



HAL
open science

L'architecture au congrès d'esthétique de 1937

Estelle Thibault

► **To cite this version:**

Estelle Thibault. L'architecture au congrès d'esthétique de 1937. Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 2016, Ästhetik und Kunstwissenschaft im Zeitalter der Kongresse/L'esthétique et la science de l'art à l'âge des congrès, 62 (2), pp.359-371. halshs-01476904

HAL Id: halshs-01476904

<https://shs.hal.science/halshs-01476904>

Submitted on 3 Mar 2017

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

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

L'ARCHITECTURE AU CONGRES D'ESTHETIQUE DE 1937

Par Estelle Thibault

Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft, 61/2, 2016, p. 359-371. Actes du colloque international *Berlin 1913-Paris 1937. L'esthétique et la science de l'art à l'âge des congrès*, Lausanne, UNIL (org. Carole Maigné, Céline Trautmann-Waller, Bernadette Collenberg-Plotnikov), 24-25 mai 2016.

Quelle est la place accordée à l'architecture au congrès d'esthétique et de science de l'art de Paris en 1937 ? Par rapport aux congrès précédents, sa spécificité réside dans son ouverture aux artistes, conviés à témoigner de leur pratique et de leur conception de la création. Ce parti-pris, revendiqué par l'Association pour l'étude des arts et les recherches relatives à la science des arts depuis sa fondation en 1931, s'était concrétisé par l'invitation de divers artistes, dont l'architecte Auguste Perret, à délivrer des conférences à l'Institut d'art et d'archéologie.¹ Dans son discours d'introduction au congrès de 1937, Victor Basch réaffirme toute l'attention portée à la parole des créateurs² : »j'ai toujours pensé que le dernier mot, en matière esthétique, devait appartenir, non aux théoriciens, mais aux créateurs de l'art, tout art étant, non pas uniquement, mais essentiellement une technique et cette technique ne pouvant être jugée pertinemment que par des techniciens.« La table des matières des actes révèle la présence des architectes, liée au contexte de l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne qui accueille le congrès du 8 au 11 août, tout en fournissant un vaste corpus de réalisations.³ Il n'est pourtant pas certain que la curiosité des philosophes pour ces pratiques contemporaines ait comme symétrique un intérêt des architectes pour les problématiques de la science de l'art. En France, les quelques tentatives menées dans les années 1920 pour développer une esthétique scientifique de l'architecture en référence aux réflexions de Victor Basch sont en effet restées relativement ponctuelles.⁴

¹ Voir les archives relatives à l'Association : Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales [ci après: AN], F/17/17199 (1932-1934) ; F/21/4891 (1935-1939) ; 468AP/10 (fonds Jean Coutrot).

² Victor Basch: *Discours liminaire*, in *Deuxième congrès international d'esthétique et de science de l'art* [ci après: *Congrès 1937*] I, Paris 1937, LI.

³ Parmi les autres congrès accueillis pendant l'Exposition, trois réunissaient, le mois précédent, des architectes : le 14^e congrès du Comité permanent international des architectes, le 5^e Congrès international d'architecture moderne animé par Le Corbusier, et la 4^e Réunion internationale d'architectes sous l'égide de la revue *L'Architecture d'aujourd'hui*. Voir le *Calendrier des congrès* (Paris 1937) et le *Bulletin des congrès* (hebdomadaire).

⁴ Estelle Thibault: *La géométrie des émotions – Les esthétiques scientifiques de l'architecture en France 1860-1950*, Wavre 2010.

Les efforts de Miloutine Borissavliévitch⁵, comme ceux de Le Corbusier et Amédée Ozenfant pour faire connaître, par l'intermédiaire de la revue *L'Esprit Nouveau*, les méthodes de l'esthétique expérimentale⁶, n'ont eu que peu d'impact sur les théories et les pratiques de l'architecture telles qu'elles se diffusent à l'École des beaux-arts ou dans les principales revues professionnelles. Qui sont les architectes qui interviennent au congrès et quelle connaissance ont-ils du champ esthétique ? Quelles conceptions de l'architecture se dégagent de ces communications ? Que reflètent-elles des débats architecturaux contemporains ?

