moderne au Metropolitan Museum of Art de New York, explique le nom donné au pavillon en affirmant que celui-ci était sensé attirer le collectionneur typique de l'époque. Ce collectionneur « [...] ne se complaisait pas, comme tant d'autres, dans le seul décor du passé. Il aimait les choses de son temps et faisait parmi elles un choix judicieux. De plus, il voulait que, dans sa maison, tout, murs, tapis, tissus, meubles, peintures, sculptures, bibelots de vitrines, fut intimement en accord » (Goss 2004 : 46). Un des aspects définissant tant l'Art Déco, l'Exposition de 1925 que le pavillon de Ruhlmann est l'attrait pour le luxe. Goss affirmera d'ailleurs que l'utilisation d'objets et matériaux de luxe ainsi que le grand respect de Ruhlmann pour la tradition ont conféré l'aspect et l'atmosphère particuliers de son pavillon (Goss 2004 : 47). Des matériaux utilisés, Goss évoque la tapisserie, les boiseries exotiques, le velours, des fourrures, etc. (Goss 2004 : 49).

Goss décrit l'organisation des pièces du Pavillon du Collectionneur. La pièce principale était un grand salon ovale situé au rez-de-chaussée. Les autres pièces étaient organisées à l'entour de celui-ci. On y trouvait ensuite un vestibule, une salle à manger, un espace de travail, une chambre, une salle de bain ainsi qu'un boudoir, chacune des pièces ayant « sa couleur et son atmosphère » (Goss 2004 : 48). L'auteur affirme que la disposition des pièces n'était pas sans rappeler celle des manoirs et des hôtels particuliers du 18<sup>e</sup> siècle, probablement bien connus de Ruhlmann et de Patout (Goss 2004 : 47-48). Il est intéressant de mentionner que l'organisation des pièces du pavillon de Ruhlmann va à l'encontre de l'architecture moderne décrite au chapitre précédent. Nous sommes en effet très loin des maisons réalisées par les architectes du groupe De Stijl — par exemple la maison Schröder

(1924) de Gerrit Rietveld, proche collaborateur du groupe néerlandais — ou encore les unités imaginées et réalisées par les représentants du Bauhaus de Weimar. Au lieu de miser sur une enfilade de pièces, les architectes de ces nouveaux mouvements préféraient créer des espaces modulables et multifonctionnels, éliminant ainsi les trop nombreuses cloisons.

L'architecture du bâtiment de Ruhlmann et de Patout est également typique de la mouvance Art Déco. En effet, l'apparence extérieure du bâtiment est plutôt sobre, n'étant décorée que de quelques fresques et panneaux en bas-relief (Goss 2004 : 48). L'intérieur, quant à lui, est extrêmement luxueux et fastueux (fig. 3). À l'instar de l'architecture, qui elle, s'inspire de modèles contemporains, Jared Goss explique que les meubles réalisés par Ruhlmann pour le pavillon se réclament du passé, tant dans leur style que dans leur esprit (Goss 2004 : 49). Nous revenons ainsi aux descriptions du mobilier Art Déco que nous avaient offert Duncan et Brunhammer, qui expliquaient qu'une importante partie des producteurs de mobilier se réclamaient de la mouvance traditionaliste, s'inspirant des façons de faire du passé pour réaliser leurs oeuvres.

### **2.3 Critique du modèle de l'Exposition par Waldemar George**

Une réponse face à cette popularisation des arts décoratifs et de l'ornementation n'allait pas tarder à s'organiser, critiquant sévèrement l'exposition par le fait-même. L'une des critiques les plus virulentes de l'Exposition de 1925 est faite par le critique d'art Waldemar George (1893-1970), dans un article publié en août 1925 dans la revue *L'Amour de l'art*. D'entrée de jeu, George affirme l'échec esthétique de l'Exposition. Cet échec, renchérit-il, ne peut être imputé uniquement aux organisateurs de cet événement, mais bien au principe initial sur lequel il repose. Pour expliquer ce point, George cite l'exemple de la revue contemporaine *l'Esprit nouveau*. Au contraire de l'Exposition, cette revue s'est donnée comme devoir de rapporter l'ensemble de l'activité moderne et contemporaine, en ne se limitant pas uniquement aux arts visuels et appliqués. Se limiter aux arts visuels et appliqués, c'est oublier une toute

autre frange des apports de la modernité. Dans cette veine, George écrit donc que la foi en l'art décoratif fausse l'esprit de toute l'exposition (George 1925 : 279). C'est de cette idée que vient l'échec de cette exposition. En oubliant les ingénieurs et les mécaniciens et en réservant la part la plus importante de l'exposition à l'art, Waldemar George plaide que celle-ci offre une vision « incomplète et peut-être inexacte de la vie moderne » (George 1925 : 279).

En insistant toujours sur la place quasi-inexistante accordée aux ingénieurs, George s'attaque également à l'art décoratif. Au sujet de celui-ci, il écrit (George 1925 : 279-284) :

l'art dit décoratif n'est qu'une recherche arbitraire du nouveau. Cet art qui ne repose sur aucune tradition directe quand il ne se démarque point tous les styles historiques, décèle la volonté de créer artificiellement un répertoire de formes, voire un mode ornemental en rapport avec l'esprit de l'époque. Mais tandis que les décorateurs produisaient tissus, papiers peints, verreries, ferronneries et meubles, les ingénieurs et quelques architectes transformaient le monde en utilisant les conquêtes de la science.

Waldemar George prend également position par rapport à l'architecture. Cette prise de position et les informations données par le critique d'art sont fondamentales à cette étude. Il écrit que l'architecture est un art qui est appliqué à la vie, et que c'est par sa fonction, et non par son aspect, qu'un édifice se révèle moderne. La majorité des architectes ayant contribué à l'Exposition de 1925, selon lui, ont oublié ou négligé cet aspect (George 1925 : 284). Pour étayer cet argument, George fait référence à une entrevue accordée par Auguste Perret à Marie Dormoy et publiée dans *l'Amour de l'art* du mois de mai de la même année. Dans cette entrevue, le génie du béton armé affirme que l'architecture présente à l'Exposition de 1925 ne diffère quasiment pas de celle proposée à l'Exposition de 1900. La seule différence notée par Perret, superficielle, a trait à l'ornementation. Selon Perret, l'ornementation purement florale faisait place à une ornementation à tendance géométrique. Cette différence n'est que superficielle puisque, comme l'architecte l'indique, le but de l'ornementation est resté le même dans les deux expositions, soit de cacher l'ossature des bâtiments aux spectateurs (cité dans George 1925 : 284). Si l'Exposition de 1925 ne fait que proposer du réchauffé, en quoi donc est-elle moderne? Pour plusieurs contemporains de Waldemar George, moderne veut simplement dire nouveau. Il écrit que toute une génération de critiques, d'artistes et de

journalistes s'est bornée à croire qu'il fallait simplement substituer des formes nouvelles aux formes traditionnelles. Se faisant, cette génération ne s'est affairée qu'à des recherches purement morphologiques. L'Exposition de 1925 est la légitimation de cette façon de concevoir la modernité.

Les architectes et les meubliers appartenant à la mouvance Art Déco, selon Waldemar George, ont omis d'inclure tout ce qui pourrait faire d'une maison une maison moderne. Selon le critique, ces artistes ne connaissent pas le triple principe d'économie — économie d'argent, économie de place, économie de matière — qui régit la vie contemporaine et moderne. Il va même plus loin en affirmant que tout ce qui fait partie intégrante de la vie moderne, tout ce qui pourrait la distinguer de la vie ancienne ou traditionnelle, a été banni de l'Exposition de 1925 (George 1925 : 286).

En plus de proposer une critique esthétique de l'art décoratif et de l'Exposition de 1925, Waldemar George expose également leurs lacunes sociales. En répondant à Gabriel Mourey qui, lui, affirmait que l'Exposition de 1925 était immorale, voire antisociale, George précise que ce n'est pas l'événement qui est ainsi, mais bien l'art décoratif en tant que concept général. L'art décoratif, selon le critique, est antisocial et antidémocratique. Il soutient (George 1925 : 285) : « L'art décoratif moderne, essentiellement conservateur et rétrograde, fait fi ou semble faire fi de la clientèle populaire. Il méconnaît ses besoins. Il produit pour les riches ». L'Art Déco, et l'Exposition servant à le glorifier, oublie donc une grande frange de la population qui n'a pas accès aux objets de luxe montrés lors de l'événement. George s'attaque également au Pavillon du collectionneur de Ruhlmann, bâtiment que nous avons identifié comme étant le reflet parfait de la mouvance Art Déco au sein de l'Exposition. George critique notamment le fait d'avoir appelé ce pavillon « Hôtel d'un riche collectionneur », en affirmant que cela témoigne d'un esprit cynique ou d'une rare inconscience. Du point de vue social, l'Exposition de 1925 est « une faillite totale » (George 1925 : 286).

Au lieu de se tourner vers l'ornementation et le luxe, Waldemar George affirme qu'il eut été facile d'attirer l'attention du public en utilisant des moyens beaucoup plus simples (George 1925 : 287). Le critique fait ici référence à l'architecture de verre et de fer populaire lors de l'Exposition de 1889, et à l'architecture de ciment armé, populaire au moment de l'Exposition de 1925. L'utilisation de ces matériaux pouvait offrir une impression de force et de monumentalité tout en démontrant une économie des moyens. Selon George, les seuls pavillons modernes de l'Exposition, c'est-à-dire ceux remplissant leur « mission » tant au point de vue pratique qu'au point de vue esthétique, sont le théâtre de Perret, deux pavillons réalisés par Mallet-Stevens, le pavillon de l'URSS, ainsi que la « Villa de l'Esprit Nouveau » de Jeanneret, dit Le Corbusier (George 1925 : 287-288).

## 2.4 L'Esprit Nouveau

George cite l'exemple du pavillon de l'Esprit Nouveau en affirmant que celui-ci s'inscrit à l'encontre du luxe véhiculé par les pavillons issus de la doctrine de l'Art Déco. Il s'agit en effet du bâtiment réalisé par l'un des groupes ayant le plus fermement réagi contre les préceptes de ce nouveau mouvement artistique. Dans cette section du chapitre, nous étudierons quelque peu ce mouvement, ses acteurs principaux, ainsi que son intégration au sein de l'Exposition de 1925.

L'Esprit Nouveau et ses membres se sont principalement faits les défenseurs du Purisme, mouvement à l'antithèse du luxe véhiculé dans les immeubles ou encore dans le mobilier Art Déco. Le Purisme est un mouvement qui est officiellement né aux suites de la Première Guerre mondiale, avec la publication du manifeste *Après le Cubisme*, signé par Charles-Édouard Jeanneret-Gris et Amédée Ozenfant en 1918. Carol S. Eliel, conservatrice au musée d'art du comté de Los Angeles, explique que bien que le Purisme ait été développé à Paris en réponse aux climats politique et culturel ayant suivi la Première Guerre mondiale, il est possible de trouver des indices de sa création bien avant ce moment charnière de l'histoire du 20<sup>e</sup> siècle. Elle explique que le terme *purisme* fut utilisé pour la première fois dans un

article publié par Amédée Ozenfant, figure marquante de l'histoire du modernisme européen, dans la revue *L'Élan* (1910-1916) en décembre 1916. Deux ans avant la fin de la Première Guerre mondiale, Ozenfant utilise ce terme dans un article intitulé *Notes sur le Cubisme*, disant que ce mouvement en était un de purisme, prétextant qu'il avait déjà en partie réalisé son objectif puriste de nettoyer le langage plastique de termes lui étant étrangers (Eliel 2001 : 12). On le considère comme l'un des fondateurs du Purisme.

Le deuxième membre fondateur de ce mouvement est Charles-Édouard Jeanneret-Gris, qui deviendra plus tard l'une des figures les plus marquantes de l'histoire de l'architecture moderne, connue sous le nom de Le Corbusier. Jeanneret, dont la formation artistique se limite à l'école d'art municipale de La Chaux-de-fonds, se rend à Paris en 1908 et y fait la rencontre d'Auguste Perret. Le Corbusier travaillera pour Perret jusqu'en 1909. L'approche rationaliste de l'architecture et l'utilisation du béton armé seront des révélations pour Jeanneret, qui en fera deux composantes essentielles de sa propre architecture. Il séjournera ensuite en Allemagne de 1909 à 1911. Là-bas, il constate l'état avancé des arts décoratifs industriels allemands. En contact avec le Deutscher Werkbund, Jeanneret fait la rencontre de deux géants de l'architecture moderne, Peter Behrens et Mies van der Rohe (Eliel 2001 : 13-14).

En 1918, Jeanneret et Ozenfant joignent leurs efforts et écrivent le manifeste du Purisme, *Après le Cubisme*. Nous approfondirons certaines notions abordées dans cet ouvrage dans des parties subséquentes de cette étude, mais il est quand même important d'énoncer les grands préceptes de ce manifeste. Le premier chapitre *d'Après le Cubisme* est un état de la question au sujet de la peinture. On y évoque la période avant le Cubisme, période où s'opère une « mise en tutelle du sujet sous la plastique pure ». Selon les auteurs, il s'agit de la caractéristique du grand art (Jeanneret et Ozenfant 1918 : 13). Étudiant ensuite la période du Cubisme, Jeanneret et Ozenfant soutiennent que ce mouvement a sa validité et ils ne renient pas sa place dans l'histoire, mais ne se gênent pas pour le critiquer ouvertement. Les auteurs de ce manifeste critiquent le Cubisme notamment à cause de ses qualités ornementales. Il ne s'agirait que d'un art décoratif (Jeanneret et Ozenfant 1918 : 19). Le second chapitre vante la vie moderne industrialisée, l'esprit moderne, ainsi que la machine. Le troisième chapitre traite des lois. Étant des constructions humaines coïncidant avec l'ordre de la nature, les lois ont

remplacé l'explication mystique de l'univers. Selon Jeanneret et Ozenfant, elles vont servir à rétablir l'art (Jeanneret et Ozenfant 1918 : 41). Le quatrième et dernier chapitre décrit la période qui suivra le Cubisme. On y évoque notamment les lois du Purisme. Dans celles-ci se retrouve un des éléments qui, selon nous, décrit parfaitement la façon de concevoir l'art et l'architecture des membres de l'Esprit Nouveau. Tant l'art que l'architecture de ses disciples en sera inspirée. On y lit (Jeanneret et Ozenfant 1918 : 59-60) : « Le Purisme veut concevoir clairement, exécuter loyalement, exactement, sans déchets ; il se détourne des conceptions troubles, des exécutions sommaires, hérissées. Un art grave doit bannir toute technique trompant sur la valeur réelle de la conception ».

En octobre 1920, Jeanneret, Ozenfant et l'écrivain Paul Dermée fondent la revue *l'Esprit Nouveau*, également appelée *La revue internationale d'esthétique*. Le premier numéro de cette nouvelle revue, publié en 1920, dresse les grandes lignes de ce qu'elle sera. On les retrouve dans un article simplement intitulé « L'Esprit nouveau ». On y dit qu'il y a maintenant un esprit nouveau, c'est-à-dire un « esprit de construction et de synthèse guidé par une conception claire ». On écrit que cet esprit nouveau, né au 19<sup>e</sup> siècle — époque de préparation, donc époque de trouble —, mène aujourd'hui toutes les élites. On nomme les élites des arts et des lettres, de la science, et même de l'industrie. Selon les auteurs, la société tend même à s'organiser selon l'esprit nouveau (1920, #1 : 3).

Dans ce premier numéro de *l'Esprit nouveau*, les auteurs tentent également de se distancer des autres revues artistiques ou littéraires. En effet, on affirme, à propos de celles-ci, qu'elles sont l'expression « d'un groupe ou d'un esprit individuel » (1920, #1 : 2). Au contraire de ces revues, qu'ils jugent subjectives, les auteurs de *l'Esprit nouveau* désirent travailler dans un esprit beaucoup plus scientifique et objectif. On affirme que la nouvelle revue ne se limitera pas uniquement à un travail d'information sur les activités esthétiques contemporaines, mais proposera plutôt des écrits basés sur un esprit voulant que l'art possède des lois « comme la physiologie ou la physique », dans le but de constituer une esthétique expérimentale (1920, #1 : 2). *L'Esprit nouveau*, propose également un but beaucoup plus simple. En effet, on écrit aux amateurs d'art et de littérature que cette revue servira d'initiation aux différents projets modernes, dans le but d'éclairer le public (1920, #1 : 3).

Les auteurs de *L'Esprit Nouveau* se sont faits les défenseurs du modernisme, de l'industrie, et de la machine. Selon eux, c'est à travers ces éléments que doit s'épanouir la société contemporaine. Dans le premier numéro de la revue, on écrit (1920, #1 : 2) :

Nul ne nie aujourd'hui l'esthétique qui se dégage des constructions de l'industrie moderne. De plus en plus, les constructions industrielles, les machines s'établissent avec des proportions, des jeux de volumes et de matières tels que beaucoup d'entre elles sont de véritables oeuvres d'art, car elles comportent le nombre, c'est-à-dire l'ordre. Or, les individus d'élite qui composent le monde de l'industrie et des affaires et qui vivent par conséquent dans cette atmosphère virile où se créent des oeuvres indéniablement belles, se figurent être fort éloignés de toute activité esthétique ; ils ont tort, car ils sont parmi les plus actifs créateurs de l'esthétique contemporaine. Ni les artistes, ni les industriels ne s'en rendent assez compte : c'est dans la production générale que se trouve le style d'une époque et non pas, comme on le croit trop, dans quelques productions à fins ornementales, simples superfétations sur une structure qui, à elle seule, a engendré les styles. La rocaille n'est pas le style Louis XV, le lotus n'est pas l'art égyptien, etc...

Dans ce passage, en plus de prendre fermement position en faveur de la machine et de l'industrie, les auteurs semblent déjà affirmer leur scepticisme face aux arts décoratifs. Cinq ans avant la tenue de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, l'Esprit Nouveau proclame déjà que le style d'une époque ne se trouve pas dans « quelques productions à fins ornementales », élément qui sera au coeur de la manifestation de 1925.

### **2.4.1 Adolf Loos et l'Esprit Nouveau**

Le scepticisme face à l'ornementation n'est cependant pas apparu avec l'Esprit Nouveau. Quelques dix années avant la parution du premier numéro de la revue, l'Autrichien Adolf Loos a écrit l'un des manifestes les plus virulents envers les arts décoratifs et l'ornementation. Écrit en 1908 et présenté au public pour la première fois en 1910, *Ornement et Crime* apparaît également dans le second numéro de *L'Esprit Nouveau*, publié en 1920. Dans l'introduction faite au texte de Loos, on écrit d'ailleurs que l'Autrichien est l'un des précurseurs de l'esprit nouveau. On le vante également pour ses protestations contre la futilité

des tendances des années 1910, période de « décor à outrance » et « d'intrusion intempestive de l'Art dans tout ». On le célèbre également pour sa compréhension avant-gardiste de la grandeur de l'industrie et de son application dans l'esthétique moderne. Selon les auteurs de *L'Esprit Nouveau*, c'est Adolf Loos qui annonce le style qui se développe une dizaine d'années plus tard (Loos 1920 : 160). Puisqu'il a grandement influencé tant *L'Esprit Nouveau* que Le Corbusier, il est primordial de se rappeler des grandes lignes du texte de l'architecte autrichien.

Adolf Loos amorce son attaque en règle contre l'ornementation en faisant allusion au tatouage. Il écrit que l'homme moderne qui se tatoue est « un criminel ou un dégénéré » (Loos 1920 : 160). Cela laisse présager l'attitude qu'allait adopter l'architecte autrichien face à l'ornementation. Tout au long du texte publié dans le second numéro de *L'Esprit Nouveau*, Loos utilise des termes tels *moisissure* ou encore *tyrannie* ou *maladie de l'ornement*. Il fait également référence aux défenseurs de l'ornementation comme « Amis du passé », étant à la solde d'un « dogme absurde » (Loos 1920 : 161-162). Pour Loos, la vénération de l'ornementation s'inscrit dans un culte du passé, culte qui sera également combattu par les Puristes et les membres de *L'Esprit Nouveau*. L'ornementaliste moderne est, selon Loos, un « rêveur isolé, un attardé, un malade. Il renie lui-même tous les trois ans les produits débiles de son travail » (Loos 1920 : 165).

Loos évoque également le dommage économique lié à l'art de l'ornement. Il affirme que l'on gâche des matériaux, de l'argent et des vies humaines en perpétuant ce culte dérisoire du passé. Il fait référence à cet aspect économique en le considérant comme un crime (Loos 1920 : 163). Il va encore plus loin en affirmant que le pur travail de décoration représente une « dilapidation de la santé et de l'énergie humaines » (Loos 1920 : 164). Afin de remédier à cette dégénérescence, Loos proclame la loi suivante (Loos 1920 : 160) : « À mesure que la culture se développe, l'ornement disparaît des objets usuels ». Chaque époque ayant eu son « style » — faisant ici référence à l'ornementation —, l'époque contemporaine serait la première à ne pas pouvoir en créer un nouveau. Croyant délivrer ses contemporains de la lourdeur de l'ornement, Loos affirme que sa loi les a plutôt remplis de tristesse, ceux-ci ne pouvant plus créer des ornements nouveaux. Afin de les convaincre, il écrit (Loos 1920 : 161)

: « Ce qui fait justement la grandeur de notre temps, c'est qu'il n'est plus capable d'inventer une ornementation nouvelle. Nous avons vaincu l'ornement : nous avons appris à nous en passer. Bientôt, les rues des villes resplendiront comme des grands murs tous blancs ».

## 2.5 Le Corbusier et l'Exposition de 1925

### 2.5.1 La vision architecturale de Le Corbusier

La revue *L'Esprit Nouveau* a servi de tribune et de rampe de lancement pour plusieurs textes dont l'autorité et la postérité sont assurés depuis bien longtemps. Tel est le cas de *Vers une architecture* (1923), manifeste architectural de Le Corbusier publié originalement dans plusieurs numéros de *L'Esprit Nouveau*. C'est d'ailleurs dans cette revue que l'architecte a adopté son célèbre surnom. Dans les numéros un, deux et quatre de *L'Esprit Nouveau*, Le Corbusier publie *Trois rappels à MM les architectes*. Ces trois rappels sont en lien avec le volume (« Les formes primaires sont les belles formes parce qu'elles se lisent clairement » (Le Corbusier 1923 : XVII)), la surface (« Un volume est enveloppé par une surface, une surface qui est divisée suivant les directrices et les génératrices du volume accusant l'individualité de ce volume » (Le Corbusier 1923 : XVIII)) et le plan (« Le plan est le générateur » (Le Corbusier 1923 : XVIII)). Ces trois rappels représentent trois des premiers diktats de la vision architecturale de l'architecte suisse.