Avant d'examiner la situation de l'architecture au congrès de 1937, l'intervention de l'architecte Peter Behrens lors de celui de 1913 offre un intéressant précédent. Les actes⁷, qui restituent également les discussions, témoignent du dialogue qui s'installe entre ce que des esthéticiens imaginent être l'essence de l'architecture, pensée en termes de rythme et d'espace, et les préoccupations du maître d'œuvre, plutôt focalisées, à l'âge de la construction industrielle, sur l'expression de la technique.

La publication issue du congrès de Paris, qui ne rassemble que des résumés envoyés trois mois auparavant⁸, ne dit rien des éventuels échanges. Néanmoins, la mosaïque de contributions qui la compose renseigne sur le périmètre des discussions. Le contenu de ces courts articles a pu être éclairé par une enquête sur les activités des contributeurs, qu'il s'agisse de leurs réalisations pour l'Exposition, de leurs publications ou de leur investissement dans l'enseignement. Il a souvent été possible de retrouver des versions plus développées des textes dans d'autres ouvrages ou périodiques. Parmi les contributions sur l'architecture, deux types de réponses peuvent être caractérisés. Quelques architectes, historiens ou critiques livrent leur point de vue sur la possibilité de lois esthétiques applicables à l'analyse des édifices. D'autres répondent en tant que praticiens, explicitant leur démarche ou exprimant leur position dans un débat sur les nouvelles techniques de construction.

⁵ Miloutine Borissavliévitch: *Les théories de l'architecture – Essai sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture*, Paris 1926.

⁶ *L'Esprit Nouveau – Revue internationale d'esthétique*, 1-4 (1920-1924).

⁷ *Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Berlin 7.-9. Oktober 1913* [ci après: *Kongress 1913*], Stuttgart 1914.

⁸ Les circulaires diffusées par l'Association pour l'étude des arts et les recherches relatives à la science de l'art précisent que ces résumés de 1000 mots étaient attendus pour le 1^{er} mars 1937. Les communications étaient calibrées à quinze minutes d'exposé suivies d'une discussion. Voir AN 468AP/10.

I. L'architecture au congrès de Berlin, 1913

A. Schmarsow/Behrens : Espace et technique

Dans les actes du congrès de 1913, les interventions sur l'architecture laissent percevoir l'écart entre d'un côté, les réflexions des philosophes, qui identifient celle-ci comme un art particulièrement pertinent pour réfléchir à la perception de l'espace, de l'autre, les théories élaborées par les architectes, préoccupés par l'expression des techniques modernes. C'est le cas tout particulièrement entre la conception de l'architecture comme configuration spatiale, soutenue par August Schmarsow, et l'interrogation de l'architecte et artiste industriel Peter Behrens sur le juste rôle des techniques dans la détermination du style.

Cofondateur de la *Deutsche Werkbund* et membre de la *Vereinigung für Ästhetische Forschung* depuis 1909, Behrens a été sollicité pour remplacer August Schmarsow, absent au congrès, mais dont la contribution résumée, *Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung*, est néanmoins intégrée aux actes.⁹ Vingt ans plus tôt, sa conférence *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*¹⁰ avait rompu avec l'acception de l'art de bâtir comme expression des forces tectoniques qui présidait dans les théories antérieures, de Schopenhauer à Wölfflin. Schmarsow avait ainsi écarté d'idée d'un art technique et matériel, pour situer le potentiel esthétique de l'architecture dans la mise en forme de l'espace. Le texte de 1913 poursuit cette réflexion en distinguant trois composantes, l'espace tactile, l'espace visuel et l'espace de la marche.

La contribution de Peter Behrens, *Über den Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik*¹¹, réévalue quant à elle la détermination technique de l'art architectural. Elle s'inscrit dans une série de conférences où l'architecte justifie les choix adoptés pour la fabrication de turbines de la firme AEG, réalisée à Berlin dans le quartier de Moabit en 1908-1909¹², et dont une visite a d'ailleurs été organisée pour les con-

⁹ August Schmarsow: *Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung*, in *Kongress 1913* [n. 7], 246-250. Voir aussi : *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* [ci après: ZÄK], 1914, 66-95. Voir la contribution de Tania Vladova.

¹⁰ August Schmarsow: *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Leipzig, 1894.

¹¹ Peter Behrens: *Über den Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik*, in *Kongress 1913* [n. 7], 251-259.

¹² Voir *Industriekultur – Peter Behrens und die AEG 1907-1914*, hg. von Tilmann Buddensieg und Henning Rogge, Berlin, 1969 ; Frederic J. Schwartz: *The Werkbund: Design Theory and Mass Culture Before the First World War*, New Haven, 1996 ; Stan-

gressistes.¹³ Ce projet, pour lequel Behrens dut négocier ses choix artistiques avec l'ingénieur Karl Bernhard, stimula ses réflexions sur l'expression d'une construction industrielle métallique. Parmi ses écrits sur ce sujet, la version donnée au congrès de 1913 est l'une des plus développées. L'architecte y ajuste son propos à un public exigeant, tout en mobilisant sa propre compréhension des débats esthétiques. Le texte vise à estimer la juste place de la composante technique dans l'élaboration du style. Behrens y réfute l'erreur »d'une certaine école de pensée de notre esthétique moderne [...] selon laquelle la forme artistique découlerait des besoins fonctionnels et de la technique«¹⁴, une thèse qu'il attribue à Gottfried Semper. Il nuance également – sans néanmoins le citer explicitement – l'essai *Ingenieur-ästhetik*¹⁵ publié par le Viennois Joseph August Lux en 1910, qui s'achevait par deux photographies de l'usine AEG. Lux affirmait que les constructions des ingénieurs acquièrent une beauté analogue à celle des créations naturelles, parce qu'elles résultent du pur calcul et de la résolution des problèmes fonctionnels. Behrens reconnaît cette beauté dite organique mais en nuance la valeur, précisant que »la nature n'est pas la culture«¹⁶ : »aucun style n'émerge de la construction et du matériau seuls«. Si l'architecte souligne l'importance déterminante des nouveaux modes de construction, il se réfère à Aloïs Riegl pour soutenir la primauté du *Kunstwollen* dans une lutte contre la destination, les matières premières et la technologie. La technique ne donne pas la forme, à l'inverse »la volonté formelle (*Formwille*) a toujours trouvé la technique qui lui est nécessaire«¹⁷.

B. Le rythme de notre temps

Le dialogue s'ouvre avec les esthéticiens lorsque Behrens cherche à caractériser cette volonté formelle contemporaine. Il discute d'abord la question du rythme de la vie moderne¹⁸ : »La vitesse s'est emparée de nous [...] quand nous circulons dans les rues de nos villes dans des véhicules rapides, nous ne pouvons plus percevoir les détails du bâti.« Ce

ford Anderson: *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*, Cambridge, Mass. 2000.

¹³ *Kongress 1913* [n. 7], 532.

¹⁴ Behrens: *Über den Zusammenhang* [n. 11], 253.

¹⁵ Joseph August Lux: *Ingenieur-Ästhetik*, Vienne 1910.

¹⁶ Behrens: *Über den Zusammenhang* [n.11], 254-255.

¹⁷ *Ibid.*, 255.

¹⁸ *Ibid.*, 256.

constat le conduit à préconiser »des surfaces calmes«¹⁹ et à privilégier ce qui, dans la construction métallique, peut contribuer à ces effets. Il est intéressant de voir que Behrens, tout en définissant l'architecture comme »mise en forme d'un corps« (*Körpergestaltung*), évoque également la question spatiale²⁰ : »L'objectif de l'architecture est et reste, pour toutes les époques, non pas de revêtir une dépouille, mais d'enclorre l'espace«, insistant ainsi sur cette double exigence de constituer le corps matériel et d'envelopper l'espace intérieur. Mais comment la construction en métal – une simple ossature dont le caractère désincarné est amplifié par l'utilisation du verre – peut-elle assurer cette double exigence? Le traitement monumental de l'usine AEG esquisse quelques solutions : la grande halle couverte par la structure métallique est bordée aux angles par quatre piles épaisses, la disposition du vitrage au nu extérieur contribue à l'effet de masse. L'article se conclut sur la nécessité d'unir les compétences de l'ingénieur et de l'architecte, au service de »l'accomplissement de notre désir commun de culture«.²¹