Un des premiers points abordés par Le Corbusier dans *Vers une architecture* est celui de la relation entre l'esthétique de l'ingénieur et l'architecture. D'entrée de jeu, il écrit (Le Corbusier 1923 : 5) : « Esthétique de l'ingénieur, architecture, deux choses solidaires, consécutives, l'une en plein épanouissement, l'autre en pénible régression ». Selon lui, c'est l'esthétique de l'ingénieur qui est en pleine progression, et l'architecture — du moins dans son aspect artistique — qui est en régression. Il explique (Le Corbusier 1923 : 6) : « Les ingénieurs sont sains et virils, actifs et utiles, moraux et joyeux. Les architectes sont désenchantés et inoccupés, hâbleurs ou moroses. C'est qu'ils n'auront bientôt plus rien à

faire. Nous n'avons plus d'argent pour échafauder des souvenirs historiques. Nous devons nous laver ». Les ingénieurs s'occupent donc de régler de manière pragmatique et calculée les problèmes liés à l'habitation, mais en s'y prenant d'une manière trop prudente. C'est ce pragmatisme prudent que Le Corbusier définit comme « esthétique de l'ingénieur ».

C'est à cette esthétique de l'ingénieur que l'architecte suisse oppose l'idée de l'architecture. Il n'exclut pas l'importance de l'architecture, expliquant qu'il s'agit de quelque chose d'admirable, et que les villes heureuses ont de l'architecture (Le Corbusier 1923 : 6), mais exprime certaines réserves. Rappelons-nous que les architectes, selon Le Corbusier, sont désenchantés et inoccupés. Sortant des écoles, ils n'ont pas su adapter leur pratique aux réalités contemporaines, notamment aux nouveaux apports de la machine. Il faut donc trouver la solution pour réconcilier, ou même confronter, ces deux positions. Ce sont les architectes qui y arriveront, en adoptant des principes qui sont plus près de ceux des ingénieurs. Dans les théories de Le Corbusier, la solution se trouve dans *Trois rappels pour MM. les architectes*. Elle se trouve également dans le chapitre « Les tracés régulateurs » du même ouvrage, où l'architecte affirme que le tracé régulateur, mathématique primaire régissant le plan, est une assurance contre l'arbitraire et qu'il procure la satisfaction de l'esprit. Libre à chaque architecte, Le Corbusier affirme que le tracé régulateur est un moyen, et non une recette. Le choix et les modalités des tracés font partie intégrante de la création (Le Corbusier 1923 : XVIII, 53). C'est donc aux architectes, et non aux ingénieurs, que Le Corbusier donne des conseils. La nouvelle grande architecture passera par un travail plus scientifique, plus adapté aux nouvelles réalités sociales et technologiques, tout en proposant des formes émouvantes. Ces formes sont évoquées dans *Trois rappels à MM les architectes*, où Le Corbusier dicte l'importance des cubes, des cônes, des sphères, des cylindres, et des pyramides. La vision architecturale de Le Corbusier proposée dans *Vers une architecture* passe également par une forte confiance en la machine et aux apports de l'industrie. Cela s'accorde évidemment aux positions prises par l'Esprit Nouveau, qui les vantaient également. Dans l'ouvrage publié en 1923, Le Corbusier s'en inspire dans un chapitre intitulé « Maisons en série ». L'idée de la maison en série, ou de la cellule d'habitation, sera au coeur de la vision architecturale du Suisse, et, par le fait même, au coeur du mouvement moderne en architecture.

Sur la page précédent le chapitre sont retranscrites certaines phrases se trouvant dans les premières pages du premier numéro de *L'Esprit Nouveau*. On y lit, encore une fois, qu'une grande époque vient de commencer et qu'il existe un esprit nouveau (Le Corbusier 1923 : 187). L'architecte adapte cependant ces passages en les rapportant au problème de la maison. La réponse au problème de la maison, à l'époque de Le Corbusier, passe par la série. C'est la série qui répondra au fait que l'on a besoin d'un grand nombre de maisons abordables. Il écrit (Le Corbusier 1923 : 187) : « La série est basée sur l'analyse et l'expérimentation. La grande industrie doit s'occuper du bâtiment et établir en série les éléments de la maison. Il faut créer l'état d'esprit de la série. L'état d'esprit de construire des maisons en série. L'état d'esprit d'habiter des maisons en série ». Or, cet état d'esprit n'existe pas encore, du moins l'idée de la série n'est pas encore accolée à la maison. Il s'agit d'une absence bien étrange pour Le Corbusier, celui-ci se demandant pourquoi il était approprié, pendant la guerre, de construire des voitures, des tanks et des avions en série, mais qu'il soit encore impensable pour la maison d'être produite de la même façon (Le Corbusier 1923 : 193). Il entrevoit les vingt années suivant la parution de son manifeste d'une manière bien prometteuse en ce qui concerne l'avènement de la maison en série ainsi que son impact sur les conditions sociales. Il écrit que, de fil en aiguille, l'industrie aura su maîtriser et développer les matériaux, et que la technique aura porté la question du chauffage, de l'éclairage et des structures rationnelles bien au-delà de ce qui se faisait avant. Tout cela aura un impact important sur les chantiers qui, n'étant plus sporadiques et entassées, deviendront des entreprises immenses facilitant l'intégration de l'habitation en série. Cela mettra fin à la construction « sur mesure » et changera les rapports sociaux entretenus entre les propriétaires et les locataires (Le Corbusier 1923 : 193). Cela portera la maison à quelque chose de totalement nouveau. À ce sujet, il écrit (Le Corbusier 1923 : 193) :

La maison ne sera plus cette chose épaisse et qui prétend défier les siècles et qui est l'objet opulent par quoi se manifeste la richesse; elle sera un outil comme l'auto devient un outil. La maison ne sera plus une entité archaïque, lourdement enracinée dans le sol par de profondes fondations, bâtie de « dur » et à la dévotion de laquelle s'est instauré depuis si longtemps le culte de la famille, de la race, etc.

## 2.5.2 Le Corbusier et *Les Arts Décoratifs d'aujourd'hui*

Le Corbusier s'inspirera largement de la critique faite par Loos aux arts décoratifs et à l'ornementation. En 1925, dans la foulée de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Le Corbusier prend fermement position dans le débat entourant les arts décoratifs en publiant l'ouvrage *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. Dans celui-ci Le Corbusier revient sur le concept de la machine, un concept qui lui est cher et qui avait déjà été abordé dans *Vers une architecture*. Dans ce dernier, rappelons-nous, l'architecte suisse parlait de la maison comme d'une « machine à habiter ». Dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Le Corbusier vante la machine, qu'il décrit comme un phénomène moderne conçu par l'homme et répondant à des besoins humains. Il explique la leçon offerte par la machine en écrivant (Le Corbusier 1925b : IV) : « La leçon de la machine est dans la pure relation de cause à effet. Pureté, économie, tension vers la sagesse. Un désir neuf : une esthétique de pureté, d'exactitude, de rapports commotionnants, allant mettre en travail les rouages mathématiques de notre esprit : spectacle et cosmogonie ».

Le jugeant incompatible avec sa propre vision de l'art et de la vie, Le Corbusier s'attaque au type d'art décoratif présenté dans le cadre de l'Exposition de 1925. Après avoir invité les lecteurs à « s'insurger contre l'arabesque, la tache, la rumeur bruyante des couleurs et des ornements », éléments qui décrivent l'art décoratif contemporain, l'architecte suisse conclut que l'art décoratif moderne n'a pas de décor. Il fait référence à Adolf Loos, qui disait que plus un peuple se cultive, plus le décor disparaît (Le Corbusier 1925b : 84-85). Le Corbusier poursuit son argumentaire en affirmant qu'autrefois, l'objet qui était décoré était rare et coûteux. Au moment de l'Exposition et de la publication de *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, il est plutôt innombrable et bon marché. C'est cependant l'inverse pour l'objet simple. Il explique ce phénomène en disant que si l'objet décoré se vend bon marché, c'est parce que sa conception et sa fabrication sont de mauvaise qualité. Le décor, dans cette situation, sert à camoufler la piètre qualité des objets (Le Corbusier 1925b : 89). Il nous est possible de conclure que pour Le Corbusier, un objet qui n'est pas décoré présente une valeur beaucoup plus élevée qu'un objet qui l'est. Il nous est également possible d'interpréter ce

point de vue comme étant une suite logique de la définition de l'esprit nouveau, c'est-à-dire un esprit de construction et de synthèse guidé par une conception claire. Les arts décoratifs contemporains s'éloignant de la clarté tant recherchée par les puristes et les membres de l'Esprit Nouveau, il est donc logique que Le Corbusier se positionne contre ceux-ci et en faveur d'un décor beaucoup plus épuré, d'un décor sans décor.

### **2.5.3 Le Pavillon de l'Esprit Nouveau**

C'est dans cette conjoncture que Le Corbusier présente, lors de l'Exposition de 1925, le Pavillon de l'Esprit Nouveau (fig. 4). Résultat des travaux entrepris par la revue, de la critique de l'ornementation et des arts décoratifs, et de la vision architecturale de Le Corbusier, ce pavillon s'inscrit dans la manifestation de 1925 comme un véritable point de divergence. Ouvert trois mois après le début de l'Exposition, il est une représentation exemplaire de l'esprit moderniste de la même manière que le Pavillon du Collectionneur de Ruhlmann en est une de l'Art Déco. Le Pavillon de Le Corbusier est à l'antithèse de celui de l'architecte français, et est à l'antithèse des préceptes énoncés par les dirigeants de l'Exposition. Si le Pavillon du Collectionneur avait pour but de représenter la demeure d'un riche collectionneur contemporain, le Pavillon de l'Esprit Nouveau était le prototype d'une maison-modèle répondant aux nouveaux besoins sociaux et esthétiques. Dans son *Almanach d'architecture moderne*, publié en 1925, Le Corbusier la décrit comme la « maquette architecturale d'un système d'habitation, d'une cellule susceptible de vitalité et pouvant se développer avec aisance dans le fait urbain (« immeubles-villas », « lotissements alvéoles », « lotissements à redents ») » (Le Corbusier 1925a : 111). Il s'agit d'un manifeste construit et concret des idéaux du Purisme et de l'Esprit Nouveau. Comme le constate Nancy Troy, le pavillon de deux étages réalisé par Le Corbusier et son cousin Pierre Jeanneret était situé bien loin du centre de l'Exposition, à l'ombre du Grand Palais. Le Corbusier dira même qu'il est le pavillon le plus caché de l'Exposition (Cité dans Coley 2010 : 52). Le premier but des architectes, suivant les préceptes énoncés dans *Vers une Architecture* (plus particulièrement

dans le chapitre *Maisons en série*), était de démontrer les apports à la construction d'habitations de la préfabrication et de la construction en série (Troy 1991 : 193).

Dans l'*Almanach d'architecture moderne*, on retrouve une reproduction de l'invitation faite au public et publiée dans *L'Esprit Nouveau*. On y dit que le pavillon est une reproduction de cellule d'habitation d'un immeuble locatif qui sera construit à Paris à partir de 1925. Par lui-même, le pavillon constitue une villa qui sera démontée après l'exposition et reconstruite en banlieue de la capitale. Il en est ainsi à cause des contraintes imposées par le gouvernement et les organisateurs de l'Exposition, mais également pour montrer qu'il est possible et facile de construire et de démonter un bâtiment lorsqu'il est pensé ainsi (Le Corbusier 1925a : 130). À l'intérieur du pavillon, tout est choisi rigoureusement. Les éléments constituant l'intérieur ont été sélectionnés tant pour leur utilité et leur caractère esthétique que pour démontrer la volonté de l'architecte d'utiliser des matériaux nouveaux produits en série. Les portes de métal furent construites sur mesure pour évoquer l'allure des paquebots ou encore des wagons de train, éléments mentionnés par l'architecte dans *Vers une architecture*. Le Corbusier était fasciné par les paquebots, les considérant comme un symbole de l'ingénierie du 20<sup>e</sup> siècle et comme de véritables machines à habiter. Le mobilier des paquebots a également inspiré une cage d'escalier faite entièrement de tubes de métal. Ces escaliers ont permis à Le Corbusier de démontrer qu'il était simple d'assembler sur place des pièces construites en usine (Troy 1991 : 220). Les murs étaient décorés d'oeuvres de peintres modernes, dont Braque, Picasso, Léger, Ozenfant, et Jeanneret lui-même (fig. 5). L'élément indispensable de la cellule d'habitation qu'est le Pavillon de l'Esprit Nouveau est le casier standard (fig. 6), sorte de meuble modulaire dans lequel peuvent être contenus les objets d'une maison. L'architecte suisse a imaginé ces casiers avec l'aide de Pierre Jeanneret en 1924. Dans l'*Almanach d'architecture moderne*, Le Corbusier écrit (1925a : 112) : « Ces casiers deviennent donc des caisses (le contenant) à exécuter en grande série avec les moyens mécaniques [...]. Le contenu, c'est-à-dire les agencements intérieurs, doivent être minutieusement établis avec la plus stricte économie des dimensions ». Selon l'architecte, les casiers pourraient être vendus dans des magasins comme le Bazar de l'Hôtel de Ville et être facilement juxtaposables afin de créer un environnement unique et adapté à chaque occupant. Dans un autre segment de l'*Almanach d'architecture moderne*, l'architecte suisse affirme que le meuble ne vient pas ajouter son

architecture à une architecture déjà arrêtée, mais qu'il créa plutôt l'architecture (Le Corbusier 1925a : 145).

La standardisation est l'idée à la base du pavillon réalisé par Le Corbusier et Jeanneret. Dans leur description du pavillon, ils écrivent (Le Corbusier 1925 : 140) : « Sans standardisation, il n'y a pas d'industrialisation possible ; par conséquent, pas de chantier organisé et pas de solution financière au prix du bâtiment, pas de solution à la crise des loyers. Sans standardisation, l'architecture contemporaine demeure au stade des velléités [...] ». Les poteaux de béton servant à supporter le bâtiment ont été construits en série, tout comme les poutrelles, les fenêtres, et les pièces de l'escalier. Cette idée de standardisation, selon Le Corbusier, va à l'encontre des préceptes de l'Exposition de 1925. Il écrit que son but, dans cette manifestation où tout serait particulier et rien ne serait type, est de tenter l'aménagement d'une demeure où les éléments mobiliers sont standards, et non pas faits à l'usage d'une exposition d'art (Le Corbusier 1925a : 145).

Au moment de son inauguration, le pavillon suscite beaucoup de débats, puisqu'il est différent de l'ensemble des autres réalisations architecturales. Les critiques envers le pavillon viennent même de très près du mouvement moderniste en architecture puisqu'au moment de l'inauguration du pavillon, Auguste Perret, précurseur du mouvement moderne et ancien employeur de Le Corbusier déclare (Cité dans Cabanne 1987 : 62) : « C'est idiot! Ça ne tient pas debout! Ça manque de raisonnement! Il n'y a plus d'architecture! ». Pierre Cabanne rapporte que le commissariat-général en charge de l'exposition fit même ériger une palissade de six mètres à l'entour du pavillon de l'architecte suisse. La raison donnée fut que le bâtiment devait être caché lors de sa construction, celle-ci étant inachevée au moment de l'inauguration de l'exposition (Cabanne 1987 : 62).

Le pavillon de l'Esprit Nouveau diverge des autres présentés en 1925 sur deux aspects fondamentaux. Nancy Troy évoque le premier de ceux-ci en écrivant (Troy 1991 : 196) : « The total embrace of industrial production that was signaled in every aspect of the Pavillon de l'Esprit Nouveau can be understood as an extreme position taken in response to the call for collaboration between art and industry on which the decorative arts exhibition was

predicated ». Bien qu'acceptant une plus étroite collaboration entre le milieu artistique et celui de l'industrie, les représentants du mouvement des arts décoratifs étaient quelque peu réticents à l'idée que la machine occupe une place importante dans la conception et la réalisation des oeuvres. La production artisanale est encore à l'honneur dans les pavillons rendant hommage à l'Art Déco. Le Corbusier et l'Esprit Nouveau divergent de cette position en accordant une confiance absolue à la machine, tant dans son caractère esthétique que dans ses possibilités de production. Dans *L'art décoratif d'aujourd'hui*, ouvrage publié dans la foulée de l'Exposition de 1925, Le Corbusier vante l'influence de la machine sur la pensée artistique en affirmant qu'elle répond à un désir neuf, soit celui d'une esthétique de pureté et d'exactitude faisant travailler les rouages mathématiques de l'esprit. On ne doit toutefois pas faire l'erreur de faire de l'art qui ressemble à une machine, ce que les Constructivistes russes ont fait (Le Corbusier 1925 : 114-115).

Ce point de vue machiniste, en plus d'être présent dans la manière de penser l'art, l'est également dans la manière de le produire. Il nous est possible de retracer cette mentalité dès la publication d'*Après le Cubisme*, publié en 1918. Dans cet ouvrage, les instigateurs du Purisme écrivent (Jeanneret et Ozenfant 1918 : 26) :

Autrefois, chaque homme créant son oeuvre de toutes pièces s'y attachait et l'aimait comme sa créature ; il aimait son travail. Aujourd'hui, il faut le reconnaître, le travail en série imposé par la machine voile plus ou moins à l'ouvrier l'aboutissement de ses efforts. Pourtant, grâce au programme rigoureux de l'usine moderne, les produits fabriqués sont d'une telle perfection qu'ils donnent aux équipes ouvrières une fierté collective. L'ouvrier qui n'a exécuté qu'une pièce détachée saisit alors l'intérêt de son labeur ; les machines couvrant le sol des usines lui font percevoir la puissance, la clarté et le rendent solidaire d'une oeuvre de perfection à laquelle son simple esprit n'aurait osé aspirer. Cette fierté collective remplace l'antique esprit de l'artisan en l'élevant à des idées plus générales. Cette transformation nous paraît un progrès ; elle est l'un des facteurs importants de la vie moderne.

En prenant en considération les passages écrits par Le Corbusier et Ozenfant en 1918 et en 1925, il nous est possible d'affirmer, à l'instar de Nancy Troy, que le Pavillon de l'Esprit Nouveau va à l'encontre des préceptes de l'Art Déco puisqu'il valorise la production industrielle au détriment de la production artisanale.

Le rejet catégorique des arts décoratifs et de l'ornementation distingue également le Pavillon de l'Esprit Nouveau des autres pavillons de l'Exposition de 1925. Si on a déjà critiqué le mode de production des arts décoratifs, qui misent encore beaucoup sur la production artisanale, on critique ici tout le modèle de pensée. Le Corbusier et Ozenfant s'en prennent aux arts décoratifs et à l'ornementation depuis la publication d'*Après le Cubisme*, les auteurs critiquant d'ailleurs le Cubisme en le considérant comme un art ornemental. Ils écrivent (Jeanneret et Ozenfant 1918 : 15) : « Le Cubisme n'a fait que remettre en honneur dans la peinture un très ancien système, le plus ancien de tous, l'esthétique ornementale ; il a confirmé qu'on peut faire des panneaux non-narratifs, et il s'en est tenu à ce système ». Ils attaquent ensuite cette façon de faire en écrivant (Jeanneret et Ozenfant 1918 : 17) : « [...] le fait de proposer un art ornemental à la place de la peinture ne porte en soi rien qui puisse faire une révolution. Il est simplement abusif de croire qu'un tel art est transcendantal ». Dans une retranscription de l'allocution donnée lors de l'inauguration du Pavillon de l'Esprit Nouveau, Le Corbusier prend encore une fois position contre les arts décoratifs. Il affirme que dans le contexte de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs, il était normal que la participation des membres de l'Esprit Nouveau fut une manifestation d'architecture, et non de décoration. Il soutient que les membres de l'Esprit Nouveau ne croient pas à l'art décoratif, prétextant qu'il s'agit d'une « effervescence périssable émergeant de conditions troubles ». Il affirme également que l'art décoratif n'est qu'un prétexte qui permet à une société nouvelle de rechercher et de trouver dans un débat sentimental une réponse confortable qui rassurerait le corps et le coeur. Dans cette même allocution, Le Corbusier proclame que sous ces prétextes décoratifs s'agite l'architecture, et que cette architecture dissipe l'art décoratif. Son pavillon, annonce-t-il, est anti-art décoratif. (Le Corbusier 1925 : 134).

En plus d'affirmer ses positions esthétiques et architecturales avec le pavillon de l'Esprit Nouveau, Le Corbusier présente également, sous la forme de croquis et de maquettes, deux plans d'urbanisme. Dans l'invitation publiée dans *L'Esprit Nouveau* et recopiée dans *l'Almanach d'architecture moderne*, on écrit qu'à côté des questions d'industrialisation et de standardisation des chantiers, le Pavillon de l'Esprit Nouveau fera également démonstration de l'urbanisation d'une grande ville de trois millions d'habitants, en plus de présenter un plan d'urbanisation pour la ville de Paris (Le Corbusier 1925 : 131). Le Corbusier écrit que le vieux

Paris du centre est pourri, et qu'on ne fait que le rebâtir par fragments, sans modifier le réseau des rues. Il est temps, selon lui, de penser à un programme qui soit « de présent et d'avenir », et qui soit « établi avec la grandeur de la vue, la loyauté et la rigueur les plus exactes, répondant aux nécessités de l'heure » (Le Corbusier 1925 : 131). C'est ce qu'il proposera dans l'annexe du Pavillon de l'Esprit Nouveau. Pour l'architecte suisse, l'urbanisme n'est viable que si la cellule — la cellule d'habitation se trouvant dans le Pavillon de l'Esprit Nouveau — est conforme aux besoins primaires de chaque individu (Le Corbusier 1925 : 147).

Le Corbusier présente au public de l'Exposition de 1925 sa *Ville contemporaine de trois millions d'habitants*, montrée pour la première fois lors du Salon d'Automne de 1922. Vision utopique d'une ville imaginaire, une série de 24 gratte-ciel cruciformes devaient en composer le centre. Ces gratte-ciel se trouvant dans des grands parcs, la ville contemporaine serait verte et lumineuse. Des autodromes surélevés permettraient des déplacements rapides et organisés, complétant un vaste métro se trouvant sous le quadrillage des rues. En plus de ce projet de 1922, Le Corbusier présente également le Plan Voisin de Paris, projet utopique pour la reconstruction du centre de la Ville lumière. Ce plan utopique comprend la création de deux éléments complètement neufs, soit la *Cité d'affaires* et la *Cité de résidence*. La cité d'affaires de 40 hectares serait comprise dans l'espace délimité par la Place de la République et la rue du Louvre et par la gare de l'Est et la rue de Rivoli. La cité de résidence, quant à elle, serait délimitée par la rue des Pyramides et le rond-point des Champs-Élysées et par la gare Saint-Lazare et, encore une fois, la rue de Rivoli. S'attaquant aux quartiers les plus délabrés de la capitale, Le Corbusier propose des quartiers où la densité de population peut être quadruplée grâce à la construction de gratte-ciel de 200 mètres de haut. Les gratte-ciel commerciaux, quant à eux, pourraient accueillir de 20 000 à 40 000 employés (Le Corbusier 1925 : 176-178). Tout comme pour le Pavillon de l'Esprit Nouveau, la présentation du Plan Voisin s'inscrit également dans une démarche de divergence et d'opposition aux idéaux de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes. En plus de rejeter les préceptes esthétiques de la manifestation, l'architecte suisse rejette les idéaux fondamentaux en exposant au monde sa vision utopique pour la capitale française. Nancy Troy décrit cela ainsi (Troy 2001 : 218) : « [...] the scheme constituted an implicit rejection of the exposition's

fundamental premises. Whereas the exposition respected the totality of the existing city center and was therefore composed exclusively of temporary structure — with the exception of the already standing Grand Palais — the Voisin Plan envisioned the destruction and rebuilding of a vast area of the right bank of the Seine [...] ».