Les réactions suscitées par l'intervention portent principalement sur la traduction de ce *Kunstwollen* contemporain en termes de rythme et d'espace. Victor Basch questionne Behrens sur l'écart entre le »caractère cinématographique de notre temps«²² et la monumentalité archaïque de l'architecture moderne observée dans les grands magasins des villes allemandes, en désaccord complet avec la rapidité de l'échange commercial et des variations de la mode, mieux incarnées dans des édifices parisiens²³ : »M. Behrens ne croit-il pas que nos grands magasins, le nouveau »Printemps«, les »Galeries Lafayette«, la »Samaritaine«, construits entièrement en verre et majolique et maintenus ensemble par des nervures métalliques, et qui semblent pouvoir s'écrouler tous les jours comme des châteaux de cartes et se reconstruire aussitôt, prennent mieux en compte le génie du temps ?« La réponse de Behrens, qui soutient que l'architecture ne peut se contenter »d'être une incarnation de la hâte, car la précipitation doit être considérée comme une partie de la nature qui nous entoure«²⁴, sera développée plus amplement l'année suivante dans un article intitulé *Vom Rythmus unserer Zeit*.²⁵ Il y présente la vitesse comme le fondement

¹⁹ Ibid., 257.

²⁰ Ibid., 257. Behrens aurait été familiarisé avec les conceptions spatiales de Schmarsow par l'intermédiaire de l'historien de l'art Wilhelm Niemeyer, qui enseignait avec lui à la Kunstgewerbeschule de Düsseldorf autour de 1905.

²¹ Ibid., 259.

²² *Kongress 1913* [n.7], 262.

²³ Ibid., 262-263.

²⁴ Ibid., 254.

²⁵ Peter Behrens: *Vom Rythmus unserer Zeit*, in *Innendekoration* 25 (1914), 472.

positif d'un travail créatif contemporain qui cherche encore sa forme culturelle.

Behrens est également attentif aux remarques d'Oskar Wulff, qui l'interroge plus avant sur sa propre conception de la *Raumgestaltung*, ainsi qu'à celles de l'architecte et historien de l'art Paul Zucker, qui l'invite à transférer ces principes de conception, de la forme extérieure vers les espaces intérieurs. Ce congrès, auquel assistent d'autres architectes, Walter Gropius notamment, a contribué à introduire dans leurs discours les questions spatiales initiées par les philosophes.²⁶ Le rôle de passeur entre les domaines que joue Paul Zucker²⁷ mériterait d'être approfondi. Dès octobre 1913, il livre en effet un compte-rendu du congrès dans la *Deutsche Bauzeitung*²⁸, puis, dans sa propre intervention au congrès de 1924, présente la configuration spatiale comme le lieu de l'expression de la subjectivité de l'architecte.²⁹ Contraint à l'exil en 1937, il diffusera cette thématique en Amérique du Nord³⁰ et sera l'un des premiers à remettre en lumière, dans l'après-guerre, la contribution des esthéticiens allemands à la formation de la notion d'espace architectural.³¹

II. 1937 : Sciences de l'art et techniques

L'architecture n'est pas représentée aux congrès de 1927 et de 1930, bien que de nombreuses interventions traitent de la notion d'espace. C'est au prisme d'interrogations sur la technique plutôt que sur la forme spatiale que le congrès de Paris redonne à l'art de bâtir une place significative, d'autant que l'Exposition internationale des arts et techniques stimule de nombreux débats. L'architecture est représentée à différentes échelles dans les actes du congrès, associée à l'art urbain dans la partie

²⁶ Peter Behrens: *Einfluss von Zeit- und Raumaussnutzung auf moderne Formentwicklung*, in *Jahrbücher des Deutschen Werkbundes* (1914), 7-10. Voir également, par exemple, Fritz Schumacher: *Die künstlerische Bewältigung des Raums – Randbemerkungen zu Heinrich Wölfflins Buch Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, in *ZÄK* (1919), 397-402.

²⁷ Wolfgang Schäche, Norbert Szymanski: *Paul Zucker – Der vergessene Architekt*, Berlin 2005.

²⁸ Paul Zucker: *Vom I. Kongreß für Aesthetik und Kunstwissenschaft zu Berlin vom 5.-7. Oktober 1913*, in *Deutsche Bauzeitung* 87 (29 okt. 1913), 792-796.

²⁹ Paul Zucker: *Subjektivismus in der Architektur*, in *ZÄK* (1914), 78-88.

³⁰ Paul Zucker: *Planning in Three Dimensions*, in *New Architecture and City Planning*, ed. by Paul Zucker, New York 1944, 3-12.

³¹ Paul Zucker: *The Paradox of Architectural Theories at the Beginning of the »Modern Movement«*, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, 10/3 (oct. 1951), 8-14.

»Architecture et urbanisme« du livre V (Sciences de l'art et techniques) et aux arts décoratifs dans la partie »Décor et géométrie« du livre VI (L'art contemporain). Deux architectes étrangers, Miloutine Borissavliévitch (Belgrade) et Josep Puig i Cadafalq (Barcelone) s'expriment dans le »Supplément«.

L'amplitude disciplinaire du congrès et l'ouverture aux approches sociologiques stimulent la discussion sur le rapport aux usages et aux techniques dans les arts appliqués, comme le reflète la série d'interventions sur la valeur sociale et culturelle de l'art.³² Le souhait de dépasser la séparation entre beaux-arts et métiers, exprimée dans l'intervention du philosophe Pierre-Maxime Schuhl³³, fait écho à celle d'Henri-Marcel Magne³⁴, architecte et enseignant au conservatoire des arts et métiers, dénonçant la séparation entre formation technique et éducation artistique.

Si quelques historiens (Louis Hautecœur, Paul Léon) et un psychologue (Hans Baumann³⁵) interviennent sur l'architecture, celle-ci est principalement discutée par des praticiens engagés dans l'enseignement ou dans une activité théorique, plusieurs d'entre eux participant à la conception de l'Exposition. Dans ce contexte, l'intitulé »Sciences de l'art et techniques« qui rassemble une partie des articles sur l'architecture est ambivalent. Les termes rappellent les interrogations liminaires de Victor Basch sur la nature du »peuple de sciences« au carrefour desquelles se place l'esthétique, »géométrie, morphologie biologique, physiologie, psychologie, métaphysique«³⁶, ainsi que celles de Paul Valéry sur l'»infini indénombrable des techniques [...] de la taille des pierres à la gymnastique des danseuses, des secrets du vitrail au mystère des vernis des violons«, soulignant »cette prodigieuse diversité où le *tour-de-main* voisine avec la *section d'or*«.³⁷ Pour les architectes, les »sciences de l'art et techniques« évoquent avant tout les évolutions technologiques et scientifiques récentes qui ont transformé la production du cadre de vie et que les organisateurs de l'Exposition souhaitent réconcilier avec l'expression artistique.

³² *Congrès 1937* [n. 2] I, 335-363.

³³ Pierre-Maxime Schuhl: *Beaux-arts et métiers*, in *Congrès 1937* [n. 2] I, 282-284.

³⁴ Henri-Marcel Magne: *Le rôle de l'enseignement technique en France dans la science de l'art*, in *Congrès 1937* II, 307-311.

³⁵ Son intervention (*The Psychological View of Architecture*, in *Congrès 1937* [n. 2] II, 321-324), qui analyse l'évolution de l'ornementation architecturale en utilisant la notion jungienne d'archétype de l'inconscient collectif, serait mieux à sa place dans le livre II (Psychologie).

³⁶ *Congrès 1937* [n. 2] I, LII.

³⁷ *Congrès 1937* [n. 2] I, XIII-XIV.