## 2.6 Melnikov et les Soviétiques

La critique envers le mouvement des arts décoratifs et industriels modernes ne vient cependant pas uniquement d'artistes installés à l'intérieur des frontières de l'Hexagone. Les représentants de l'Union soviétique, alors à peine sortis de leurs révolutions politiques et artistiques, se joignent à Le Corbusier et aux autres pour dénoncer le climat que l'on retrouve à l'Exposition. Rappelons-nous que Waldemar George, dans ses critiques énoncées dans *L'Amour de l'art*, affirmait que seuls les pavillons de l'Esprit Nouveau, de Mallet-Stevens, de Perret et de l'Union soviétique (fig. 7) étaient modernes et semblaient critiquer l'ordre établi. Dans l'ouvrage de Starr portant sur ce pavillon, Jean-Louis Cohen décrit la déception vécue par la délégation soviétique au moment de leur arrivée en écrivant (dans Starr 1981 : 17) : « C'est cette foire régionaliste, où le pavillon le plus élevé est consacré « à la gloire du vin, dont la culture et l'industrie commandent la destinée de sept millions de Français » que découvrent avec la délégation soviétique, Konstantin Mel'nikov et Aleksandr Rodčenko [...] ».

Cohen fait également part des critiques formulées par Boris Ternovec, secrétaire général de la délégation soviétique, et ancien responsable du « Musée de l'Art nouveau d'Occident » de Moscou. Au sujet des bâtiments et des objets présentés à l'Exposition, il écrit (cité dans Starr 1981 : 19) :

L'Exposition est pleine de monde. Mais l'intérêt qui lui est prodigué n'est pas justifié par son contenu. Avant tout, son architecture ne montre pratiquement aucune réussite et peu de choses intéressantes. Quand les artistes européens s'éloignent des formes traditionnelles, ils retombent dans toutes les tares de l'Art

Nouveau qui avait fleuri il y a 10-20 ans. Les objets exposés ne me touchent guère plus. Ce ne sont qu'ensembles mobiliers fastueux, décorations et tissus luxueux, cristal, curiosités, soies — des objets d'un autre monde, étranger à nous et très lointain (...). Le Destin nous a comme à dessein installé en face du pavillon italien, ce qui provoque le contraste le plus frappant ; chez les Italiens, d'un côté, le traditionalisme le plus extrême du point de vue de la forme : les motifs empruntés à la Renaissance n'ont subi que de légères variations par l'introduction de thèmes modernes de second ordre. [...] De notre côté, nous avons résolu le problème du bâtiment léger, à bon marché, et typique de ce que l'on attend d'un pavillon d'exposition, c'est-à-dire la durée limitée et le démontage facile. Par sa forme extérieure, le pavillon est le plus tranchant et peut-être le seul exemple d'architecture contemporaine à l'exposition

Nous sentons que la délégation soviétique est bien déçue de ce qu'elle a vu à l'Exposition de 1925, prétextant déjà que seul leur pavillon est un exemple d'architecture contemporaine. Bien que dubitatif face aux préceptes et à l'organisation de l'Exposition, Melnikov ne cachera pas son admiration pour certains architectes de l'avant-garde française. En effet, l'architecte soviétique encensera grandement le travail de Robert Mallet-Stevens, également acteur de ce grand événement. Il en viendra même jusqu'à proposer l'architecte français pour le concours entourant la réalisation du théâtre du Conseil Régional des Syndicats de Moscou en 1931 (Starr 1981 : 22). Melnikov vantera la précision géométrique des formes de l'architecte français, sa logique de construction, l'esprit de système dans l'utilisation de la lumière et des volumes au service des proportions de l'ensemble, tout cela en marquant l'opposition au luxe typique de l'Art Nouveau et de l'Art Déco (Starr 1981 : 22).

Au-delà des critiques, le pavillon réalisé par Konstantin Melnikov s'inscrit dans une tentative de rapprochement entre la France et la nouvelle Union soviétique. En effet, Jean-Louis Cohen explique que l'invitation faite aux soviétiques par le gouvernement français date du 1er novembre 1924, soit moins de six mois avant l'ouverture officielle de l'Exposition. Cette invitation suit également de quelques jours la reconnaissance officielle par le gouvernement français de l'Union soviétique, ainsi que l'établissement de relations diplomatiques officielles entre les deux nations (cité dans Starr 1981 : 22). Cohen affirme également qu'en 1925, le pavillon soviétique réalisé par Melnikov couronne de manière spectaculaire les efforts faits depuis 1920 par des acteurs comme Anatole de Monzie dans le but de renouer avec Moscou. D'une certaine façon, explique Cohen, le fait de visiter le

pavillon soviétique à l'Exposition de Paris revient à visiter la nation sans avoir à traverser les formalités d'immigration ou encore payer une somme considérable afin de s'y déplacer (cité dans Starr 1981 : 22). Tout comme les Français, les Soviétiques désirent montrer au reste du monde que leur économie est forte au lendemain de la Première guerre mondiale, des révolutions, et de la guerre civile. On désire également montrer qu'il est possible d'articuler capitalisme d'État et agriculture privée dans la perspective de la Nouvelle Politique économique. Selon Starr, les Soviétiques désirent également montrer au monde que les idéaux révolutionnaires de 1917 sont encore bien vivants, et qu'ils ont donné au pays une identité culturelle bien distincte (Starr 1981 : 44). On cherche donc à construire une image de l'Union soviétique qui pourrait convaincre le public français de la grandeur et de l'unicité de la nation. Commissaire du Peuple à l'Instruction publique, Anatolii Lunacarskij affirme que le pavillon doit représenter l'image ou l'idée que l'on se fait de l'URSS. Il doit être original et se distinguer de l'architecture qui se fait ailleurs en Europe et dans le monde. Le pavillon et ce qu'il abrite doivent donner une idée au public du nouveau mode de vie soviétique, un mode de vie qui oppose à la richesse et au luxe l'originalité de la création artistique révolutionnaire (Cité dans Starr 1981 : 45). Avec cette affirmation, il est facile de rapprocher les objectifs des Soviétiques de ceux des architectes de l'Esprit Nouveau. Cette opposition au luxe offrira au public des réalisations similaires sous certains aspects, c'est-à-dire des bâtiments simples et épurés, construits avec de nouvelles préoccupations sociales en tête.

En novembre 1924 était lancé le concours visant à trouver l'architecte qui réaliserait le pavillon de l'URSS. Ce concours demande neuf choses. Premièrement, le pavillon doit donner une image originale de l'Union soviétique, s'inscrivant dans l'esprit de l'architecture la plus contemporaine. Ensuite, le pavillon doit être fait de bois ininflammable et recouvert d'un autre matériau léger. La surface allouée pour le pavillon est de 325 mètres carrés, et celui-ci doit comporter deux étages. Au niveau inférieur doit être présentée la production des différentes parties de l'Union soviétique. Le niveau supérieur, quant à lui, est divisé en plusieurs intérieurs distincts (club ouvrier, salle de lecture, maison de l'enfant, et foyer ouvrier). L'ensemble des locaux, quant à lui, doit pouvoir accueillir un maximum de lumière. Le pavillon doit répondre aux exigences de grande circulation, ce qui implique la planification d'un grand nombre d'entrées et de sorties ainsi qu'un grand escalier permettant des

mouvements fluides. En tout, on accorde 15 000 roubles pour la conception et la réalisation du pavillon (Cité dans Starr 1981 : 136).

Le 28 décembre 1924, soit quelques mois avant l'ouverture de l'Exposition de 1925, le jury octroie la réalisation du pavillon à Konstantin Melnikov. Selon Starr, la décision du jury n'est pas sans risques, puisque Melnikov est un jeune architecte inconnu à l'étranger qui ne jouit pas d'une immense réputation. Or, certains aspects de la production de l'architecte le favorisent. Il est l'architecte ayant participé au concours avec la plus grande expérience en construction bon marché, élément très important puisque le budget octroyé par le gouvernement n'est que de 15 000 roubles. Ensuite, Melnikov a une meilleure expérience dans la conception de bâtiments d'exposition, ayant par exemple déjà réalisé le Pavillon de Mahorka lors de l'Exposition de l'Agriculture et de l'Artisanat de Moscou en 1923. Ayant travaillé sur le sarcophage de Lénine en 1924, Melnikov a également acquis la réputation d'un architecte capable de travailler dans de très brefs délais (Starr 1981 : 50). Malgré sa très petite célébrité à l'étranger, le choix de Melnikov est judicieux et pleinement justifié, celui-ci remplissant tous les critères du concours.

Avant d'aboutir à sa réalisation finale, le projet de Melnikov est passé par sept variantes, toutes refusées à cause de leur coût trop élevé ou encore parce qu'elles étaient tout simplement irréalisables (Starr 1981 : 59-86). L'architecte voulait par exemple incorporer un immense globe au-dessus du hall du pavillon, sorte d'hommage aux formes des Constructivistes, un escalier monumental, une banderole en parabole mettant en valeur l'art typographique soviétique, ou encore une tour de plusieurs étages. Tout au long de son processus, l'architecte n'a pas eu le choix de simplifier son projet. Il en était ainsi puisque les pièces du bâtiment devaient être réalisées à Moscou puis déplacées et assemblées à Paris. Cet aspect pousse le concept de préfabrication et de construction en série à un degré encore plus extrême que ce lui de l'Esprit Nouveau (Starr 1981 : 86). Malgré toutes ces contraintes, l'architecte soviétique a quand même été en mesure d'incorporer deux éléments présents dans plusieurs des premières variantes, soit un escalier monumental et une tour. S'il avait imaginé une tour en spirale de plusieurs étages, Melnikov a plutôt réalisé une simple tour ornementale (fig. 8). Cette tour, écrit Starr, est devenue un pylône vertical servant à désorienter les visiteurs qui, en montant

l'escalier monumental, passent devant les triangles formant la tour (Starr 1981 : 91). Cet escalier passe à son tour sous une série de poutres formant des triangles. Dans son *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, Michel Ragon vante cet aspect du pavillon de Melnikov en parlant de l'interpénétration de l'intérieur et de l'extérieur permise par le passage de l'escalier à travers le bâtiment (Ragon 1991 : 99). Cet escalier coupe donc le bâtiment en deux parties distinctes, chacune ayant sa propre porte d'entrée, mais reliées au rez-de-chaussée (Starr 1981 : 91). Des toits en pente se posent sur les deux parties distinctes du pavillon, fermant ainsi les murs rideaux (fig. 9). À l'intérieur du pavillon, Alexander Rodtchenko, géant de l'avant-garde soviétique, réalise la maquette du club ouvrier qui était demandée dans le concours de 1924.

Le pavillon de Konstantin Melnikov aura ses admirateurs et ses détracteurs, reflétant ainsi les positions de l'intelligentsia parisienne de l'époque. Jean-Louis Cohen décrit quelques-unes de ces positions dans l'avant-propos du livre de Starr. Il écrit que Yvanhoë Rambosson, auteur d'un discours chauvin sur l'Exposition de 1925, compare le pavillon de l'architecte soviétique à une guillotine stylisée, rappelant le « coup de poignard dans le dos de la France » qu'avait été pour les bellicistes la Révolution bolchévique (cité dans Starr 1981 : 23). Dans *l'Humanité*, publication aux fortes tendances communistes, on vantera plutôt le fait que la « frêle cabane » des Soviétiques s'oppose au luxe présenté dans cette « Foire aux arts décoratifs (cité dans Starr 1981 : 23). Si la critique est parfois clémente, parfois véhémente, Jean-Louis Cohen explique qu'elle n'est qu'exceptionnellement considérée comme l'indice d'une production architecturale nouvelle qui n'en est qu'à ses prémisses dans la nouvelle URSS (cité dans Starr 1981 : 23). Dans un article contemporain de l'Exposition publié dans la revue *L'Amour de l'Art*, Waldemar George affirme que le pavillon représente un type de construction moderne parfaitement adapté à son but et qu'en étant qu'une ossature de matériaux simples et de verre, il assure au contenu le maximum de visibilité (Cité dans Starr 1981 : 147). Starr affirme finalement que le pavillon de Melnikov fit sensation et qu'on lui décerna même la première place du palmarès d'architecture de l'Exposition de 1925 (Starr 1981 : 39). Or, après avoir vérifié les archives du Bureau International des Expositions à Paris, nous sommes en mesure d'affirmer que cette affirmation est fautive. Le nom de Melnikov n'apparaît même pas dans la liste des récompenses.

Portés par les pavillons de l'Esprit Nouveau et de l'Union Soviétique, nous nous dirigeons vers l'Exposition de 1937. Le premier manifeste une activité soutenue des avant-gardes, alors que le second montre une volonté politique et institutionnelle de favoriser l'architecture moderne. Tout laisse présager une émancipation forte de ce style d'architecture.

# Chapitre 3 : L'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne, Paris 1937

## 3.1 Contexte et organisation de l'Exposition

Douze ans après la tenue de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, et six ans après la tenue de l'Exposition coloniale internationale, Paris convie de nouveau le monde à une exposition universelle. En 1937, c'est au tour de *l'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie moderne* de prendre la capitale française d'assaut. C'est également la dernière fois que Paris accueillera une exposition universelle. Si, lors de l'Exposition de 1925, les affrontements et divergences étaient de nature artistique et économique, ils sont principalement politiques lors de celle tenue en 1937. Dans un contexte où les totalitarismes sont en pleine ascension en Europe, la classe politique se sert de l'art pour promouvoir son message. Cela donne lieu à des confrontations saisissantes entre le modernisme généralement associé au progressisme, et le néoclassicisme associé quant à lui aux dictatures. Dans ce chapitre, en plus de nous arrêter sur quelques pavillons thématiques et considérations générales, nous étudierons en profondeur les pavillons de l'Espagne, de l'Union soviétique et de l'Allemagne. Ces trois pavillons sont représentatifs de l'esprit d'opposition régnant à l'Exposition Internationale des Arts et Techniques Appliqués à la Vie Moderne de 1937.

La droite française « imagine » l'Exposition en 1934. En effet, c'est le Conseil municipal de Paris, à l'époque majoritairement réactionnaire, qui en « suggère » le principe. Quelques mois plus tard, le projet passera par la Chambre des Députés et par le Sénat, qui voteront à l'unanimité pour le projet proposé par le gouvernement de Gaston Doumergue, alors Président du Conseil (Bloch et Delort 1980 : 167). Si nous avons mis les mots imagine et suggère entre guillemets, c'est parce que le projet de loi adopté en 1934 fut grandement inspiré

par un projet d'exposition conçu entre 1929 et 1932, puis présenté au Bureau International des Expositions en 1932. Ce grand nombre de propositions et de changements d'organisation est l'un des éléments caractéristiques de l'événement tenu en 1937. Avant d'étudier l'architecture de l'Exposition, nous proposons de revenir sur les projets ayant abouti à celui qui fut offert au monde du 25 mai au 25 novembre 1937.

Le programme original de l'Exposition, celui proposé au BIE, est la fusion de trois projets présentés entre 1929 et 1932 aux différentes chambres du gouvernement français. Le 28 décembre 1929, le député radical Julien Durand dépose à la Chambre un projet visant à organiser à Paris en 1936 une autre exposition dédiée aux arts décoratifs et industriels modernes. À la différence de celle organisée en 1925, celle-ci servirait à démontrer que l'art décoratif moderne pouvait facilement trouver sa place et son expression dans des objets destinés à la classe moyenne. La Chambre adopte ce projet dans la séance du 30 juin 1930 (Roorda van Eysinga 2004 : 8-9). On souhaite recréer l'engouement de l'Exposition de 1925, qui avait permis à la France de relancer son économie, en plus de se mettre au pas des autres nations productrices d'arts décoratifs. Dans un article publié en 1932 dans la revue *L'Amour de l'Art*, Raymond Cogniat écrit, au sujet de la vitalité insufflée par l'événement de 1925 (1932 : 337) : « Elle fut un commencement par son effet stimulant, prouvant au grand public qu'il était possible de trouver des formes de beauté en dehors des répétitions du passé ; aux industriels que ce grand public [...] était plus susceptible qu'on ne le supposait d'accepter des formes neuves ». Si cela avait fonctionné une fois, pourquoi ne pas répéter l'expérience? Durand souhaite également que la future exposition soit tenue au même endroit que celle de 1925, c'est-à-dire en plein coeur de Paris, sur les bords de la Seine. Il s'agit d'un choix quelque peu surprenant considérant les enseignements tirés de l'exposition de 1925 qui dictaient qu'un nouveau site en périphérie eut été plus apte à la réalisation d'un nouvel urbanisme. C'est finalement sur ce site que sera tenue l'Exposition de 1937 (fig. 10).

Le second projet date de quelques années après. En 1932, le sénateur Isidore Tournan amène au Sénat une proposition « invitant le Gouvernement à préparer l'organisation, en vue du développement de la coopération intellectuelle, d'une Exposition internationale de la civilisation (sciences, lettres et arts, et industries qui s'y rattachent) » (Roorda van Eysinga

2004 : 18). Dans son exposés des motifs, Tournan explique que le monde vit une période troublée causée par la crise financière de 1929, et que des conflits se dessinent à l'horizon. La France, selon lui, devrait convier les nations à une manifestation « de Concorde et de paix » (Cité dans Roorda van Eysinga 2004 : 110). L'Exposition internationale aurait pour but de faire connaître au public, de vulgariser, et de renforcer *L'Institut international de coopération intellectuelle*, organe de la Société des Nations fondé en 1925 et basé à Paris. Cet organisme, explique Alice Roorda Van Eysinga, doit jouer un rôle dans le maintien de la paix mondiale. Sa mission est de « développer les échanges intellectuels à travers le monde en coordonnant les initiatives d'États, d'associations ou de particuliers et de consolider l'action de la Société des Nations en faveur de la paix » (Roorda van Eysinga 2004 : 18). Cette exposition utopique rapprocherait donc les peuples et permettrait à L'Institut international de coopération intellectuelle de travailler avec beaucoup plus de moyens.

Toujours en 1932, Eugène Fiancette, député de la Section française de l'Internationale ouvrière, présente au nom du groupe socialiste de la Chambre des députés une « nouvelle proposition de résolution pour l'organisation d'une « Exposition internationale de la vie ouvrière et paysanne en 1937 » » (Cité dans Roorda van Eysinga 2004 : 26). Dans un contexte de marasme économique les socialistes, logiquement, proposent une exposition qui valoriserait et glorifierait le travail ouvrier et paysan. On désire la tenir au Bois de Vincennes, là où avait été tenue l'Exposition coloniale internationale en 1931. Un intérêt particulier serait également porté à l'art moderne, que l'on juge représentatif de la vie laborieuse contemporaine (Roorda van Eysinga 2004 : 28). Encore une fois, cette proposition est jugée trop difficile à réaliser. Elle est également critiquée puisqu'on considère qu'elle est en compétition avec les deux autres projets formulés auparavant. Pour Julien Durand, alors ministre du commerce et de l'industrie, l'organisation d'une exposition ouvrière et paysanne pourrait compromettre les chances d'obtention par la France d'une exposition universelle et internationale en 1937 (Roorda van Eysinga 2004 : 30). Celui-ci propose alors de fusionner deux projets, soit celui d'une exposition des arts décoratifs et industriels modernes et celui d'une exposition sur la vie ouvrière et paysanne. Dans une lettre écrite en septembre 1932 à Anatole de Monzie, alors Ministre de l'Éducation nationale, Durand écrit (cité dans (Roorda van Eysinga 2004 : 31) : « [...] j'estime que l'Exposition de la vie ouvrière et paysanne ne peut-être réalisée. Elle

pourrait, au contraire, trouver sa place dans le cadre d'une Exposition des arts décoratifs [...] ».

Le 7 octobre 1932, on remet au BIE, alors tout nouvellement établi, le programme pour une « Exposition générale internationale ». Celle-ci reprendrait les grands préceptes des trois projets présentés entre 1929 et 1932. Dans la proposition, on écrit que l'Exposition, comme celle de 1925, servirait à mettre en valeur les oeuvres « d'une inspiration nouvelle et d'une originalité réelle », exécutées par les artistes, artisans et industriels de la frange des arts décoratifs et industriels modernes. Fait nous étant particulièrement intéressant, on affirme que l'Exposition tenue en 1937 permettra de « mesurer les progrès réalisés dans le monde sous l'influence des idées, des méthodes, de l'esprit nouveau mis en mouvement en 1925 » (Citée dans Roorda van Eysinga 2004 : 33). Cet esprit nouveau, que nous avons défini et étudié dans le chapitre précédent, est au coeur du projet de 1932; on désire étudier comment il a modifié les objets destinés aux classes « libérales et laborieuses », embellissant de surcroît le décor d'une grande frange de la population. Cela rappelle les intentions présentées par Le Corbusier dans son pavillon de l'Exposition de 1925. Le projet de 1932 est donc divisé en trois sections. La première tentera d'exprimer, d'une manière pédagogique autant que possible, les principes de production. La seconde section sera consacrée aux arts décoratifs. La troisième et dernière section sera, quant à elle, dédiée à la vie sociale. Ces trois sections représentent un compromis des trois projets présentés lors des années précédentes (dans Roorda van Eysinga 2004 : 33-35).

L'Exposition de 1937 est tenue dans un contexte politique intérieur bien particulier, soit celui de la Troisième République. Comme l'explique l'historienne Madeleine Rebérioux, les changements fréquents de gouvernements sous la Troisième République, les profondes modifications que les élections législatives sont susceptibles de créer dans les rapports de forces politiques, ainsi que les conflits fréquents entre le gouvernement et la Ville de Paris attirent l'attention sur le contexte dans lequel l'Exposition vient au monde (Rebérioux 1987 : 26). L'Exposition est tenue alors que le Front Populaire, coalition de gauche, est au pouvoir. Ce Front sera au pouvoir de 1936 à 1938. Rappelons-nous cependant que c'est sous un gouvernement de droite qu'avait été voté le projet de loi autorisant l'organisation de

l'Exposition de 1937. Dans *Quand Paris allait à l'Expo*, Jean-Jacques Bloch et Marianne Delort comparent l'Exposition à un ring de boxe où s'affronteraient pour le titre de champion de France la gauche, détentrice du titre, à une droite fraîchement détrônée (Bloch et Delort 1980 : 167). La gauche sera au pouvoir de 1932 à 1934, la droite de 1934 à 1936, puis la gauche de 1936 jusqu'au moment de l'Exposition. Cette valse entre la gauche et la droite marquera grandement l'organisation de l'événement, comme nous pouvons nous en douter.