A. Une science esthétique pour l'architecture ?

Des glissements s'opèrent entre les visées explicatives d'une science de l'art, au sens allemand du terme, et celles, opératoires, des différents savoirs théoriques ou pratiques qui soutiennent la création. Les interventions sur l'architecture expriment des positions contrastées quant à l'hypothèse d'une science esthétique. La question est directement posée par Miloutine Borissavliévitch.³⁸ Parmi les contributeurs architectes, il est indéniablement celui qui connaît le mieux les approches philosophiques, ayant effectué une thèse avec Victor Basch, publiée en 1926 sous le titre *Les théories de l'architecture – Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture*.³⁹ Il y parcourait les esthétiques architecturales allemandes (Heinrich Wölfflin, August Thiersch, Rudolf Adamy, Adolf Göller), évoquant assez rapidement les contributions de Schmarsow et de Behrens dans les actes du congrès de 1913. Borissavliévitch s'intéresse néanmoins très peu à la question soulevée par Behrens du rapport à la technique, il rejette l'idée de Schmarsow considérant l'architecture comme création spatiale, pour concevoir celle-ci comme un »art du temps«⁴⁰ en écho à des rythmes intérieurs. Borissavliévitch promeut, à partir de sa compréhension de l'esthétique allemande, une méthode critique fondée sur l'optique physiologique, analysant les mouvements oculaires et leur impact supposé sur les états affectifs. En 1937, alors qu'il enseigne et pratique à Belgrade, ses théories n'ont pas évolué depuis ses travaux français des années 1920. Si sa prise de position pour une esthétique scientifique de l'architecture, fondée sur l'étude des mécanismes physiologiques – essentiellement visuels –, n'a pas connu beaucoup d'échos dans le contexte français, elle apparaît décalée par rapport aux questionnements sociologiques, psychologiques et anthropologiques qui caractérisent le congrès.

Parmi les approches fondées sur l'analyse des qualités visuelles figure celle de l'architecte et historien péruvien Hector Velarde⁴¹, qui souhaite distinguer les compositions traditionnelles et discréditer l'architecture moderne, ainsi que celle du catalan Josep Puig i Cadafalç qui examine une

³⁸ Miloutine Borissavliévitch: *L'esthétique scientifique est-elle possible ? (principes d'une théorie de l'architecture)*, in *Congrès 1937* [n. 2] II, 491-495.

³⁹ Borissavliévitch: *Les théories* [n. 5].

⁴⁰ Ibid., 20-22 et Miloutine Borissavliévitch: *L'architecture, art du temps*, in *La construction moderne* 34 (27 décembre 1925), 151-155.

⁴¹ Hector Verlarde: *La forma evolutiva de la arquitectura*, in *Congrès 1937* [n. 2] II, 318-321.

»loi géométrique«⁴² rapportée à la vision perspective et à des formules mathématiques. Les proportions sont abordées par l'historienne de l'art Éliisa Maillard⁴³, dans la lignée des travaux de Matila Ghyka sur l'emploi du nombre d'or.

L'historien de l'art Louis Hautecœur offre un contrepoint plus relativiste sur les proportions mathématiques⁴⁴, dans une intervention qui correspond à un chapitre de son cours à l'École du Louvre, publié l'année suivante.⁴⁵ L'ouvrage présente une synthèse des théories de l'architecture exprimées dans les traités classiques français, tout en intégrant des aspects de l'esthétique allemande (Hegel, Schopenhauer, Lipps, Wölfflin). Sa connaissance de ce corpus est redevable d'une lecture attentive de Borisavliévitch. S'il reprochait à ce dernier d'avoir présenté ces textes de façon partielle, au prisme de ses propres idées sur l'optique physiologique⁴⁶, Hautecœur cherche à éviter cet écueil. Aussi son intervention expose-t-elle les différentes doctrines sur les proportions, qu'elles émanent d'architectes ou d'esthéticiens, sans les juger, avant de conclure sur la dimension intellectuelle de l'architecture : l'art »le plus soumis aux conditions matérielles, est aussi celui qui, grâce aux proportions mathématiques et aux formes géométriques, exprime les spéculations les plus abstraites de la pensée humaine«.⁴⁷

Louis Bonnier affiche un bien plus grand scepticisme envers l'idée d'une science supposée régler les aspects esthétiques.⁴⁸ Alors âgé de 81 ans, cet architecte, qui fut l'un des fondateurs de l'Institut d'urbanisme de l'université de Paris (IUUP), est une autorité en matière d'art urbain. L'architecte en chef de l'Exposition, Jacques Gréber, est l'un de ses proches collègues. L'intervention de Bonnier dérive du cours *Art et technique de la construction des villes* à l'IUUP qu'il dispense pour la dernière année en 1937, dans les locaux de l'Institut d'art et d'archéologie. Il y défend une conception de l'urbanisme fondée sur trois questions : l'hygiène, la circulation et l'esthétique, entendue comme la recherche de l'harmonie.