En janvier 1934, suite aux émeutes découlant de l'Affaire Stavisky<sup>2</sup>, le gouvernement de centre-droite de Gaston Doumergue décide d'abandonner le projet d'Exposition proposé au BIE en 1932. Cette idée ayant choqué l'opinion publique, ce gouvernement nouvellement au pouvoir décide aussitôt de reprendre l'idée d'organiser une exposition internationale. Le projet sera organisé tant par la Ville de Paris que par l'État français, et une convention sera signée le 15 mai 1934. Le projet est cependant beaucoup moins vaste que celui proposé deux ans auparavant. (Roorda van Eysinga 2004 : 90). Dans le programme enregistré par le BIE le 23 octobre 1934, on lit que l'Exposition sera nommée *Exposition internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne*. Elle s'efforcera de « montrer que le souci d'art dans le détail de l'existence journalière peut procurer à chacun, quelle que soit sa condition sociale, une vie plus douce », « qu'aucune incompatibilité existe entre le beau et l'utile » et que « l'art et la technique doivent être indissolublement liés ». Elle sera ouverte à « toutes les productions qui présenteront un caractère indiscutable d'art et de nouveauté ». Finalement, l'Exposition « tendra à stimuler les activités économiques et à contribuer au développement des échanges de toute nature entre les peuples », dans une perspective de collaboration internationale (cité dans Roorda van Eysinga 2004 : 102). Nous pouvons constater qu'il s'agit d'un amalgame d'anciens projets, mais extrêmement simplifiés. Alors que la proposition de 1932 était longue de trois pages, celle de 1934 n'en comporte qu'une seule.

---

<sup>2</sup> Scandale financier causé par la mort suspecte d'Alexandre Stavisky, escroc lié à plusieurs figures du gouvernement de Camille Chautemps. À la mort de Stavisky, la droite accuse le gouvernement d'avoir ordonné son assassinat pour ne pas qu'il révèle des scandales associés au gouvernement de gauche. Suite à des pressions populaires, Albert Lebrun, alors Président de la République, confie la formation d'un nouveau gouvernement au radical Édouard Daladier. Celui-ci décide de muter au Maroc le préfet de police Jean Chiappe, ce qui fait exploser la droite française. On organise plusieurs manifestations, qui culmineront avec l'émeute du 6 février 1934, qui a causé la mort d'au moins 14 militants de droite sur la Place de la Concorde.

Au pouvoir à partir du 6 juin 1936, le Front Populaire désire quant à lui « gauchir » le programme et l'organisation qui avaient été proposés par la droite en 1934 (Ory 1987 : 30). Le 11 février 1937, par exemple, Camille Chautemps, alors président du conseil, prononce les mots suivants devant les ouvriers des chantiers de l'Exposition (cité dans Ory 1987 : 30-31) : « Nous voulons que l'Exposition de la pensée de la France, de l'art de la France, du labeur ouvrier de la France, inaugurée par le gouvernement de Front populaire, soit devant le monde entier le témoignage de ce que vous êtes, de ce que nous sommes, ce qu'est le peuple républicain, socialiste et communiste de ce pays ». En plus d'être tenue dans les années suivant la grande crise financière mondiale, et d'avoir été influencée par les débats gauche-droite, l'Exposition se déroule à une période où les régimes totalitaires montent en puissance aux quatre coins de l'Europe. Comme nous le verrons, cette conjoncture aura une influence considérable sur l'architecture présentée à l'Exposition de 1937.

Qu'en est-il donc de l'architecture à l'Exposition de 1937? D'une manière générale, l'architecture commence à devenir centrale aux expositions universelles. Bertrand Lemoine, architecte et chercheur au CNRS, explique qu'encore plus que lors des manifestations tenues au 19e siècle, c'est elle qui fait l'Exposition de 1937. En pleine ascension, ce phénomène s'accentuera encore davantage dans les expositions suivantes. En 1937 cohabitent néoclassicisme et modernisme. On retrouve le néoclassicisme dans les bâtiments permanents, comme le Palais de Chaillot ou les Musées d'art moderne, nouvellement rénovés ou construits, et le modernisme dans certains pavillons temporaires. Lemoine affirme cependant qu'il serait beaucoup trop schématique de simplement opposer classicisme et modernisme puisque, selon lui, la tendance à l'intégration entre les deux courants est plutôt forte. L'architecte français évoque notamment l'idée d'un « classicisme épuré dans sa modénature, modernisé dans son vocabulaire » utilisé par les architectes pour exprimer une « dignité officielle », sans toutefois tomber dans le simple antiquisant (Lemoine 1987 : 20). L'architecture moderne triomphe cependant lors de la manifestation de 1937. Si elle détonait en 1925, elle s'impose 12 ans plus tard, comme un reflet du monde contemporain. Bertrand Lemoine soulignera d'ailleurs (1987 : 23) : « Mais 37 fut aussi un spectacle moderne, qui annonce les années cinquante et soixante. L'architecture moderne se voyait consacrée, non plus comme avant-garde, mais comme

expression formelle inévitable du monde actuel». 1937 est le résultat d'une émergence soutenue de l'architecture moderne.

L'architecture moderne a été en constante évolution dans les douze années séparant les expositions parisiennes. Entre l'Exposition de 1925 et celle de 1937 est né, s'est développé, puis s'est imposé le Style international. En 1927, Le Corbusier publie ses Cinq points de l'architecture moderne — toits en terrasse, pilotis, fenêtres en bandeaux, façade libre, plan libre —, qui deviendront une marche à suivre pour les architectes des générations futures. En 1928 naissent les CIAM, les Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, dont le but est d'encadrer et de promouvoir les préceptes de l'architecture moderne. En 1932, le Museum of Modern Art (MoMA) de New York organise une exposition consacrée au nouveau Style international. Il s'agit de la première exposition dédiée à l'architecture dans le célèbre musée new yorkais. Cette exposition couronne la montée en puissance de l'architecture du mouvement moderne, en plus de l'officialiser. En effet, l'entrée au musée revêt un caractère qui se rapproche de la sacralisation, tout comme le font les expositions universelles. Sont notamment présents lors de cet événement Gropius, Mies van der Rohe et Le Corbusier. Dans *The International Style*, catalogue de l'exposition de 1932, les architectes Henry-Russell Hitchcock et Philip Johnson affirment que c'est Le Corbusier qui a eu le plus d'influence dans l'émergence de cette nouvelle architecture moderne. S'il en est ainsi, c'est parce que Le Corbusier a largement diffusé ses idées, notamment à travers les publications de l'Esprit Nouveau (Hitchcock et Johnson 1966 : 31). En plus des publications dans la revue, l'importance du pavillon bâti pour l'Exposition de 1925 nous apparaît indéniable.

## 3.2 L'architecture moderne à l'Exposition : les pavillons

### 3.2.1 Le Corbusier et le Pavillon des Temps Nouveaux

Ayant fait couler beaucoup d'encre lors de l'Exposition de 1925, Le Corbusier participe également à l'Exposition de 1937. Il y présentera son Pavillon des Temps Nouveaux, un petit pavillon de toile situé Porte Maillot. Pour Gilles Ragot, historien d'architecture et spécialiste de Le Corbusier, ce pavillon est en quelque sorte le résultat d'échecs successifs. Selon Ragot, ces échecs sont dus autant au manque de réalisme de l'architecte qu'à une certaine réticence de la part des organisateurs de l'Exposition face à ses projets (Ragot 1987a : 72). L'architecte suisse et son cousin avaient participé aux concours de nombreux projets pour l'Exposition de 1937. Le Corbusier avait notamment échoué en 1932 dans sa proposition d'implantation pour la tenue de l'événement, lui qui souhaitait qu'elle soit organisée dans le Parc de Vincennes. Il entrevoyait ce site comme le premier élément d'une « ville radieuse » de mille habitants par hectare, le premier élément d'une refonte radicale de la ville (Udovicki 1987 : 44). En ayant en tête les préceptes présentés dans le Pavillon de l'Esprit Nouveau lors de l'Exposition de 1925, Le Corbusier propose donc, lors du concours de 1932<sup>3</sup>, une *Exposition internationale de l'habitation* (Udovicki 1987 : 75). Ce projet est immédiatement rejeté par le Comité d'étude.

Ayant essuyé ce refus, l'architecte suisse revient à la charge en 1934 avec un projet pour le bastion Kellermann, situé dans le 13<sup>e</sup> arrondissement de Paris. Grâce à Georges Huisman, alors directeur des Beaux-Arts, Le Corbusier se voit attribuer, au nom des CIAM, un terrain se trouvant sur le site de cet ancien bastion des fortifications de Paris. On propose d'y ériger un immense immeuble d'habitation qui pourrait héberger jusqu'à 9360 personnes. Le Conseil municipal de Paris ampute le terrain de moitié en 1934, et Le Corbusier abandonne le projet en 1935, (Ragot 1987a : 76-77). Après cet autre échec, Le Corbusier obtient un terrain près de la Porte d'Italie ainsi qu'un crédit de 500 000 francs. Il proposera un centre d'Esthétique

---

<sup>3</sup> En 1932, le « Comité d'Étude de l'Exposition Internationale d'Art Moderne à Paris », soutenu par l'État français, fait appel aux artistes afin qu'ils envoient des propositions quant au lieu où doit se dérouler l'événement.

contemporaine portant le nom de *Pavillon des Temps Nouveaux*. Après s'être vu refuser une demande de subvention d'un million de francs, Le Corbusier retire son projet (Ragot 1987a : 78-79). En 1935, il participe au concours en vue de l'élaboration et la construction des nouveaux musées d'art moderne. Connu sous le nom de « 2879 », le pavillon imaginé par Le Corbusier est un monumental plan en H posé sur des pilotis. Le musée d'État se situerait dans l'une des extrémités du H, alors que le musée de la Ville se situerait dans l'autre (Ragot 1987a : 73). Étant évalué à plus de 41 millions de Francs, soit un million de plus que le budget alloué, le projet de l'architecte suisse est rejeté par les organisateurs de l'Exposition (Ragot 1987a : 75).

Le Corbusier doit donc se rabattre sur un petit pavillon fait de toile et de métal, situé tout près de la Porte de Maillot (fig. 11). Cette porte de Paris se trouvant quelque peu en retrait de la Place de l'Étoile, cela fait en sorte que le pavillon de Le Corbusier se trouve en marge du coeur de l'Exposition. Connu sous le nom de *Pavillon des Temps Nouveaux*, le pavillon de l'architecte suisse porte également le sous-titre de *Musée ambulante d'Éducation Populaire. Aménagement des villes et des campagnes (architecture et urbanisme)*. Étant fait de toile et de poutres pouvant être facilement montées et démontées, le pavillon est destiné à être transporté à travers la France dans le but d'éduquer les masses quant aux projets d'architecture et d'urbanisme modernes de Le Corbusier (Ragot 1987b : 250). Tout comme pour le pavillon présenté à l'Exposition de 1925, le volet éducatif est extrêmement important. Le Corbusier se sert de la tribune lui étant offerte pour promouvoir ses théories. L'importance et l'influence de ces pavillons ne peuvent être sous-estimées. Rappelons-nous de Russell et Hitchcock qui avaient suggéré que l'Esprit Nouveau — tant la revue que le pavillon — avait été l'outil ayant été le plus important quant à la diffusion des idées modernes depuis. À l'intérieur du pavillon des Temps Nouveaux, on retrouve plusieurs rampes donnant accès aux murs du bâtiment (fig. 12). Les visiteurs sont ainsi confrontés à plusieurs éléments d'exposition liés à l'architecture moderne et au futur de celle-ci (fig. 13). Comme l'explique Gilles Ragot, une quinzaine de sujets sont abordés. Parmi ceux-ci, nous retrouvons un stand dédié à la *Charte de l'Urbanisme*, issue du congrès des CIAM d'Athènes de 1933 (Ragot 1987b : 252). Cette

charte sera connue plus tard tout simplement comme la *Charte d'Athènes*, document phare de l'urbanisme moderne.

### **3.2.2 Modernité à l'espagnole**

L'Espagne débarque à l'Exposition de 1937 dans un contexte bien particulier. Un an avant la tenue de l'Exposition est déclenchée la guerre civile espagnole opposant républicains à gauche, et nationalistes à droite. Cette guerre débouchera sur une dictature de droite menée par le général Franco, qui régnera sur l'Espagne d'une main de fer de 1939 à 1975. Le pavillon espagnol construit pour l'Exposition de 1937 est le reflet des visées républicaines et un important véhicule de propagande présenté à des millions de visiteurs. Sur un mur extérieur sont d'ailleurs inscrits les mots : « Nous nous battons pour l'unité essentielle de l'Espagne. Nous nous battons pour l'intégrité du territoire espagnol. Nous nous battons pour l'indépendance de notre patrie et pour le droit du peuple espagnol à disposer librement de son destin » (fig. 14).

Dans une Europe qui s'abandonne petit à petit à des totalitarismes de droite et de gauche, la Seconde République espagnole représente une oasis progressiste. Selon l'architecte espagnol Oriol Bohigas, la République a permis la généralisation d'une mentalité progressiste qui s'était déjà formée dans plusieurs régions espagnoles (Bohigas 2004 : 20). Selon lui, on ne peut nier l'existence d'une architecture intrinsèquement liée à la Seconde République espagnole. Celle-ci, explique-t-il, doit être abordée non pas en termes quantitatifs, mais en termes d'influence culturelle d'une situation politique nouvelle, d'enthousiasme collectif et d'ouverture « engagée et efficace face à un changement de régime représentant l'accès à une intégration civilisatrice » (Bohigas 2004 : 19-20).

Les liens entre la politique et l'architecture sont évidents et marqués dans la Seconde République espagnole. La génération madrilène de 1925, celle qui a démarré le bal moderniste en Espagne, était formée en majorité de gens politiquement progressistes qui s'étaient fait

connaître grâce à des positions plutôt radicales (Bohigas 2004 : 26). Avant la guerre, sous la Seconde République (1931-1939) les avant-gardes sont extrêmement actives en Espagne. Les balbutiements avant-gardistes ne sont cependant pas choses nouvelles sur la péninsule ibérique. En Catalogne par exemple, le Modernisme catalan, variante nationale de l'art nouveau dont est issu Gaudí, se développe dès 1880. C'est toutefois en 1925 qu'apparaît l'état d'esprit progressiste en architecture, quelque peu en retard sur le reste de l'Europe de l'ouest, porté par un groupe d'architectes madrilènes. On voit alors naître en Espagne une architecture s'inspirant de la nouvelle architecture moderne et fonctionnaliste. Carlos Flores López (né en 1928), historien et architecte espagnol, désignera ce regroupement comme étant la *Génération del 25*, la Génération de 1925 (Bohigas 2004 : 25). Flores López décrit les caractéristiques du groupe de 1925 de la manière suivante (cité dans Bohigas 2004 : 25) :

Doute quant à la possibilité d'arriver à une architecture valable, en travaillant dans une ambiance coupée des idées extérieures. Intérêt pour l'œuvre des collègues étrangers et pour comparer, par des expériences directes, sa véritable valeur. Premiers essais de travail en équipe. Assimilation de nouveaux courants architecturaux de façon intuitive et formelle, sans atteindre généralement le fond véritable de la question et les profondes motivations qui les justifiaient.

Cette idée de perméabilité et de coopération n'est pas sans rappeler les rapprochements faits entre les architectes français et ceux de l'Union soviétique lors de l'Exposition de 1925, par exemple. En travaillant de cette façon, les nouveaux architectes espagnols font comme leurs confrères modernistes du reste de l'Europe et tentent de rompre avec la tradition ou les « Renaissances régionalistes », comme dirait Bohigas (2004 : 26). La réalisation la plus exemplaire des architectes de la Génération de 1925 est très certainement la Cité universitaire de Madrid (fig. 15), débutée en 1927, détruite dans son intégralité durant la guerre civile, et reconstruite par après. Si cette réalisation présente encore quelques aspects d'un langage architectural classique et traditionaliste, certains éléments proposent une certaine remise en question de ce dit langage. Selon Oriol Bohigas, ce mélange entre les deux vocabulaires permet de mettre en évidence l'influence moderne progressiste. Il affirme également que la réalisation de la cité universitaire de Madrid est le meilleur exemple de l'officialisation des positions progressistes et rénovatrices au sein de la Seconde République (Bohigas 2004 : 40).

Juan Negrín, qui sera président du conseil des ministres de la Seconde République espagnole de 1937 à 1939, est en effet intimement lié à l'animation du projet de la cité universitaire.

En Catalogne, les choses sont un peu différentes. Comme l'explique Oriol Bohigas, la Catalogne avait connu une poussée importante des avant-gardes à la fin du 19<sup>e</sup> siècle avec l'éclosion du Modernisme catalan, propulsé par Antoni Gaudi. Quelques vingt années plus tard s'est cependant imposé, en réaction à ce Modernisme, le mouvement du Noucentisme, d'esprit plutôt classique (Bohigas 2004 : 41). Il faudra chercher dans les milieux contestataires l'idée d'une architecture moderne fonctionnaliste. C'est dans ces milieux que l'architecture moderne espagnole trouvera son chef de file. L'architecture moderne rationaliste telle que nous la décrivons depuis quelques chapitres débarque véritablement en Espagne grâce aux travaux de Josep Lluís Sert (1902-1983). Aux dires d'Oriol Bohigas, Sert est le plus important architecte moderne de l'histoire espagnole (Bohigas 2004 : 61). Les liens entretenus par Sert avec le mouvement moderne en architecture sont très serrés. En effet, l'architecte espagnol a étudié puis travaillé avec Le Corbusier à partir de 1926. En 1929, Sert fonde le GATCPAC, le Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània (Groupe d'architectes et techniciens catalans pour le progrès et l'architecture contemporaine). Ce groupe devint immédiatement la section espagnole du CIRPAC (Comité international pour la résolution des problèmes de l'architecture contemporaine), affilié aux Congrès internationaux d'architecture moderne (Bohigas 2004 : 64). Sert sera d'ailleurs président des CIAM de 1947 à 1956, cimentant ainsi sa place dans l'histoire de l'architecture moderne. Pour Oriol Bohigas, les membres du GATCPAC se réclament d'un rationalisme orthodoxe, pour ne pas dire dogmatique, qui s'inscrit dans la mouvance européenne menée par Le Corbusier. Le groupe propose d'ailleurs en 1932, en collaboration avec ce dernier et Pierre Jeanneret, un plan d'urbanisme pour Barcelone (Bohigas 2004 : 69-70).

La guerre civile vient mettre un frein aux efforts des architectes avant-gardistes espagnols. À Madrid, les bombes détruisent tant les bâtiments que les esprits. Comme en Allemagne et en Italie, l'architecture avant-gardiste fut rapidement remplacée par une architecture monumentale et populiste. Oriol Bohigas soutient qu'on ne peut citer beaucoup d'oeuvres datant de la période de la guerre civile puisque les efforts étaient généralement

tournés vers d'autres secteurs (Bohigas 2004 : 131). Le seul grand exemple d'architecture moderne produite par les représentants de la Seconde République, qui allaient bientôt s'exiler, est le pavillon de la République espagnole réalisé et présenté dans le cadre de l'Exposition de 1937 (fig. 16).

Situé sur la Rive droite de la Seine et entre le nouveau Palais du Trocadéro et le Pont d'Iéna, le bâtiment est l'oeuvre de Josep Lluís Sert. Dans le rapport général de l'Exposition, on peut lire une description détaillée du pavillon. Il s'agit d'un bâtiment réalisé avec une ossature métallique apparente et au plafond en dalles de ciment ou de bois. Le remplissage des murs est fait soit de verre, soit de plaques d'éternite ondulées doublées de matière isolante. Tout comme le pavillon de l'Esprit Nouveau lors de l'Exposition de 1925, le pavillon espagnol a été assemblé sur place avec des matériaux courants dans le commerce. Cela a permis une réalisation extrêmement rapide, la construction ayant débuté en mars, soit moins de deux mois avant l'ouverture de l'événement (Freedberg 1986 : 166-167). Aux dires d'Oriol Bohigas, ce pavillon n'est pas seulement une démonstration de l'évolution de l'architecture moderne européenne, mais également un témoignage de la résistance contre « l'avalanche » d'architecture populiste et antiquisante produite par les régimes totalitaires (Bohigas 2004 : 132). En effet, et nous le verrons dans une partie subséquente de cette étude, un mouvement réactionnaire et populiste néoclassique prend l'Europe d'assaut. Des exemples de cela seront présents à l'Exposition et ne feront que mettre en lumière les différences entre les deux philosophies architecturales.

La modernité du pavillon espagnol ne réside pas uniquement dans son architecture. En effet, le bâtiment est, en quelque sorte, une oeuvre totale où le modernisme est roi. Dans l'enceinte du pavillon sont notamment exposées trois oeuvres solidifiant les assises modernistes et progressistes de la Seconde République espagnole. La première de ces oeuvres est une fontaine où coule du mercure réalisée par le sculpteur américain Alexander Calder (fig. 17). Il s'agit d'un bassin de ciment de plus de deux mètres de diamètre au-dessus duquel étaient suspendus, jusqu'à une hauteur de plus de deux mètres, divers objets métalliques (Freedberg 1986 : 476). La seconde oeuvre est une immense murale réalisée par Joan Miró et intitulée *El Segador* (fig. 18), en hommage au titre de l'hymne national de la Catalogne (*Els*

*Segadors*). Cette murale abstraite, également connue sous le nom de *Paysan catalan en révolte*, fait plus de cinq mètres de haut et plus de trois mètres de large. La troisième et dernière oeuvre moderne d'importance exposée dans le pavillon réalisé par Sert est la célèbre *Guernica* de Picasso (fig. 19). Selon Catherine Freedberg, il s'agit non seulement d'un point fort de l'Exposition de 1937, mais de l'oeuvre commandée pour une exposition universelle la plus importante de toute l'histoire. Selon elle, l'événement de 1937 doit sa notoriété à l'oeuvre du peintre de Malaga (Freedberg 1986 : 602).