⁴² Josep Puig i Cadafalç: *La loi géométrique de l'architecture, Congrès 1937* [n. 2] II, 488-491. Il avait donné à l'Institut d'art et d'archéologie, au printemps 1937, une série de conférences sur les »lois de l'architecture« dans le cadre de la Fondation pour l'étude des arts et des civilisations de la Méditerranée. Lettre de Pierre Lavedan, 24 février 1937, AN 20010498/58.

⁴³ Éliisa Maillard: *Recherches sur l'emploi du nombre d'or par les artistes du Moyen Âge*, in *Congrès 1937* [n. 2] II, 262-265.

⁴⁴ Louis Hautecœur: *Les proportions mathématiques et l'architecture*, in *Congrès 1937* [n. 2] II, 313-317.

⁴⁵ Louis Hautecœur: *De l'architecture*, Paris 1938, 198-212.

⁴⁶ *Ibid.*, 7-8.

⁴⁷ Hautecœur: *Les proportions* [n. 44], 317.

⁴⁸ Louis Bonnier: *L'esthétique dans l'urbanisme*, in *Congrès 1937* [n. 2] II, 328-330.

Le polycopié des seize leçons du cours⁴⁹ révèle que les deux dernières, intitulées *Esthétique*, sont proches du contenu résumé dans les actes du congrès. L'urbanisme est présenté à la fois comme une science et comme un art, tout en distinguant soigneusement ces aspects. Si la conception de la ville doit s'appuyer sur un ensemble de disciplines scientifiques – géographie, histoire, sociologie –, sa dimension proprement artistique échappe à toute réduction théorique. Bonnier affirme se méfier des formules et des spéculations esthétiques, en urbanisme comme en architecture⁵⁰ : »les méthodes sont diverses, les théories aussi, mais elles ne sauraient être plus nombreuses et plus oiseuses que celles, infiniment variées, que fabriquent inlassablement les gens qui critiquent l'art sans produire eux-mêmes«. Bonnier s'en remet essentiellement au goût artistique de l'urbaniste, considérant qu'il est »difficile de dégager, en matière d'esthétique, des règles ou des méthodes qui ne soient pas très générales«. ⁵¹

B. Techniques de création

Les architectes sont également conviés, à l'instar d'autres artistes, à présenter leurs méthodes de création. C'est le cas d'Eugène Beaudouin⁵² qui incarne à la fois, en tant que Prix de Rome, le système académique de l'École des beaux-arts et, en tant que constructeur d'édifices à ossature métallique, l'innovation technique. Directement liée à l'Exposition, son intervention détaille les dispositifs de son et lumière qu'il a orchestré sur la Seine et auxquels les congressistes assistent le dernier soir.⁵³ Le spectacle est décrit comme une »architecture urbaine« organisant une fête populaire à une échelle inédite grâce aux »ressources de nos moyens scientifiques modernes«. ⁵⁴ Une version développée et illustrée de l'article, publiée dans la *Revue de l'électricité*⁵⁵, explique tant les principes de composition que les mécanismes des effets lumineux. L'utilisation du vocabulaire de la conception architecturale telle qu'elle s'enseigne à

⁴⁹ Louis Bonnier: *Art et technique de la construction des villes*, cours à l'IUUP, année 1931-1932.

⁵⁰ Ibid., 6.

⁵¹ Bonnier: *L'esthétique* [n. 48], 328.

⁵² Eugène Beaudouin: *La lumière et le son sur la Seine à l'Exposition internationale de 1937*, in *Congrès 1937* [n. 2] II, 337-341.

⁵³ *Bulletin des congrès* 14 (31 août 1937), 10.

⁵⁴ Beaudouin: *La lumière* [n. 52], 337.

⁵⁵ Eugène Beaudouin: *La lumière sur la Seine à l'Exposition internationale des Arts et Techniques de 1937*, in *Revue générale de l'électricité* (10 juillet 1937), 53-58.

l'École des beaux-arts est manifeste lorsqu'il décrit les trois »partis«⁵⁶ : les »plans à grandes ordonnances« assimilés aux grands tracés classiques, les »développements libres« comparables aux jardins pittoresques et les »plans à semis« modernes. Parce qu'elle aborde les fêtes de la lumière, cette intervention avoisine celle de l'historien de l'art hongrois Sandor Baumgarten sur le feu d'artifice⁵⁷, qui tente de situer ce type de spectacle dans une classification des arts.