Notre but n'est pas d'analyser en profondeur ces oeuvres, mais il est tout de même justifié d'étudier les intentions et motivations des artistes les ayant réalisées. Ces trois oeuvres, en plus de leur caractère moderne, s'inscrivent dans un discours d'opposition et de critique politique. En effet, ces oeuvres sont contestataires de la guerre civile sévissant en Espagne. La fontaine de Calder, une fontaine faisant couler du mercure et non de l'eau, fait référence à une situation ayant lieu sur le territoire espagnol : le mercure est l'une des ressources les plus précieuses dans ce pays. En 1937, cependant, Franco attaque les mines de mercure d'Almadén, dans le sud-ouest de l'Espagne. Le fait de réaliser une fontaine crachant ce précieux métal était la façon de Calder et de Sert de prendre position au regard de cette situation, en plus d'informer le public de son existence (Freedberg 1986 : 473). La murale de Miró, quant à elle, est politiquement critique dès son titre. En effet, comme nous l'avons mentionné, le titre choisi par l'artiste est une référence directe à l'hymne national catalan, une chanson reconnue comme étant révolutionnaire. Elle fut d'ailleurs interdite sous la dictature franquiste. La murale, quant à elle, dépeint un paysan vu de profil et criant sa colère (Freedberg 1986 : 541). Freedberg propose également de prêter attention à ce qui semble être la représentation quelque peu abstraite d'une barretina, l'équivalent catalan du bonnet phrygien. Le paysan portant ce bonnet a toujours été un symbole de liberté pour les Catalans. On le retrouve tant dans les oeuvres de Miró que sur les affiches anarchistes. C'est également un symbole d'égalité, puisque le héros n'est pas un guerrier ou un chevalier, mais bien un simple paysan en colère (Freedberg 1986 : 544). *Guernica*, quant à elle, est le résultat d'une commande du gouvernement républicain. Picasso décide de réaliser une murale dénonçant le bombardement de la ville de Guernica, dans le Pays Basque, par les avions nazis et italiens au

nom des nationalistes espagnols. À propos de son thème, Picasso écrit (cité dans Freedberg 1986 : 603-604) : « In the panel on which I am working which I shall call Guernica, and in all my recent works of art, I clearly express my abhorrence of the of the military caste which has sunk Spain in an ocean of pain and death ».

### 3.3 Réactions face à l'architecture moderne

Si certains considèrent 1937 comme étant le triomphe de l'architecture moderne, d'autres y voient les signes d'un déclin important. Suite à une période d'éclosion et d'émancipation des avant-gardes architecturales, période dans laquelle est tenue l'Exposition de 1925, un « retour à l'ordre classique » sévit. Franco Borsi, dans son livre *L'ordre monumental : Europe 1929-1939*, considère les années 1929-1939 comme étant la « décennie du diable ». Il s'agit d'une période dont le début est marqué par le Krach de la Bourse de New York en 1929 et la fin par l'Invasion de la Pologne par les Nazis en 1939 (Borsi 1986 : 9). Ces instabilités politiques et économiques ont mené à une montée en puissance des nationalismes, ce qui a eu pour conséquence la revalorisation des identités nationales à l'encontre de l'internationalisme — considéré comme un déracinement — des avant-gardes. (Borsi 1986 : 12). Oriol Bohigas parlera de cette période comme étant celle d'une « terrible régression culturelle » (Bohigas 2004 : 132).

En architecture, la « décennie du diable » débute avec le concours pour l'édification du nouveau siège de la Société des Nations à Genève en 1926 (fig. 20). Le résultat de ce concours, qui marqua l'érection d'un bâtiment néoclassique qui n'est pas sans rappeler le Palais de Chaillot construit quelques années plus tard, signale un retour à l'ordre monumental (Borsi 1986 : 10). Un schisme s'opère donc entre avant-gardistes et traditionalistes. La principale différence entre la conception artistique des avant-gardes et celle des défenseurs d'un retour à l'ordre, selon Franco Borsi, a trait à la séparation des arts. Si l'avant-garde avait cherché à brouiller les frontières entre les arts — qu'il s'agisse des arts dits mineurs ou

majeurs, de l'architecture ou des arts décoratifs —, le retour à l'ordre marque le retour de la séparation entre ceux-ci (Borsi 1986 : 13).

Franco Borsi n'est pas le seul à croire qu'une régression face à l'architecture moderne s'opère dans les années 1930. Dans son *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, Michel Ragon corrobore ces arguments en affirmant qu'il se développe en Europe, après 1930, un « prétendu style national » qui est en fait une sorte de « style international académique ». Ce style, que Michel Ragon considère comme une « réinvasion gréco-romaine », va étouffer les élans modernes en Allemagne, en Italie, et en Union soviétique (Ragon 1991 : 336). Leonardo Benevolo fait de même dans son *Histoire de l'architecture moderne*. Dans le chapitre intitulé « Les conflits et l'après-guerre », Benevolo est extrêmement sévère envers ce regain de popularité de l'architecture néoclassique. En Allemagne, Benevolo parle d'un « retour à un néo-classicisme misérable » (Benevolo 1980 : 17). En Union Soviétique, là où les avant-gardes avaient été extrêmement actives, le régime staliniste limite puis réduit à néant la marge de manoeuvre accordée aux architectes modernes (Benevolo 1980 : 15). En Italie, le fascisme, à l'image des autres régimes totalitaires, « impose un retour au néo-classicisme et s'oppose de force au développement du mouvement moderne » (Benevolo 1980 : 32). Avant d'être écrasé par les fascistes, le mouvement moderne italien était dominé par les Futuristes.

Leonardo Benevolo se demande pourquoi les régimes totalitaires sont hostiles au mouvement moderne et comment ils ont abouti à l'adoption du néoclassicisme comme style officiel. Selon lui, le choix du néoclassicisme par les trois régimes totalitaires se justifie par divers arguments de forme et de contenu. On semble vouloir retourner à une architecture classique car celle-ci projette des sentiments de grandeur, de clarté et d'ordre. Selon Igor Golomstock, les régimes totalitaires sont également beaucoup trop conservateurs pour engendrer de nouvelles idées et un art nouveau. C'est pourquoi ils se tournent généralement vers des formes néoclassiques empruntées au passé (Golomstock 1991 : 17). Pour comprendre le choix de ce style par le régime fasciste italien, Benevolo cite un passage de Gustavo Giovannoni, l'un des architectes italiens les plus importants de l'entre-deux-guerres. Celui-ci affirme (cité dans Benevolo 1980 : 46) que le classique représente la dignité, l'équilibre, et le sentiment serein d'harmonie. Selon Giovannoni, le classique est le point de référence du goût

et de l'art public. Benevolo cite ensuite Lounatcharski afin d'expliquer pourquoi l'Union soviétique a pu choisir le néoclassicisme comme langage architectural dans les années 1930. Selon Lounatcharski (cité dans Benevolo 1980 : 46), l'architecture soviétique doit s'inspirer de la Grèce antique car ses républiques ont été favorablement critiquées par Marx. Ce berceau de la civilisation et des arts, selon lui, peut servir de guide quant au développement de la culture architecturale soviétique. Du côté allemand, Benevolo cite finalement Albert Speer, architecte en chef du régime nazi. Speer prétend (cité dans Benevolo 1980 : 46) que le classicisme renouvelle le contenu architectural puisqu'il se rattache aux formes grecques qui, elles, se sont toujours imposées dès la grande époque des temples attiques. Benevolo croit que le répertoire néoclassique, utilisé à répétition depuis des centaines d'années, a perdu toute signification intrinsèque. Selon lui, il est apprécié justement parce qu'il est devenu une forme vide prête à accueillir n'importe quel discours. Il écrit (Benevolo 1980 : 46) :

En adoptant les colonnes, les frontons, la symétries et le point de fuite, les États autoritaires disposent d'une règle très commode qui n'offre ni résistance, ni surprises, et permet d'imprimer dès le départ sans difficultés un caractère à la construction de l'État, sans conflit possible avec les directives officielles et leurs modifications ultérieures.

Bien qu'il s'agisse de trois nations bien différentes ayant des cultures distinctes, il est facile de trouver des points communs entre les régimes totalitaires qui prennent l'Europe d'assaut dès la fin des années 1920. Dans *La Peinture au XXe siècle*, Walter Haftmann décrit les similitudes entre les totalitarismes et l'art y étant associé de la manière suivante (cité dans Golomstock 1991 : 9) :

Le totalitarisme est le concept qui donne un seul nom à trois mouvements aussi différents que la période léniniste et staliniste du bolchévisme, le fascisme mussolinien et le national-socialisme hitlérien. L'expression la plus profonde et la plus frappante de l'intime affinité de ces trois mouvements, qui tous les trois s'attaquaient à la liberté humaine, est qu'ils produisirent des conceptions esthétiques identitaires et le même genre d'art officiel.

Igor Golomstock décrit l'importance de l'art dans les régimes totalitaires. Il affirme que dans ces systèmes, l'art a pour fonction de « transformer la sèche matière de l'idéologie en un

combustible d'images et de mythes destiné à la consommation générale » (Golomstock 1991 : 11). Il propose ensuite une « recette », suivie à la lettre par chacun de ces régimes. Premièrement, l'État déclare que l'art est une arme idéologique et un instrument devant être mis au service du pouvoir. Deuxièmement, l'État acquiert le monopole de toute manifestation artistique et culturelle au sein de la nation. Troisièmement, l'État construit un appareil exhaustif servant à contrôler toute production artistique. Quatrièmement, l'État choisit, au sein de tous les mouvements artistiques existant déjà, celui étant le plus conservateur. Il l'officialise et le déclare obligatoire. Finalement, l'État déclare une guerre totale et sans merci contre tous les mouvements artistiques ne s'inscrivant pas dans ce registre officiel. On affirmera que tout ce qui sort du mouvement officiel est un affront et une menace soit à la race, au parti, à la classe, etc. (Golomstock 1991 : 12-13). Dans un chapitre intitulé « Architecture et révolution », Franco Borsi explique que les nouveaux régimes fasciste, soviétique, et national-socialiste ont besoin d'architecture. Selon lui, ils ont besoin de « constituer, face à l'histoire, une image nouvelle et de proposer au quotidien un formidable instrument d'adhésion » (Borsi 1986 : 22). Les masses étant quotidiennement en contact avec l'architecture, il est logique que les régimes totalitaires aient décidé de concentrer leurs efforts sur cette pratique.

Le retour au langage du classicisme n'est cependant pas seulement l'affaire des dictatures fasciste et nazie. En effet, comme le note Franco Borsi, certaines démocraties américaines et européennes, en plus des Soviétiques, adoptent le langage du classicisme (Borsi 1986 : 9). Michel Ragon, quant à lui, affirme que la réaction contre l'architecture moderne sera extrêmement forte dans la France empreinte de bourgeoisie d'avant 1939. Il qualifie la réponse à l'architecture moderne avant-gardiste « d'académisme moderniste », qui aurait accaparé les idées des pionniers de l'architecture moderne. Ragon est très virulent envers ce qu'il appelle modernisme, ce dérivé de l'architecture moderne, en affirmant (Ragon 1991 : 338) : « le modernisme, c'est le phénomène bien connu de récupération des avant-gardes par l'intendance. À l'inquiétude des chercheurs, il oppose la tranquille assurance de la médiocrité ». Il affirme également que les modernistes académiques firent de Perret, qui a lui-même longtemps dénigré les théories de Le Corbusier, leur source d'inspiration ainsi qu'une

raison d'être. Comme architecte principal de ce mouvement, Ragon nomme Michel Roux-Spiz (Ragon 1991 : 337).

À l'Exposition de 1937, ce « néoclassicisme moderniste » français tel que décrit par Michel Ragon prend principalement la forme du bâtiment permanent le plus important réalisé dans le cadre de celle-ci, le Palais de Chaillot (fig. 21). Suite à un concours lancé par la direction de l'Exposition en 1934, des architectes sont appelés à présenter des projets qui camoufleraient le Palais du Trocadéro, situé sur le site de l'Exposition. Le camouflage s'est rapidement changé en transformation du bâtiment, puis en sa démolition. Ayant finalement remplacé le Palais du Trocadéro dans sa quasi-totalité<sup>4</sup>, Le Palais de Chaillot est, selon Bertrand Lemoine, le lien unissant l'époque contemporaine — tant la sienne en 1987 que la nôtre en 2016 — à celle de l'Exposition de 1937. Il en incarne la mémoire (Lemoine 1987 : 86). Réalisé par les architectes Léon Azéma, Jacques Carlu et Louis-Hippolyte Boileau, le Palais de Chaillot est un immense complexe qui aujourd'hui comprend le Musée de l'Homme, le Musée de la Marine, la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, ainsi que le Théâtre national de Chaillot. Deux ailes courbes sont séparées par une place à aire ouverte, qui porte aujourd'hui le nom d'Esplanade du Trocadéro ou Parvis des droits de l'homme. Monumental, le Palais de Chaillot est réalisé dans un style classique réduit à l'essentiel : pilastres sans modénature, corniches saillantes, décor sculpté (Lemoine 1987 : 86). À cela, nous pouvons ajouter la façade sculptée pour évoquer les colonnades grecques.

Pierre Vaisse, professeur d'histoire de l'art et ancien critique d'architecture pour *Le Figaro*, dira que le Palais de Chaillot, monumental et traditionnel, condensait en France une réaction contre le style international du mouvement moderne en architecture (Vaisse 1987 : 328). Dans un article publié dans la *Revue d'histoire urbaine*, Danilo Udovicki-Selb affirme également que le Palais de Chaillot appartient à un néoclassicisme « modernisé » dont la monumentalité a plu à Albert Speer, l'architecte en chef du Régime nazi et principal concepteur du pavillon situé à proximité de la Place du Trocadéro (Udovicki-Selb 2001 : 20).

---

<sup>4</sup> Le Palais de Chaillot reprend une partie de l'ossature de l'ancien Palais du Trocadéro.

Pour Bertrand Lemoine, les choses sont un peu plus nuancées. Selon lui, le bâtiment incarne à lui seul « l'Esprit de 37 », qui est un contraste entre un classicisme, que l'on qualifierait trop rapidement d'académique, et un modernisme qui aurait été inconcevable quinze ans plus tôt pour un bâtiment de cette stature (Lemoine 1987 : 86). Il répond également aux détracteurs qui affirment que la réalisation de Carlu, Boileau et Azéma s'inscrit dans un retour à l'ordre ou dans une esthétique fasciste. Il affirme qu'il s'agit tout simplement de la marque d'une époque, reconnaissable de Washington à Londres en passant par Rome et Moscou. Le bâtiment ne peut être accusé d'esthétique totalitaire puisqu'on peut le comparer aux temples de la démocratie américains, et qu'il a été réalisé dans un pays progressiste dans le but de renforcer le rôle de valeur refuge de l'État (Lemoine 1987 : 86-87)... Ce discours aurait probablement été bien différent si le bâtiment avait été réalisé à Berlin plutôt qu'à Paris.

L'architecture néoclassique découle et s'inscrit dans un besoin de construction nationale. Cette affirmation nationale, particulièrement véhiculée par les régimes autoritaires, est extrêmement présente en 1937. Dans *World's Fairs on the eve of war*, Robert Kargon cite un article publié par Anne O'Hare McCormick dans le *New York Times* en juillet 1937. Dans cet article, intitulé « National Exhibitionism at the Paris Fair », la correspondante affirme que, pour la première fois de manière si évidente, les pavillons ont été conçus et réalisés comme des projections de l'identité nationale (O'Hare McCormick 1937 : 14). Selon elle, les expositions universelles ne sont plus des événements où sont exposés arts et industries nationaux. Elles ne sont même plus des vitrines commerciales comme elles avaient pu l'être au moment de la Révolution industrielle, ou encore jusqu'à l'Exposition de 1925. Pour elle, il s'agit d'un événement où l'on montre une chose pour en prouver une autre. Les nations « exhibitionnistes », voyant tout en termes de prestige, se servent de cette vitrine pour démontrer leur supériorité. Pour la première fois, écrit-elle, certains pays affichent en grand les symboles de leurs partis politiques plutôt que ceux du pays lui-même. Il en est ainsi pour les Soviétiques de l'URSS, les national-socialistes allemands, et les fascistes italiens. L'architecture des pavillons de ces trois nations reflète leur volonté de créer une image forte et grandiose.

Une image a particulièrement marqué l’imaginaire lors de l’Exposition de 1937. Lorsqu’ils se positionnent sur l’esplanade du Trocadéro et regardent vers la Tour Eiffel, une confrontation s’offre aux yeux des visiteurs (fig. 22). À gauche, un monument haut de 54 mètres et orné d’un aigle de bronze tenant dans ses serres la croix gammée nazie. Lui faisant face, un bâtiment de 160 mètres de long orné d’un groupe sculpté de 25 mètres de haut où sont fièrement brandis la faucille et le marteau. Au centre, faisant figure de médiateur (ou d’obstacle...), la Tour Eiffel. Deux ans avant le début de la Seconde Guerre mondiale, l’Allemagne nazie et l’Union soviétique s’affrontent dans un combat idéologique et culturel. Pour emprunter les mots de Robert Kargon, ces deux nations « se font la guerre d’une autre façon » (Kargon 2014 : 18). Dans *L’art nazi, un art de propagande*, Adelin Guyot et Patrick Restellini affirment que cette confrontation est l’attraction la plus mémorable de la dernière des expositions universelles organisée à Paris (Guyot et Restellini 1983 : 5).

### **3.3.1 Le pavillon de l’Union soviétique**

En comparant le pavillon soviétique construit pour l’Exposition de 1937 et celui créé en 1925, il serait facile de croire qu’il s’agit de réalisations de deux pays complètement différents. Situé directement en face du pavillon allemand, le pavillon soviétique présenté à l’Exposition des Arts et Techniques dans la Vie moderne est un immense bloc de marbre surmonté d’une statue de 25 mètres de haut (fig. 23). Rien ne pourrait être plus différent du pavillon de verre réalisé par Konstantin Melnikov en 1925. La pierre massive a remplacé le bois recouvert et un groupe sculpté représentant des prolétaires brandissant bien haut la faucille et le marteau a remplacé les formes et bannières constructivistes. Qu’a-t-il bien pu se passer entre 1925 et 1937?

La plus importante piste de réponse est le changement de garde effectué à la tête du Parti communiste. En 1917, deux révolutions secouent le paysage politique russe. La première révolution, celle de février 1917, mena à l’abdication du tsar Nicolas II. La révolution d’octobre 1917, quant à elle, propulsa les Bolcheviks au pouvoir. Comme l’écrit Sabine Dullin

dans *Histoire de l'URSS* (Dullin 2010 : 15), ces Bolcheviks ont pris le pouvoir en ayant en tête l'espoir d'une révolution mondiale. Elle écrit d'ailleurs : « Pour les Bolcheviks, la révolution en Russie n'était que l'avant-poste d'un mouvement qui devait enflammer toute l'Europe. [...] Ce fut dans ce contexte que Lénine fonda l'Internationale communiste, ou *Komintern*, en mars 1919 ». Une guerre civile enflamme également l'URSS, à partir des moments suivant les révolutions et jusqu'en 1922. À ce moment, un certain Joseph Staline prend les rênes du tout-puissant Parti communiste de l'URSS, suite aux nombreux problèmes de santé de Lénine. En 1924, à la mort de celui-ci, Staline réussit à affirmer son pouvoir et à prendre la tête de l'Union soviétique. Dans les années subséquentes, il met en place un système politique centralisé et autoritaire, fondé à l'entour d'un culte de la personnalité fort. Le système stalinien vise notamment une industrialisation rapide de l'URSS, laissant tomber l'idée de l'Internationale communiste. Il propose plutôt l'idée du socialisme dans une seule union des république socialistes soviétiques. De cette manière, l'URSS se ferme tranquillement sur elle-même.

Le changement de garde à la tête de l'URSS a eu d'immenses répercussions sur l'ensemble du domaine artistique. Au moment des révolutions de 1917, les avant-gardes occupent la place la plus importante dans la nouvelle Union soviétique. Leur langage révolutionnaire doit être le véhicule des nouveaux idéaux politiques et sociaux de l'URSS. On fait table rase du passé pour proposer quelque chose qui ne serait que soviétique. Le pavillon de Melnikov, par exemple, s'inscrit dans cette démarche, celui-ci s'inspirant librement des formes du mouvement constructiviste. En 1925, l'avenir semble extrêmement prometteur pour l'architecture moderne soviétique. Les fondations déjà établies par des architectes avant-gardistes tel Konstantin Melnikov et les rapprochements avec les architectes français occasionnés par l'Exposition de 1925 laissent présager que c'est ce type d'architecture qui dominera le paysage russe et européen. Dans son histoire de l'architecture moderne, Leonardo Benevolo affirme même que la Russie apparaît comme le terrain le plus favorable pour la réalisation des programmes d'architecture moderne. En 1928, Le Corbusier sera appelé à élaborer et à réaliser le projet pour le nouveau siège de l'Union des Coopératives, le Centrosoyus, à Moscou. Walter Gropius et Le Corbusier, notamment, participeront également au concours lancé en 1931 afin de réaliser le nouveau Palais des Soviets (Benevolo 1980 : 1).

En 1932, cependant, tout s'écroule pour les avant-gardes soviétiques. Par un décret, Staline ordonne la dissolution des groupes d'avant-garde. Dans *Staline, oeuvre d'Art totale*, Boris Groys affirme que ce décret gouvernemental, dont le but était d'étouffer tout potentiel de rébellion sur les fronts artistique et culturel et de placer toute activité culturelle sous le joug du Parti communiste, marque formellement le début de la phase staliniste dans l'histoire culturelle soviétique (Groys 1990 : 49). Tous comme les artistes, les architectes seront réunis au sein d'une organisation unique, soit l'Union des Architectes de l'URSS. C'est à ce moment que s'imposera le réalisme socialiste. Dans son ouvrage, Groys décrit une période de transition entre la période des avant-gardes soviétiques et celle du réalisme socialiste. Il affirme que le réalisme socialiste a été créé non pas par les masses mais pour les masses par une élite qui avait déjà fait l'expérience des avant-gardes. La période stalinienne a été capable de réaliser le souhait des avant-gardes, soit d'organiser l'ensemble de la vie selon des formes artistiques, mais en utilisant des formes autres que celles préconisées par les avant-gardes (Groys 1990 : 13-15). Dans un chapitre de l'ouvrage collectif *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space*, Katerina Clark résume le réalisme socialiste en quelques grandes lignes. Elle parle d'un mouvement où l'optimisme est de rigueur, conservateur dans son esthétique, moralement puritain, et glorifiant le tout-puissant Parti (Clark 2003 : 9). À l'esthétique conservatrice, nous pouvons ajouter l'importance de la clarté des formes. Les oeuvres doivent pouvoir être facilement reçues et assimilées par les masses.

L'architecture est une composante importante du réalisme socialiste. Selon Clark, il s'agit même du genre le plus important au sein de ce régime artistique. Dans la première partie des années 1930, écrit-elle, alors que les fondations de cet art officiel étaient jetées, c'est à l'architecture que le régime a consacré le plus de moyens et d'efforts (Clark 2003 : 4). Pour arriver à montrer clairement l'idéal de grandeur prôné par Staline, on choisit de se rabattre sur les formes classiques. Dans le procès-verbal du Conseil de construction du Palais des Soviets, envisagé au début des années 1930, on peut d'ailleurs lire (cité dans Kopp 1978 : 198) :

Le classicisme est indiqué ici comme solution, solution la meilleure pour la forme et l'idée, solution qui exprime l'idéologie comme la forme de beauté la plus parfaite. Nous pensons qu'aucun architecte ne peut concevoir le palais des Soviets autrement que sous les plus parfaites et par conséquent les plus classiques.

Cette conjoncture nous amène au pavillon de l'URSS réalisé dans le cadre de l'Exposition de 1937. Construit aux abords de la Seine, tout juste à côté du Pont d'Iéna, le pavillon est un immense bâtiment de 160 mètres de long, de 20 mètres de large, et de plus de 40 mètres de haut si nous incluons le groupe sculpté le couronnant. Ce groupe sculpté (fig. 24), nommé *L'ouvrier et la kolkhoziennne*, a été réalisé par Vera Muhina. Il représente un couple brandissant bien haut et vers l'avant la faucille et le marteau. Dans le guide officiel de l'Exposition, on le considère comme la « composition monolithe de l'architecture et de la sculpture » (Oudard 1937 : 46). Le pavillon est imaginé puis réalisé par Boris Iofan (1891-1976). C'est lui qui a remporté le concours auquel avaient notamment participé Moïsej Ginzburg et Konstantin Melnikov. Le nom de Boris Iofan est généralement associé au réalisme socialiste.

On élabore le programme pour le pavillon en 1935. Dans ce programme, on peut lire (cité dans Cohen 1987 : 184) :

Le pavillon de l'URSS doit être en lui-même un objet d'exposition, exprimant l'essor de la culture socialiste, de l'art, de la technique et de la création des masses, en vertu du système socialiste. L'architecture du pavillon doit, par ses formes claires et joyeuses, témoigner de la créativité de ce système, porteur d'un développement sans précédent de la culture des masses et d'un renforcement de toutes les capacités créatrices de l'homme.

De ce passage, nous retenons principalement l'idée de clarté. Terminés sont les jours du Constructivisme et de l'interpénétration entre l'intérieur et l'extérieur des bâtiments.

Selon Jean-Louis Cohen, le pavillon réalisé par Boris Iofan est l'expression des ambiguïtés apportées par le nouveau réalisme socialiste dans le domaine de l'architecture (Cohen 1987 : 184). Il en est ainsi à cause de la différence idéologique entre l'intérieur et l'extérieur du pavillon. Cohen affirme que l'extérieur a été réalisé suivant rigoureusement les préceptes de clarté du réalisme socialiste. L'intérieur, quant à lui, s'éloigne quelque peu de cette façon de faire et de penser (fig. 25). L'aménagement de l'intérieur du pavillon a été confié à Nikolai Suetin, ancien élève de Kasimir Malevitch. Suetin, même au moment de la prise de contrôle des groupes artistiques par Staline, se réclame de l'héritage constructiviste. Il

organise d'ailleurs l'intérieur du pavillon de Boris Iofan au moyen d'éléments abstraits, soit les architectones imaginés par Kasimir Malevitch. L'intérieur et l'extérieur du pavillon ne sont donc pas entièrement en symbiose.

Le réalisme socialiste tel qu'imaginé par Staline n'est pas sans quelques contradictions. Dans *Architecture and Ideology*, Dmitrij Chmelnizki souligne un important paradoxe dans la façon que Staline avait de concevoir l'architecture. Il affirme que le dictateur était prêt à déboursier d'importantes sommes afin de propager son idéologie, mais qu'il ne suivait en aucun cas cette idéologie. Tout n'était que façade (Chmelnizki 2004 : 222). Chmelnizki explique sa théorie en donnant notamment l'exemple des cités que voulait faire ériger Staline pour les ouvriers. Ces villes, qui devaient être confortables pour les prolétaires, n'ont finalement été faites que de casernes délabrées pour les ouvriers et de villas luxueuses pour les hauts gradés (Chmelnizki 2004 : 220). Dans les années 1930, Staline fait ériger d'immenses théâtres pour montrer la supériorité culturelle de l'Union soviétique. Or, comme l'affirme Chmelnizki, la culture se meurt tranquillement en URSS dans les années 1930, et ces théâtres ne sont utilisés que pour des réunions et des congrès du Parti communiste (Chmelnizki 2004 : 221).

### **3.3.2 Le pavillon de l'Allemagne nazie**

Situé juste en face du pavillon de l'URSS, de l'autre côté du pont d'Iéna, se trouve le pavillon de l'Allemagne nazie (fig. 26). D'une hauteur de 55 mètres et surmonté de l'aigle nazie, le pavillon prend la forme d'un temple. Il est recouvert de pierres importées directement d'Allemagne. S'il nous a été possible d'étudier les différences entre le pavillon soviétique de 1925 et celui de 1937, il nous est impossible de faire de même pour les réalisations allemandes. En effet, souvenons-nous, la République de Weimar, où le Bauhaus était en pleine effervescence, n'avait pas été invitée à l'Exposition de 1925. Il est cependant possible d'établir des parallèles évidents quant à la censure de l'architecture moderne au sein des deux nations.

Tout comme en Union soviétique d'après 1917, l'architecture moderne rationaliste et fonctionnaliste est bien ancrée dans le paysage allemand. Nous n'avons qu'à évoquer les noms de Behrens, Gropius et Mies van der Rohe pour résumer brièvement l'importance de la nouvelle architecture dans ce pays. Leonardo Benevolo affirme même que durant une brève période, soit entre 1929 et 1931, semble se former, tant en Allemagne qu'en URSS, un courant unitaire réunissant tous les professionnels « culturellement à jour ». Le même répertoire se diffuse dans les deux pays, nivelant ainsi les différences nationales. L'idéal exprimé par Walter Gropius cinq ans auparavant, soit celui de la formule de « l'architecture internationale » semble se matérialiser (Benevolo 1980 : 16). Quelques années plus tard, tout s'écroule. L'Allemagne, qui avait notamment offert au monde le *Deutscher Werkbund* et l'école du Bauhaus, valse avec le totalitarisme. Leonardo Benevolo soutient que la crise économique abrège dramatiquement la poussée du mouvement moderne, et que la prise de pouvoir des Nazis à Dessau en 1932 l'a interrompu définitivement (Benevolo 1980 : 27). Bon nombre d'architectes du mouvement moderne ne voulant pas travailler pour le Régime nazi ont été forcés d'émigrer.

Selon nous, l'équivalent allemand du décret soviétique de 1932 abolissant les groupes artistiques d'avant-garde et centralisant la production culturelle est la création, en 1933, du Ministère de la Propagande. Placé sous le joug de Joseph Goebbels, le ministère de la Propagande a pour mission d'endoctriner les masses allemandes, notamment à travers les arts. Une des tâches de Goebbels, écrivent Guyot et Restellini, est de détruire tout ce qui symbolise la République de Weimar (Guyot et Restellini 1983 : 46). L'art moderne, une façon de faire et de penser qualifiée de dégénérée par le Régime, était généralement associé aux intellectuels de la République de Weimar. En 1935, devant le congrès annuel de la Chambre de la Culture et en présence du Führer, Goebbels prononce les mots suivants (cité dans Guyot et Restellini 1983 : 78-79) : « La liberté de création artistique se voit garantie dans l'État Nouveau. Elle doit cependant s'exercer dans le secteur nettement circonscrit de nos nécessités et de nos responsabilités nationales, dont les limites sont fixées par la politique et non par l'Art ». Tout comme en URSS, ce sont donc les nécessités politiques qui dictent leurs façons de faire à l'art et aux artistes. On choisira les formes classiques facilement reconnues par les masses parce qu'elles sont sans danger pour le Régime. On les choisit également pour inscrire et asseoir le

Troisième Reich dans une tradition millénaire. Ce Reich, qui devait durer mille ans, choisit donc logiquement des formes artistiques elles-mêmes millénaires.

Hitler avait également une vision bien arrêtée de l'art. Tout comme Goebbels, Hitler déteste l'art moderne et les pratiques avant-gardistes, qu'il associe à une décadence culturelle et spirituelle de l'Allemagne, dont il tient les Juifs responsables. Il assimile également l'art moderne aux courants intellectuels de la République de Weimar, qu'il accuse d'être les responsables des défaites impérialistes germaniques en 1918 (Guyot et Restellini 1983 : 54-55). Sans surprise, les goûts d'Hitler sont extrêmement conservateurs. Il est passionné d'architecture — classique, faut-il le mentionner —, adore les opéras de Wagner, le classicisme monumental, le Baroque et le Rococo (Guyot et Restellini 1983 : 56). Il est donc facile de deviner quel type d'architecture sera préconisé par Hitler...

Fasciné par l'architecture, Hitler impose sa vision et ses goûts, soit ceux d'un « néo-classicisme monumental » (Guyot et Restellini 1983 : 97). Il est d'ailleurs extrêmement impliqué dans la création architecturale allemande. Golomstock écrit qu'aucun projet important n'échappait « au crayon redoutablement critique de cet architecte manqué ». Il posait également personnellement les premières pierres des édifices d'apparat, et mentionnait très souvent l'architecture dans ses discours faits aux masses (Golomstock 1991 : 284). Fasciné par les ruines grecques, Hitler pense également son architecture en tant que futures ruines (Guyot et Restellini 1983 : 122). Cette idée sera popularisée par Albert Speer. En 1934, Speer (1928-1981) devient l'architecte du Régime nazi. Il se voit confié, cette même année, la conception d'un vaste complexe à Nuremberg servant à accueillir les rallyes et congrès du Parti. Certains de ses projets seront réalisés, tel le *Zeppelinfield*, grande tribune de 360 mètres de long, alors que d'autres resteront au stade de la conception. De ceux-ci, pensons au *Deutsches Stadion*, stade qui aurait dû pouvoir accueillir plus de 400 000 spectateurs. La mégalomanie et le monumentalisme sont les deux principales caractéristiques de l'architecture du Régime nazi.

Après Nuremberg, Albert Speer se voit confier la conception d'un pavillon en vue de l'Exposition de 1937. Dans *Au coeur du Troisième Reich*, Speer décrit les événements ayant

entouré la conception et la réalisation du pavillon parisien. Il explique qu'au tout début, Hitler n'était pas du tout intéressé à participer à l'Exposition de 1937. Or, le gouvernement allemand avait déjà accepté l'invitation, et un emplacement avait été désigné pour accueillir son pavillon. N'étant pas satisfait des ébauches qui lui étaient proposées, le Ministère de l'Économie décide de confier la réalisation du pavillon à Speer. Lors d'une visite à Paris, Speer découvre, en s'étant soi-disant « égaré », la maquette du pavillon de l'URSS qui devait lui faire face. Il écrit (Speer 1971 : 117) :

Sur un socle très élevé, une sculpture d'une dizaine de mètres de hauteur s'avancait triomphalement vers le pavillon allemand. Voyant cela, je conçus un cube massif, rythmé par de lourds pilastres, paraissant arrêter cet assaut, tandis que, du haut de la corniche de ma tour, un aigle, la croix gammée dans ses serres, toisait du regard le couple soviétique. J'obtins la médaille d'or, mon collègue soviétique aussi.

Les moyens stylistiques employés par Speer pour la réalisation du pavillon allemand, selon Dieter Bartetzko, appartiennent depuis longtemps au style officiel du Troisième Reich. Selon le critique d'architecture allemand, il s'agit d'un classicisme réductionniste auquel les masses allemandes adhèrent sans broncher puisque cela correspond à un élément essentiel de la grandeur nationale. La tour frontale de 55 mètres de haut, selon lui, apparaît comme un monument funéraire et le hall comme un sarcophage de mégalomane (Bartetzko 1987 : 136-137).

Comme l'affirme Alfred Georg Frei, l'Exposition de 1937 était un autre pion important sur l'échiquier de la politique étrangère allemande (Frei 2014 : 186). Un an après la tenue des Jeux olympiques à Berlin, qui devaient montrer au monde la supériorité du peuple allemand, l'Allemagne nazie a encore une fois la chance de se mettre en représentation, cette fois-ci dans un pays dirigé par un gouvernement lui étant diamétralement opposé, et présidé par un Juif socialiste (Frei 2014 : 187). Selon Dieter Bartetzko, le résultat fut double. Premièrement, la société allemande avait réussi à présenter une dictature sous des allures respectables aux yeux de l'opinion publique et du public international. Deuxièmement, la médaille d'or remportée par Speer constitue une reconnaissance des tentatives culturelles du Troisième Reich (Bartetzko 1987 : 134).

Dans *Au Coeur du Troisième Reich*, Albert Speer décrit quelque peu sa relation avec les artistes et architectes français. Ces informations nous sont particulièrement intéressantes puisque nous tentons, depuis le début de cette étude, de démontrer comment les liens créés lors des expositions universelles ont pu influencer l'architecture. Speer explique qu'au repas d'inauguration du pavillon, il fait la rencontre d'André François-Poncet, ambassadeur français à Berlin. Lors de cette rencontre, l'ambassadeur propose à Speer d'exposer ses travaux à Paris en échange d'une exposition dédiée aux artistes français dans un musée de Berlin. L'architecte fait part de cette invitation à Hitler, qui ne lui répond tout simplement pas. Une attitude de la sorte de la part du Führer signifie de ne plus jamais lui parler de cette invitation. Lors d'une visite à Paris, Speer visite le Palais de Chaillot, les Musées d'art moderne, ainsi que le musée des Travaux publics réalisé par Perret. Il note, à sa grande surprise, que la France a également choisi le style néoclassique pour ses bâtiments d'apparat. Speer prend position contre ceux affirmant que ce style d'architecture était réservé aux régimes totalitaires, prétextant que c'était plutôt « la marque d'une époque reconnaissable à Washington, Londres ou Paris tout comme à Rome, Moscou » ou encore dans ses projets pour la ville de Berlin (Speer 1971 : 117). Cet argument est d'ailleurs repris par les défenseurs de l'architecture néoclassique, dont Bertrand Lemoine (1987 : 86-87).

### **3.4 Le paradoxe de l'architecture hybride**

1937 nous confronte à un intéressant paradoxe. D'un côté, nous aurions dû assister au triomphe de l'architecture moderne fonctionnaliste. Son évolution a été fulgurante suite à l'Exposition de 1925, allant jusqu'à sa sacralisation par le MoMA en 1932. Bertrand Lemoine affirmait en ce sens, rappelons-nous, que l'Exposition de 1937 marquait le moment où cette architecture ne faisait plus figure d'avant-garde, mais de l'expression formelle du monde actuel (Lemoine 1987 : 23). Une grande partie des pavillons présentés au public lors de l'Exposition de 1937 se réclamait également de cette mouvance moderne et fonctionnaliste. Tous les éléments semblaient réunis pour corroborer la thèse de Bertrand Lemoine. Or, l'histoire ne se souvient pas de la foire de 1937 comme étant celle du triomphe de

l'architecture moderne. Malgré le grand nombre de pavillons modernes, ce sont les pavillons de l'URSS et de l'Allemagne nazie ainsi que le Palais de Chaillot qui ont marqué l'imaginaire. Pour citer Albert Speer, Michel Ragon et Pierre Vaisse, notamment, c'est plutôt une architecture hybride entre le néoclassicisme et le modernisme qui a triomphé. Cette architecture vient fermer une boucle débutée en 1925, alors que l'Art déco prenait la stature d'art officiel. Bien que l'architecture moderne ait fait bien des vagues depuis l'Exposition de 1925, c'est une architecture clairement héritée de l'Art déco qui s'est imposée. L'architecture moderne fonctionnaliste est donc présente, mais complètement éclipsée. Elle s'affirme comme le langage de la dissidence et de la divergence. Alors que les différents régimes et gouvernements ont décidé d'adopter l'architecture néoclassique hybride d'inspiration moderniste pour leurs bâtiments d'apparat, l'architecture fonctionnaliste sans compromis est restée celle de la contestation. L'exemple le plus représentatif de cela est le pavillon de l'Espagne républicaine. Cela met en évidence un phénomène étudié et décrit dans ce mémoire dès l'Exposition de 1925; l'architecture hybride entre le néoclassicisme et le modernisme est celle des discours officiels, alors que l'architecture moderne fonctionnaliste est celle de la divergence.

## Conclusion

L'importance de l'architecture au sein des expositions universelles est indéniable. L'histoire prouve que ces foires nous ont légué des bâtiments intemporels et que les architectes y ont vu une plateforme pour promouvoir leur art. Il existe une relation d'interdépendance entre l'architecture et les expositions universelles. Les architectes utilisent ces grandissimes événements pour s'exposer et pour profiter des rencontres avec d'autres architectes, tandis que les expositions jouissent d'une plus grande visibilité et d'un public plus intéressé grâce à cette architecture. L'architecture moderne, mouvement phare de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, n'a pas été étrangère à ce phénomène. Dans cette étude, nous voulions voir comment cette architecture avait pu éclore, s'exposer, puis s'émanciper au sein des expositions universelles. Pour démontrer ce propos, nous avons choisi les expositions parisiennes de 1925 et de 1937, en raison notamment de la relation entretenue entre la ville de Paris et les expositions universelles, du climat socio-politique de l'époque, et du fait qu'il s'agit de la période d'éclosion soutenue de l'architecture moderne. Les expositions universelles étant un exercice de représentation et de construction du monde contemporain, il nous apparaissait important d'étudier comment ce nouveau mouvement s'y est intégré. Le fait d'avoir choisi deux expositions tenues sur un même site et séparées par plus d'une décennie nous a permis de voir comment a évolué la situation architecturale dans une période à la fois remplie d'optimisme et trouble. Inscrire l'architecture dans son contexte social, politique et artistique afin de l'étudier était d'ailleurs l'un des enjeux, théorique, de ce mémoire.

Lors de l'*Exposition internationale des arts décoratifs modernes et industriels* de 1925, l'architecture moderne apparaît comme la voie de l'avant-garde et de la divergence. Minoritaires, les architectes modernes s'opposent à ce que l'histoire aura retenu comme la sacralisation de l'Art déco. Dans une exposition où s'affirme avec grandeur le luxe de l'Art déco, mouvement à cheval entre la tradition décorative et un soi-disant modernisme, les architectes modernes, Le Corbusier à leur tête, proposent des techniques et une esthétique qu'ils jugent beaucoup plus appropriées à leur époque. Les divergences entre l'architecture

moderne et le reste de l'architecture sont esthétiques, certes, mais elles sont également conceptuelles. Un bâtiment Art déco, comme le Pavillon du Collectionneur de Ruhlmann, n'a pas du tout la même destination que la cellule d'habitation de Le Corbusier, par exemple. Les besoins de la société moderne ne doivent plus trouver leur réponse dans le luxe et dans la tradition décorative, mais bien dans une architecture modulaire et fonctionnaliste.

1925 nous a également prouvé l'importance des expositions universelles comme lieu de diffusion et de rencontre entre différents acteurs du mouvement moderne. Rappelons-nous, notamment, que Henry-Russell Hitchcock et Philip Johnson avaient déclaré que Le Corbusier et l'*Esprit Nouveau* avaient été les responsables les plus importants de la diffusion des théories de l'architecture moderne. Les écrits de *l'Esprit Nouveau* ont évidemment joué un rôle extrêmement important, mais il ne faut pas négliger l'apport du pavillon de l'Exposition de 1925 qui, lui, aura pu toucher un public n'ayant pas nécessairement accès à la revue. En plus de *l'Esprit Nouveau*, certains ouvrages architecturaux importants ont été publiés par Le Corbusier en marge de l'Exposition de 1925. De ceux-ci, pensons notamment à *Vers une architecture*, publié deux ans avant l'Exposition, mais dont les principes et théories sont à la base de la conception du pavillon, et à *l'Art Décoratif d'aujourd'hui*. C'est dans cet ouvrage que Le Corbusier a pris fermement position contre le modèle d'art décoratif proposé par les organisateurs de l'Exposition de 1925. On se souviendra de la participation de Le Corbusier à l'Exposition de 1925 non seulement par des publications, mais également par des rencontres qui auront marqué l'histoire de l'architecture moderne. C'est en effet lors de cette foire parisienne que se sont rencontrées les avant-gardes française et soviétique. L'Exposition de 1925 est la première manifestation de l'ouverture faite par le gouvernement français à celui de la bien jeune Union soviétique. Propulsée depuis un certain temps par les idéaux de l'avant-garde, la délégation soviétique, menée par Konstantin Melnikov, découvre à Paris une foire provincialiste ancrée dans le passé. Elle y rencontre cependant un petit nombre d'architectes partageant sa vision progressiste. Cette ouverture et ces rencontres permettront notamment à Le Corbusier de travailler en Union soviétique.

Douze ans après la tenue de l'*Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* est organisée, en 1937, l'*Exposition Internationale des Arts et Techniques*

*appliqués à la Vie moderne*. Dans une période marquée par l'incertitude économique et la montée des totalitarismes, cette exposition est organisée dans le but de calmer les tensions. Elle est également organisée afin d'imiter le succès de l'Exposition de 1925, qui avait permis à la France de rattraper les autres pays de l'Europe de l'ouest dans le domaine des arts décoratifs et industriels. Considérant la diffusion des idéaux modernes et la sacralisation de l'architecture moderne lors d'une exposition tenue au MoMA en 1932, il serait logique de penser à une dominance de ce type d'architecture lors de la manifestation de 1937. D'autres événements marquants, dont la réalisation de la *Weissenhofsiedlung*<sup>5</sup> à Stuttgart en 1927, le déménagement de l'école du Bauhaus à Dessau en 1925, ou encore la réalisation de nombreuses villas modernes par Le Corbusier entre 1925 et 1937, ne font que renforcer cette hypothèse. Or, si les bâtiments fonctionnalistes sont présents en grand nombre en 1937, ils sont malheureusement éclipsés par les pavillons des régimes totalitaires et par le Palais de Chaillot. Ces bâtiments, se réclamant d'une inspiration néoclassique, attirent en effet toute l'attention lors de la foire de 1937. Ils attirent également l'attention sur un autre phénomène, que Franco Borsi a appelé « le retour à l'ordre monumental ». Alors que l'architecture moderne était en pleine expansion suite à l'Exposition de 1925, les régimes totalitaires se sont assurés de freiner son élan de manière extrêmement draconienne, du moins dans leurs pays respectifs. Ces régimes ont également profité de l'Exposition pour se créer une image beaucoup plus favorable et spectaculaire aux yeux du public et de l'opinion internationale.

Se détache désormais une autre facette de l'architecture moderne. Non plus seulement porteuse d'un idéal de renouveau esthétique et fonctionnaliste, comme en 1925, elle porte également désormais un message politique. Si l'architecture moderne est la réponse face à l'Art déco et au luxe démesuré en 1925, elle est la réponse à l'architecture totalitaire néoclassique en 1937. Ce sont les pavillons modernes qui répondent à la tyrannie des pavillons de l'Allemagne nazie et de l'Union soviétique. Les Républicains espagnols ont également

---

<sup>5</sup> Réalisée dans le cadre d'une exposition en 1927, cette cité (ou ce quartier) est une vitrine importante de l'architecture moderne. Plusieurs architectes cités dans l'exposition du MoMA de 1932 ont réalisé des habitations ouvrières dans ce quartier de Stuttgart. Pensons ici à Le Corbusier, Mies van der Rohe et Walter Gropius. D'autres architectes, dont Bruno Taut et Peter Behrens, ont également pris part à la manifestation allemande. Les réalisations de Le Corbusier sont aujourd'hui classées au patrimoine mondial de l'UNESCO.

répondu à la tyrannie de la guerre civile sévissant sur la péninsule ibérique par une modernité totale. Si nous avons mentionné l'importance de l'union des arts dans le mouvement moderne, le pavillon espagnol en est l'exemple le plus représentatif à l'Exposition de 1937. L'architecture modulaire, la sculpture et la peinture se joignent dans le but de promouvoir les idéaux de la Seconde République espagnole.

Est-il cependant juste d'affirmer, à l'instar de Benevolo, Borsi et Ragon, que la période débutant quelques années avant l'Exposition de 1937 et se terminant après soit celle du déclin de l'architecture moderne, qui a été qualifiée de « Décennie du diable »? Il nous semble nécessaire de nuancer ces propos. Ces trois auteurs semblent parfois oublier qu'il se passe des choses hors des frontières de l'Europe. Ce n'est pas parce que l'architecture moderne européenne est progressivement étouffée par les régimes autoritaires qu'il en est ainsi pour le reste du monde. Chassés par ces mêmes régimes, beaucoup de géants du Mouvement moderne ont décidé d'élire domicile aux États-Unis. Plutôt que d'être mise à mort, l'architecture moderne a tout simplement élu domicile ailleurs. Mies van der Rohe, par exemple, débute la réalisation de l'Illinois Institute of Technology de Chicago en 1939. Sa carrière fleurit aux États-Unis dans les années suivantes. Il y rencontre notamment Frank Lloyd Wright, icône de l'architecture moderne américaine. En plus de l'émigration de certains architectes européens en Amérique, il ne faut pas oublier l'exposition d'architecture organisée au MoMA en 1932. Pendant cette dite « décennie du diable », l'architecture du mouvement moderne, en plus d'être pratiquée sur le territoire, entre au musée et « s'officialise ». Il n'est donc pas faux d'affirmer que l'architecture moderne connaît un déclin en Europe, chassée par les régimes autoritaires, mais il est important de nuancer cette position. Cet appel à la nuance pourrait d'ailleurs être le point de départ d'une autre étude. Nous étant uniquement concentrés sur deux expositions universelles parisiennes, nous avons dû en laisser plusieurs de côté. Il y aurait donc lieu d'étudier la répercussion de l'émigration d'architectes européens sur les expositions universelles tenues en sol américain, par exemple. Ont-elles été plus propices à l'émergence de l'architecture moderne que celles tenues en Europe avant la guerre?

# Bibliographie

## Ouvrages

AGEORGES, Sylvain (2006). *Sur les traces des expositions universelles : Paris, 1855-1937 : À la recherche des pavillons et des monuments oubliés*, Paris: Parigramme.

BACHA, Myriam et coll. (2005). *Les expositions universelles à Paris de 1855 à 1937*, Paris: Action artistique de la ville de Paris.

BENEVOLO, Leonardo (1980). *Histoire de l'architecture moderne*, Paris: Bordas, vol. 3. Les conflits et l'après-guerre.

BLAGOJEVIĆ, Mirjana Roter, Marta Vukotić, LAZAR, Vladimir, MAKO (2004). *Architecture and Ideology*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

BLOCH, Jean-Jacques, Marianne, DELORT (1980). *Quand Paris allait à l'Expo*, Paris: Fayard.

BOHIGAS, Oriol (2004). *Modernité en architecture dans l'Espagne républicaine* Marseille: Éditions Parenthèses.

BONY, Anne (1987). *Les Années 30*, Paris: Editions du Regard.

BORDAZ, Robert (1983). *Le livre des expositions universelles, 1851-1989*, Paris: Union centrale des arts décoratifs.

BORSI, Franco (1986). *L'ordre monumental : Europe 1929-1939*, Paris: Hazan.

BRÉON, Emmanuel, Philippe, RIVOIRARD et coll. (2013). *1925, quand l'Art déco séduit le monde*: Paris : Cité du patrimoine et de l'architecture : Éditions Norma.

BRUNHAMMER, Yvonne (1975). *Le style 1925*, Paris: Baschet.

BRUNHAMMER, Yvonne (1976). *1925*, Paris: Presses de la Connaissance.

BRUXELLES-CAPITALE (2004). *Modernisme art déco*, Sprimont [Belgique]: Mardaga.

CLARK, T. J. (1973). *Image of the people : Gustave Courbet and the 1848 revolution*, London: Thames and Hudson.

CLUET, Marc (1987). *L'Architecture du IIIe Reich : origines intellectuelles et visées idéologiques*, Berne: P. Lang.

- COHEN, Jean-Louis (2012). *L'architecture au futur depuis 1889*, Paris: Phaidon.
- COLEY, Catherine, Danièle, PAULY (2010). *Quand l'architecture internationale s'exposait, 1922-1932 : actes du Colloque "Nancy 1926 : le printemps du mouvement moderne"*, Lyon: Fage éditions.
- CORBUSIER, Le (1925). *Almanach d'architecture moderne*, Turin: Bottega d'Erasmus.
- CORBUSIER, Le (1995). *Vers une architecture*, Paris: Flammarion.
- CORBUSIER, Le (1996). *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Paris: Flammarion.
- DEVOS, Rika (2006). *L'architecture moderne à l'Expo 58 : "pour un monde plus humain"*, Bruxelles: Dexia : Fonds Mercator.
- DIOR, Lucien, Charles, DE LASTEYRIE (1923). *Loi du 10 avril 1923 concernant l'Exposition Internationale des Arts décoratifs et Industriels Modernes*, Paris: Ministère du Commerce et de l'Industrie.
- DOBRENKO, E.A-, Eric NAIMAN (2003). *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space*, Seattle: University of Washington Press.
- DULLIN, Sabine (2010). *Histoire de l'URSS*, 3e éd.. Paris: Presses universitaires de France.
- DUNCAN, Alastair (1988). *Art deco*, London: Thames and Hudson.
- ELIEL, Carol S. (2001). *L'Esprit nouveau : Purism in Paris, 1918-1925*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.
- FAVIER, Jean (1937). *L'architecture : exposition internationale, Paris- 1937*, Paris: Sinjon.
- FRAMPTON, Kenneth (2006). *L'architecture moderne : une histoire critique*, Paris: Thames & Hudson.
- FRIEBE, Wolfgang (1985). *Buildings of the world exhibitions*, Leipzig: Edition Leipzig.
- FREEDBERG, Catherine (1986). *The Spanish Pavilion at the Paris World's Fair of 1937*, Thèse de Doctorat, Cambridge: Harvard.
- GARN, Andrew (2007). *Exit to tomorrow : world's fair architecture, design, fashion, 1933-2005*, New York: Universe Pub.
- GIEDION, Sigfried (1968). *Espace, temps architecture : la naissance d'une nouvelle tradition*, Bruxelles: La Connaissance.

GOLOMSTOCK, Igor (1991). *L'art totalitaire : Union soviétique, IIIe Reich, Italie fasciste, Chine*, Paris: Éditions Carré.

GROYS, Boris (1990). *Staline, oeuvre d'art totale*, Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon.

GUYOT, Adelin, Patrick, RESTELLINI (1983). *L'Art nazi, un art de propagande*, Bruxelles: Éditions Complexe.

HITCHCOCK, Henry-Russel, Philip, JOHNSON (1966). *The international style*, New York: The Norton Library.

JEANNERET-GRIS, Charles-Édouard, Amédée, OZENFANT (1975). *Après le cubisme*, Torino: Bottega d'Erasmus. [1918].

KARGON, Robert (2015). *World's Fairs on the Eve of War*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

KOPP, Anatole (1978). *L'architecture de la période stalinienne*, Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.

KRIER, Léon (2013). *Albert Speer : architecture, 1932-1942*, New York: The Monacelli Press.

LEMOINE, Bertrand (1987). *Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris: Institut Français d'Architecture.

LÉON, Paul (1927). *Exposition internationale des Arts Décoratifs et Industriels Moderne, Paris 1925 : Rapport général*, Paris: Ministère du Commerce, de l'Industrie, des postes et des Télégraphes.

LISSITZKY, El (1970). *Russia: an architecture for world revolution*, Cambridge, Mass., M.I.T. Press.

MATTIE, Erik (1998). *World's fairs*, New York: Princeton Architectural Press.

ORY, Pascal (1997). *La censure en France à l'ère démocratique (1848- )*, Bruxelles: Éditions Complexe.

OUDARD, Georges (1937). *Exposition Internationale Paris 1937 : Arts et Techniques dans la Vie moderne. Le guide officiel : mai-novembre*, Paris: Éditions de la Société pour le développement du tourisme.

PAPIEAU, Isabelle (2009). *L'Art Déco - Une esthétique émancipatrice*, Paris: L'Harmattan.

PATOUT, Pierre (1925). *L'architecture officielle et les pavillons*, Paris: C. Moreau.

- PINOT DE VILLECHENON, Florence (1992). *Les expositions universelles*, Paris: Presses universitaires de France.
- PIVARD, Pascal (2010). *La belle Allemagne vous attend : le pavillon allemand à l'Exposition de Paris*, Flesselles: P. Pivard.
- PUENTE, Moisés (2000). *Pabellones de exposición : 100 años = Exhibition pavilions : 100 years*, Barcelona: Editorial G. Gili.
- QUETGLAS, Josep (2001). *Fear of glass : Mies van der Rohe's pavilion in Barcelona*.
- RAGON, Michel (1991). *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, Paris: Seuil.
- RAGON, Michel et coll (1987). *Le temps de Le Corbusier*, Paris: Hermé.
- ROORDA VAN EYSINGA, Alice (2004). *Le programme initial de l'Exposition internationale de 1937*, Mémoire de maîtrise, Paris: Université Paris-Sorbonne.
- ROVIRA I GIMENO, Josep M. (2003). *José Luis Sert : 1901-1983*, Milano: Electa Architecture.
- SCARLETT, Frank (1975). *Arts décoratifs 1925 : a personal recollection of the Paris exhibition*, London : New York: Academy Editions  
St. Martin's Press.
- SCHLÖGEL, Karl (2012). *Moscow, 1937*, Cambridge, Malden: Polity.
- SCHRENK, Lisa Diane (2007). *Building a century of progress : the architecture of Chicago's 1933-34 World's Fair*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SIRITHANAWAT, Chaiboon (1990). *Architecture as criticism : from mannerism to the architecture of Nicholas Hawksmoor*, Mémoire de maîtrise, Montréal: Université McGill.
- SPEER, Albert (1971). *Au coeur du Troisième Reich*, Paris: Fayard.
- STARR, S. Frederick (1981). *K. Mel'nikov, le pavillon soviétique, Paris 1925*, Paris: L'Équerre.
- TAFURI, Manfredo (1976). *Théories et histoire de l'architecture*, Paris: Editions SADG.
- TROY, Nancy (1991). *Modernism and the decorative arts in France : Art Nouveau to Le Corbusier*, Londres, New Haven: Yale University Press.
- VAN DOESBURG, Theo (1923). *Vers une construction collective (manifeste V du Groupe "De Stijl")*, Paris: De Stijl.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel (1858). *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe et XVIe siècle*, Paris: A. Morel.

WILK, Christopher (2006). *Modernism : designing a new world, 1914-1939*, London : V&A Publications.

WILLIAMS, Raymond (2010). *Culture et matérialisme*, Montréal: Lux.

### **Chapitres de livres**

BARTETZKO, Dieter (1987). « Allemagne », Bertrand Lemoine (éd.), *Paris 1937 : cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris: Institut Français d'Architecture, p. 134-139.

BERTRAND-DORLÉAC, Laurence (1997). « Art et Censure », Pascal Ory (ed.), *La censure en France à l'ère démocratique (1848-)*, Bruxelles: Éditions Complexe, p. 191-200.

CHMELNIZKI, Dmitrij (2004). « Stalinist Architecture and Stalinist Ideology », Mirjana Roter Blagojević; Marta Vukotić Lazar; Vladimir Mako (éd.), *Architecture and Ideology*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, p. 220-232.

CLARK, Katerina (2003). « Socialist Realism and the Sacralizing of Space », E.A- Dobrenko, Eric NAIMAN (éd.), *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space*, Seattle: University of Washington Press, p. 3-18.

COHEN, Jean-Louis (1987). « U.R.S.S », *Paris 1937 : cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris: Institut Français d'Architecture, p. 184-189.

FREI, Alfred Georg (2014). « "Rendre hommage à la volonté et au savoir de l'Allemagne nouvelle..." », la contribution de l'Allemagne nazie à l'Exposition internationale de 1937, à Paris», Christiane Demeulenaere-Douyère, Liliane, HILAIRE-PÉREZ (éd.), *Les expositions universelles. Les identités au défi de la modernité*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, p. 191-193.

GOSS, Jared (2004). « The Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes and Ruhlmann's Pavillon du Collectionneur », *Ruhlmann : un génie de l'Art Déco*, Paris: Somogy.

LEMOINE, Bertrand (1987). « Le Palais de Chaillot », Bertrand Lemoine (éd.), *Paris 1937 : cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris: Institut Français d'Architecture p. 86-100.

ORY, Pascal (1987). « Le Front Populaire et l'Exposition », Bertrand Lemoine (éd.), *Paris 1937 : cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris: Institut Français d'Architecture, p. 30-35.

RAGOT, Gilles (1987). « Le Corbusier et l'Exposition », Bertrand Lemoine (éd.), *Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris: Institut Français d'Architecture, p. 72-79.

RAGOT, Gilles (1987). « Temps Nouveaux », Bertrand Lemoine (éd.), *Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris: Institut Français d'Architecture, p. 250-253.

REBÉRIOUX, Madeleine (1987). « L'Exposition de 1937 et le contexte politique des années trente », Bertrand Lemoine (éd.), *Cinquantième de l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne*, Paris: Institut Français d'Architecture, p. 26-29.

THORNE, Maria (1987). « Espagne », Bertrand Lemoine (éd.), *Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris: Institut Français d'Architecture, p. 146-151.

UDOVICKI, Danilo (1987). « Projets et concours », Bertrand Lemoine (éd.), *Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris: Institut Français d'Architecture p. 44-65.

VAISSE, Pierre (1987). « L'architecture en France avant-guerre », Bertrand Lemoine (éd.), *Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris: Institut Français d'Architecture, p. 328-335.

### **Articles de périodiques**

COGNAT, Raymond (1932). « L'Art décoratif en 1932. Points de vue sur l'Art appliqué », *L'Amour de l'Art*, décembre 1932, p. 330-341.

GEORGE, Waldemar (1925). « L'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels de 1925 - Les Tendances Générales », *L'Amour de l'Art*, vol. 6, n° 8, août 1925, p. 279-291.

JANSEN, Alix, Katherine, SMITS (2012). « Staging the nation at expos and world's fairs », *National Identities*, vol. 14, n° 2, p. 173-188.

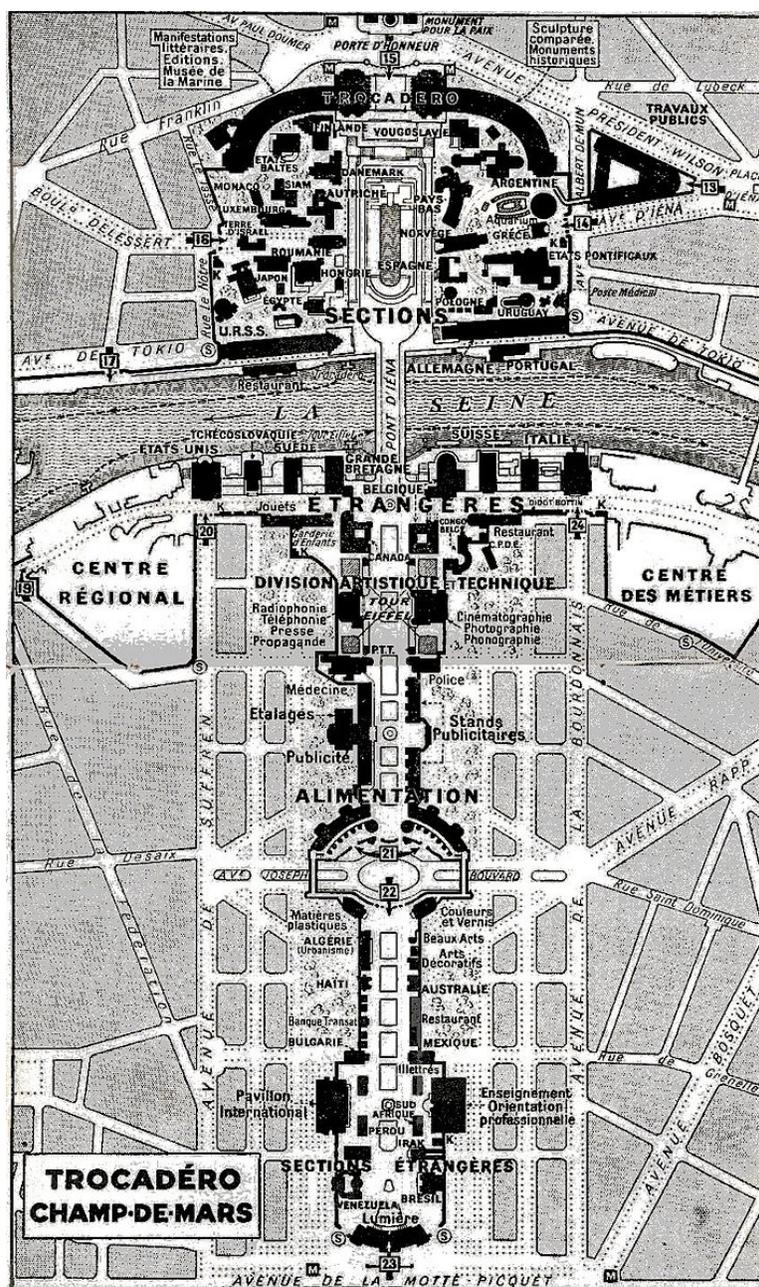
LOOS, Adolf (1920). « Ornement et Crime », *L'Esprit Nouveau*, vol. 1, n° 2, p. 159-168.

O'HARE MCCORMICK, Anne (1937). « National Exhibitionism at the Paris Fair », *The New York Times*, n° du 24 juillet 1937, p. 14.

SILVETTI, Jorge (1977). « The Beauty of Shadows », *Opposition 9*, Été 1977, p. 57-65.

UDOVICKI, Danilo (2001). « The Elusive Faces of Modernity: Jacques Gréber and the Planning of the 1937 Paris World Fair », *Urban History Review / Revue d'histoire urbaine*, vol. 29, n° 2, p. 20-35.

# Illustrations



**Figure 1** – Plan de l’Exposition des Arts Décoratifs et Industriels modernes (1925).

Source : Wikimedia Commons [En ligne],

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/5b/Exposition\\_internationale\\_des\\_arts\\_decoratifs%2C\\_Paris%2C\\_1925.jpg/714px-Exposition\\_internationale\\_des\\_arts\\_decoratifs%2C\\_Paris%2C\\_1925.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/5b/Exposition_internationale_des_arts_decoratifs%2C_Paris%2C_1925.jpg/714px-Exposition_internationale_des_arts_decoratifs%2C_Paris%2C_1925.jpg). Consulté le 20 juillet 2016.



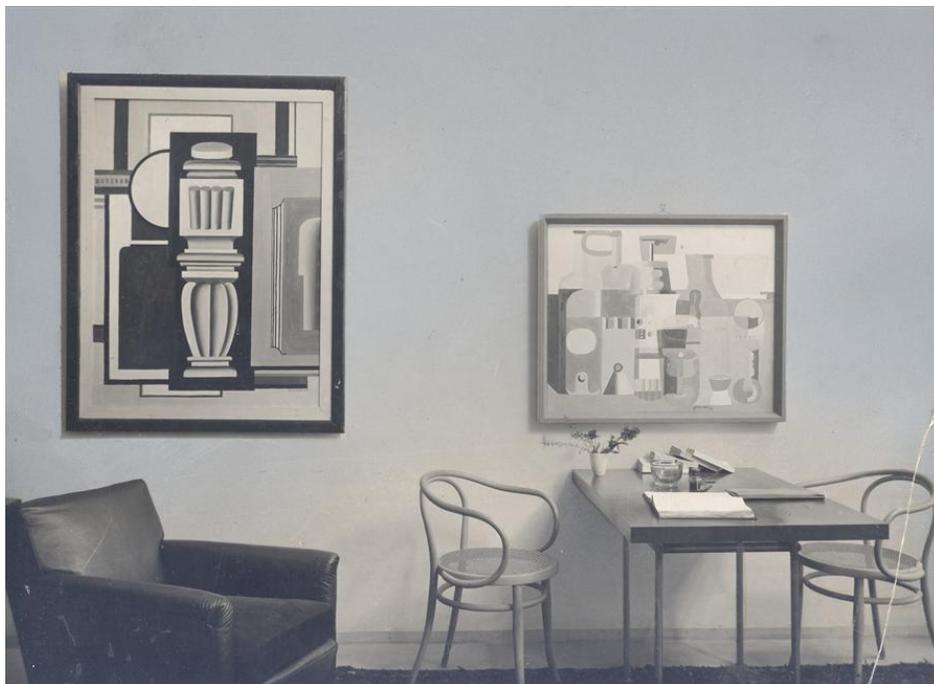
**Figure 2** – Pierre Patout, *Pavillon du Collectionneur, façade sur le jardin*, 1925, Paris.  
Source : Musée des Arts Décoratifs, Fonds édition Albert Levy, inv. EAL 1-18. [En ligne], [http://www.lesartsdecoratifs.fr/IMG/jpg/ealp\\_1\\_18.jpg](http://www.lesartsdecoratifs.fr/IMG/jpg/ealp_1_18.jpg), consulté le 24 juillet 2016.



**Figure 3** – Pierre Patout, *Grand Salon du Pavillon du Collectionneur*, 1925, Paris.  
Source : Bibliothèque des Arts Décoratifs, Album Maciet, vol. 309-20-50. [En ligne], <http://www.lesartsdecoratifs.fr/IMG/jpg/maciet-309-20-50-expo-1925-ruhlmann.jpg>, consulté le 24 juillet 2016.



**Figure 4** – Le Corbusier, *Pavillon de l'Esprit nouveau*, vue extérieure, 1925, Paris.  
Source : Fondation Le Corbusier. [En ligne], [http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720\\_2049\\_621.jpg?r=0](http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720_2049_621.jpg?r=0), consulté le 20 juillet 2016. © FLC/ADAGP



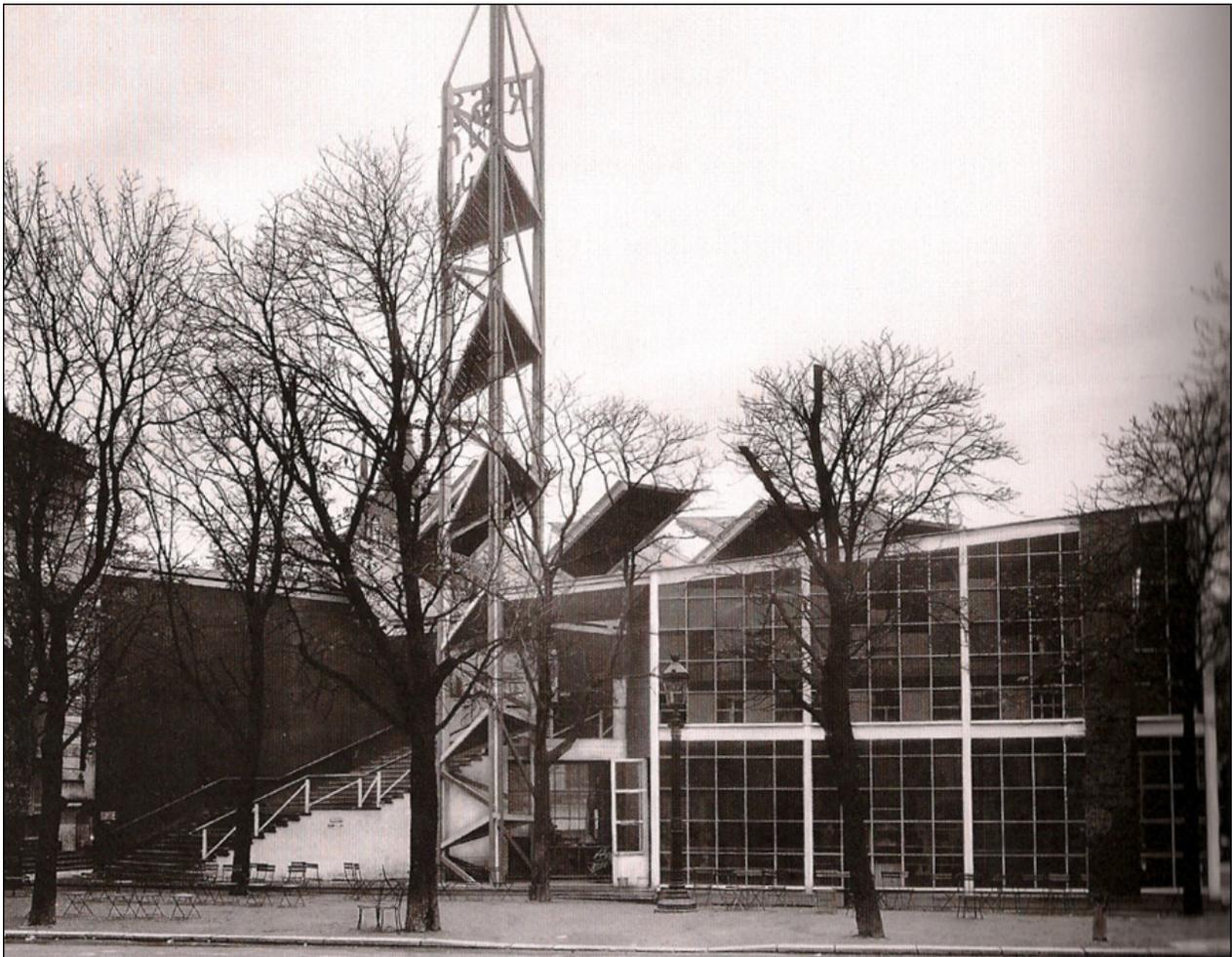
**Figure 5** – Le Corbusier, *Pavillon de l'Esprit Nouveau*, vue intérieure, 1925, Paris.  
Source : Fondation Le Corbusier. [En ligne], [http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720\\_2049\\_626.jpg?r=0](http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720_2049_626.jpg?r=0), Consulté le 20 juillet 2016. © FLC/ADAGP



**Figure 6** – Le Corbusier, *Pavillon de l'Esprit Nouveau, casier standard*, 1925, Paris.  
Source : Fondation Le Corbusier. [En ligne],  
[http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720\\_2049\\_624.jpg?r=0](http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720_2049_624.jpg?r=0), consulté le 20 juillet 2016. © FLC/ADAGP



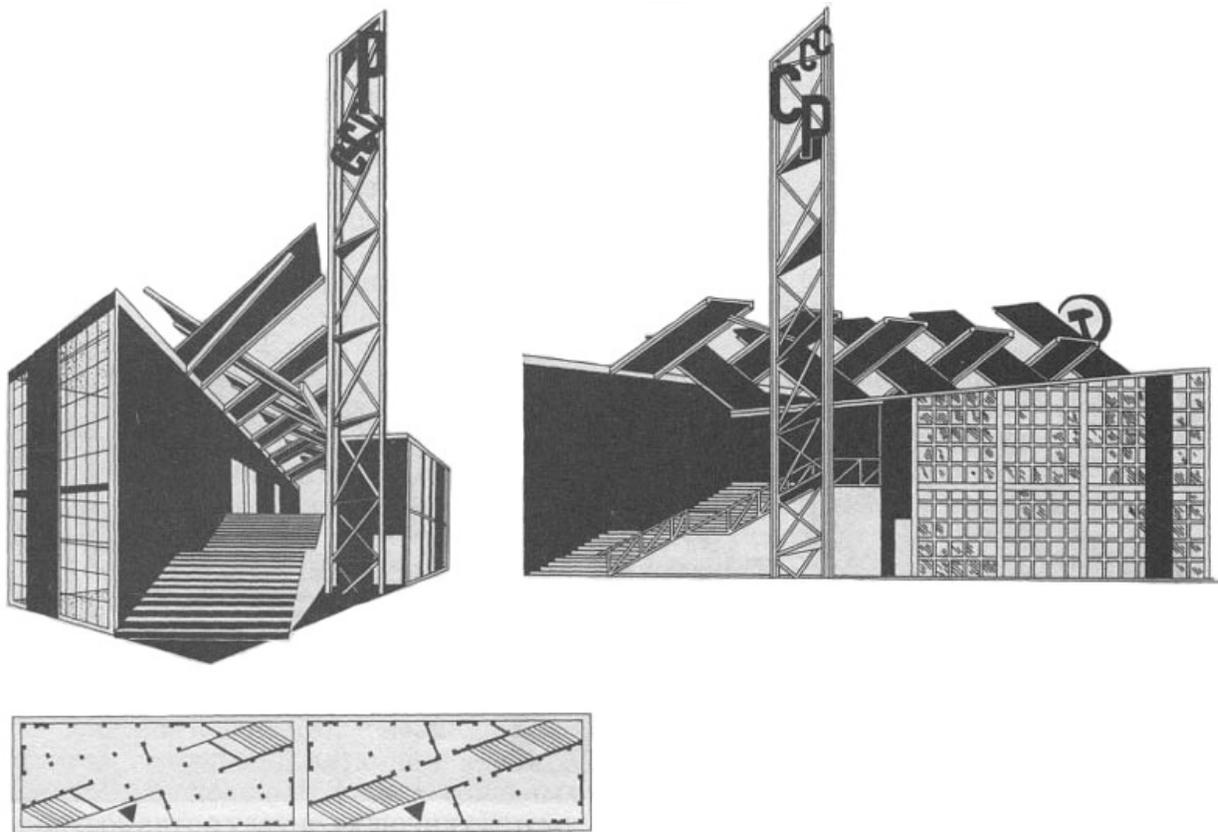
**Figure 7** – Konstantin Melnikov, *Pavillon de l'URSS, vue extérieure*, 1925, Paris.  
Source : Wikimedia Commons [En ligne],  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/90/Pavillon\\_de\\_l%27URSS\\_Paris\\_%281925%29.jpg?download&uselang=fr](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/90/Pavillon_de_l%27URSS_Paris_%281925%29.jpg?download&uselang=fr), consulté le 23 janvier 2015.



**Figure 8** – Konstantin Melnikov, *Pavillon de l'URSS, vue extérieure, tour ornementale*, 1925, Paris.

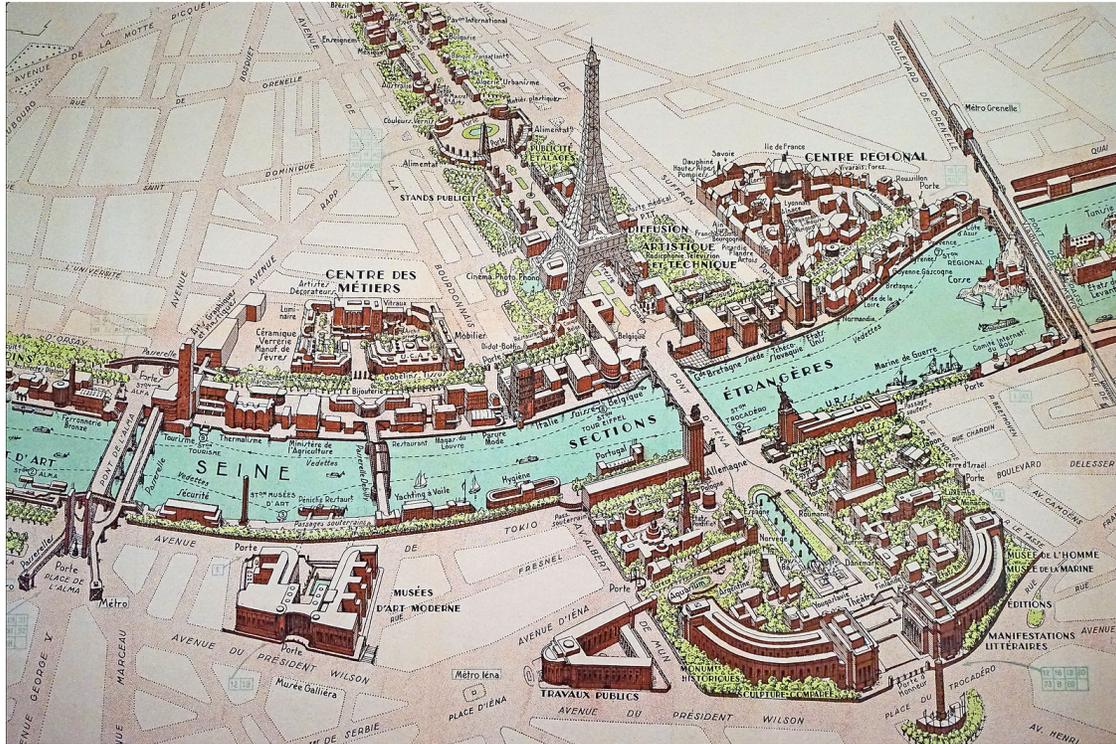
Source : ArchDaily, [En ligne],

<http://images.adsttc.com/media/images/55bb/8ff7/e58e/ce6b/e300/0133/slideshow/kitchener.love.jpg?1438355443>, consulté le 24 juillet 2016.



**Figure 9** – Konstantin Melnikov, *Pavillon de l'URSS*, vue de face, de côté, et plan de sol, 1925, Paris.

Source : The Charnel House, [En ligne], <https://thecharnelhouse.org/2013/08/03/the-soviet-pavilion-at-the-1925-paris-international-exposition/#jp-carousel-11193>, consulté le 29 juillet 2016.



**Figure 10** – Plan de l’Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie moderne

Source : Wikimedia Commons, [En ligne],

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/6f/L%27exposition\\_internationale\\_des\\_arts\\_et\\_des\\_techniques\\_dans\\_la\\_vie\\_moderne\\_1937\\_-\\_Robert\\_Delaunay\\_-\\_Rythmes\\_sans\\_fin\\_2.jpg/1599px-](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/6f/L%27exposition_internationale_des_arts_et_des_techniques_dans_la_vie_moderne_1937_-_Robert_Delaunay_-_Rythmes_sans_fin_2.jpg/1599px-)

[L%27exposition\\_internationale\\_des\\_arts\\_et\\_des\\_techniques\\_dans\\_la\\_vie\\_moderne\\_1937\\_-\\_Robert\\_Delaunay\\_-\\_Rythmes\\_sans\\_fin\\_2.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/6f/L%27exposition_internationale_des_arts_et_des_techniques_dans_la_vie_moderne_1937_-_Robert_Delaunay_-_Rythmes_sans_fin_2.jpg/1599px-), consulté le 29 juillet 2016.



**Figure 11** – Le Corbusier, *Le Pavillon des Temps Nouveaux, vue extérieure*, 1937, Paris.  
Source : Fondation Le Corbusier, [En ligne],  
[http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720\\_2049\\_627.jpg?r=0](http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720_2049_627.jpg?r=0), consulté le 22 juillet 2016. © FLC/ADAGP



**Figure 12** – Le Corbusier, *Le Pavillon des Temps Nouveaux*, vue intérieure, 1937, Paris.

Source : Fondation Le Corbusier, [En Ligne],

[http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720\\_2049\\_630.jpg?r=0](http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720_2049_630.jpg?r=0), consulté le 22 juillet 2016. © FLC/ADAGP



**Figure 13** - Le Corbusier, *Le Pavillon des Temps Nouveaux*, vue des rampes intérieures, 1937, Paris.

Source : Fondation Le Corbusier, [En Ligne],

[http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720\\_2049\\_632.jpg?r=0](http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720_2049_632.jpg?r=0), consulté le 22 juillet 2016. © FLC/ADAGP



**Figure 14** – Josep Lluís Sert, *Maquette du pavillon de la République espagnole*, 1937, Musée Reina Sofía, Madrid.

Source : Wikimedia Commons, [En ligne],

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/14/Pavillon\\_de\\_lEspanne\\_r%C3%A9publicaine\\_en\\_1937\\_%28Museo\\_Nacional\\_Centro\\_de\\_Arte\\_Reina\\_Sof%C3%ADa%2C\\_Madrid%29\\_%284696114311%29.jpg/1599px-](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/14/Pavillon_de_lEspanne_r%C3%A9publicaine_en_1937_%28Museo_Nacional_Centro_de_Arte_Reina_Sof%C3%ADa%2C_Madrid%29_%284696114311%29.jpg/1599px-)

[Pavillon\\_de\\_lEspanne\\_r%C3%A9publicaine\\_en\\_1937\\_%28Museo\\_Nacional\\_Centro\\_de\\_Arte\\_Reina\\_Sof%C3%ADa%2C\\_Madrid%29\\_%284696114311%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/14/Pavillon_de_lEspanne_r%C3%A9publicaine_en_1937_%28Museo_Nacional_Centro_de_Arte_Reina_Sof%C3%ADa%2C_Madrid%29_%284696114311%29.jpg), Consulté le 22 juillet 2016.



**Figure 15** – Miguel de Los Santos, *Cité universitaire de Madrid, faculté de médecine*, 1935, Madrid.

Source : Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), [En ligne], <http://ohm.ieec.uned.es/patrimonio/wp-content/uploads/2012/08/GrupoMedico.jpg>, consulté le 29 juillet 2016.



**Figure 16** – Josep Lluís Sert, *Pavillon de la République espagnole*, 1937, reconstruction en 1992, Barcelone.

Source : Wikimedia Commons, JT Curses, [En ligne], <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/03/PavelloRepublica.JPG/1600px-PavelloRepublica.JPG>, consulté le 22 juillet 2016.



**Figure 17** – Alexander Calder, Fontaine de mercure, 1937, 114 x 293 x 196 cm, Fondation Joan Miró, Barcelone.

Source : Fondation Joan Miró, [En ligne],

[http://www.fmirobcn.org/media/cataleg/fjm10508cd00000p000\\_1000.jpg](http://www.fmirobcn.org/media/cataleg/fjm10508cd00000p000_1000.jpg), consulté le 22 juillet 2016.



**Figure 18** – Joan Miro, El Segador, 1937, murale, 550 x 365 cm, œuvre détruite (Pavillon de la République espagnole, Paris).

Source : Tate, [En ligne], [http://images.tate.org.uk/sites/default/files/styles/grid-normal-12-cols/public/images/joan\\_miro\\_the\\_reaper\\_photograph.jpg?itok=PTsC8Sp7](http://images.tate.org.uk/sites/default/files/styles/grid-normal-12-cols/public/images/joan_miro_the_reaper_photograph.jpg?itok=PTsC8Sp7), consulté le 22 juillet 2016.



**Figure 19** – Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, huile sur toile, 349,3 x 776,1 cm, Musée Reina Sofia, Madrid

Source : Musée Reina Sofia, [En ligne],

[http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/styles/foto\\_horizontal\\_wide/public/obras/DE00050\\_0.jpg?itok=wxSeOtKR](http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/styles/foto_horizontal_wide/public/obras/DE00050_0.jpg?itok=wxSeOtKR), consulté le 29 juillet 2016.



**Figure 20** – Carlo Broggi, Julien Flegenheimer, Camille Lefèvre, Henri-Paul Nénot, Joseph Vago, Palais de la Société des Nations, 1938, Genève.

Source : Wikimedia Commons, [En ligne],

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/UN\\_building%2C\\_Genevra.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/UN_building%2C_Genevra.jpg), consulté le 29 juillet 2016.



**Figure 21** – Léon Azéma, Jacques Carlu, Louis-Hippolyte Boileau, Palais de Chaillot, 1937, Paris.

Source : Wikimedia Commons, Pedro J. Pacheco, [En ligne], [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/39/Palais\\_de\\_Chaillot\\_Pano.jpg/1600px-Palais\\_de\\_Chaillot\\_Pano.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/39/Palais_de_Chaillot_Pano.jpg/1600px-Palais_de_Chaillot_Pano.jpg), consulté le 30 juillet 2016.



**Figure 22** – Anonyme, *La Tour Eiffel lors de l'Exposition des arts et techniques à Paris en 1937*, 1937.

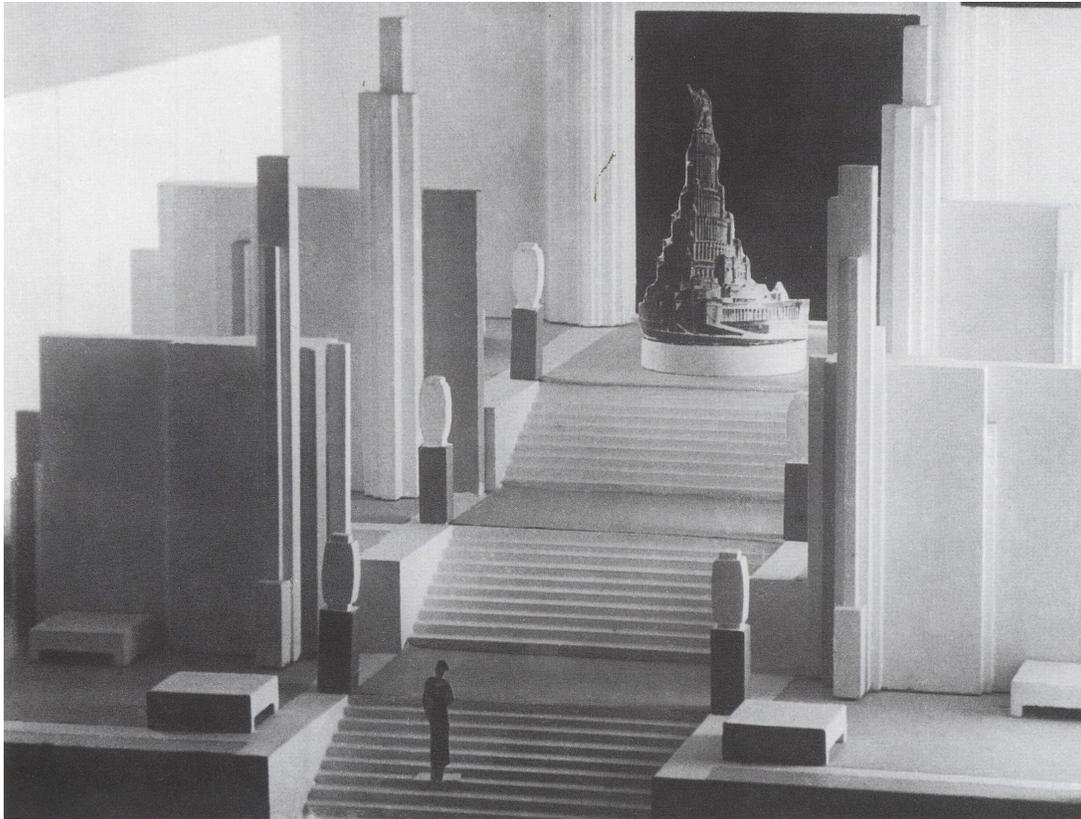
Source : Wikimedia Commons, BNF, [En ligne], [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/La\\_Tour\\_Eiffel\\_en\\_1937\\_contrast.png](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/La_Tour_Eiffel_en_1937_contrast.png), consulté le 22 juillet 2016.



**Figure 23** – Boris Iofan, Pavillon de l'URSS, 1937, Paris.  
Source : Wikimedia Commons, [En ligne],  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/49/Paris-expo-1937-pavillon\\_de\\_l%27URSS-13\\_%28colorized%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/49/Paris-expo-1937-pavillon_de_l%27URSS-13_%28colorized%29.jpg), consulté le 22 juillet 2016.



**Figure 24** – Vera Moukhina, *L'Ouvrier et la Kolkhozienne*, 1937, groupe sculpté en acier inoxydable, Centre panrusse des Expositions, Moscou.  
Source : Wikimedia Commons, Limitchik, [En ligne], [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/73/The\\_Worker\\_and\\_Kolkhoz\\_Woman.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/73/The_Worker_and_Kolkhoz_Woman.jpg), consulté le 31 juillet 2016.



**Figure 25** – Nikolai Suetin, Maquette de l'intérieur du pavillon de l'URSS, 1937.

Source : The Charnel House, [En ligne],

<https://rosswolfe.files.wordpress.com/2013/03/nikolai-suetins-crypto-suprematist-model-for-the-1937-soviet-pavilion-featuring-iofans-palace-of-the-soviets11-e1363356697124.jpg?w=850>, consulté le 22 juillet 2016.



**Figure 26** – Albert Speer, Pavillon de l’Allemagne nazie, 1937, Paris.  
Source : Wikimedia Commons, [En ligne],  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3b/Paris-expo-1937-pavillon\\_de\\_l%27Allemagne-02.jpg/810px-Paris-expo-1937-pavillon\\_de\\_l%27Allemagne-02.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3b/Paris-expo-1937-pavillon_de_l%27Allemagne-02.jpg/810px-Paris-expo-1937-pavillon_de_l%27Allemagne-02.jpg), consulté le 22 juillet 2016.