L'architecte décorateur Charles Siclis⁵⁸ traite également de l'orchestration des effets, en lien avec son activité de construction de salles de spectacle, dont la grande salle de cinéma temporaire construite sous la tour Eiffel pour l'Exposition. Siclis décrit l'art d'organiser les ambiances particulières accompagnant le spectateur depuis la rue jusqu'à la salle, par la gestion des séquences comme par l'emploi réfléchi des couleurs et des matériaux. Dans un texte publié en 1930⁵⁹, Siclis s'était prononcé pour une approche »scientifique« des composantes de l'émotion esthétique, évoquant l'influence de la dimensions des espaces, de la lumière et de certains revêtements sur les états psychologiques, mentionnant l'existence de recherches – sans néanmoins les nommer – sur les propriétés apaisantes ou stimulantes des différents types de bois.

La partie »Décor ou géométrie«, qui associe architectes, décorateurs et artistes parisiens, reflète les débats sur l'éviction de l'ornement, au moment où le rapport général de l'Exposition prend position contre le »nudisme fonctionnel« et pour la réhabilitation d'un décor »limité à certains points ou accents rationnellement répartis«. ⁶⁰ Les architectes y débattent également de la place de la machine et des nouveaux matériaux comme le béton.

Les interventions de Maurice Barret⁶¹ et d'Henry Favier⁶² expriment des avis opposés. Le premier prône une analyse rationalisée des besoins et la production standardisée pour le plus grand nombre, le second milite pour retrouver un esprit créateur au-delà de la résolution fonctionnelle. Archi-

⁵⁶ Beaudouin: *La lumière* [n. 52], 340-341.

⁵⁷ Sandor Baumgarten: *L'esthétique du feu d'artifice*, in *Congrès 1937* [n. 2] II, 341-344.

⁵⁸ Charles Siclis: *L'architecture du théâtre*, in *Congrès 1937* [n. 2] II, 331-336.

⁵⁹ Charles Siclis: *L'architecture, l'art et la science*, in *L'Architecture d'aujourd'hui* 12 (1930), 10-11.

⁶⁰ *Exposition internationale des arts et techniques Paris 1937 – Rapport général*, Paris 1937, 17.

⁶¹ Maurice Barret: *Le machinisme, trait d'union entre l'art et la technique*, in *Congrès 1937* [n. 2] II, 431-434.

⁶² Henry Favier: *Retour à une architecture humanisée*, in *Congrès 1937* [n. 2] II, 434-437.

tecte d'intérieur et membre de l'Union des artistes modernes (UAM), Barret en représente la branche la plus engagée pour une réforme radicale de l'équipement de l'habitation, dans une perspective inspirée du Werkbund allemand et du Bauhaus. Il avait présenté le travail de l'UAM comme une alternative salubre au programme officiel de l'Exposition de 1937, insuffisamment orientée vers la question sociale et suspectée d'un retour réactionnaire à l'artisanat.⁶³ Son texte pour le congrès appelle au perfectionnement d'«objets types» normalisés et présente le machinisme comme la clé d'une synthèse entre art et technique. Ce texte peut être relié aux théories de Le Corbusier sur l'art décoratif⁶⁴ et plus encore à celles de son proche collègue de l'UAM, Francis Jourdain, qui défend également cette approche rationaliste.⁶⁵ La réflexion de Barret se poursuit l'année suivante dans un numéro de la revue *Europe*⁶⁶ tirant le bilan de l'Exposition.

La contribution d'Henry Favier constitue une réponse à ce courant fonctionnaliste radical. Architecte formé à l'École des beaux-arts, Favier avait travaillé jusqu'en 1929 dans l'atelier du ferronnier Edgar Brandt, avant d'ouvrir sa propre agence. À l'arrière-plan de sa communication figurent deux projets : la voie triomphale de la lumière et la radio que Favier réalise pour l'Exposition de 1937 sur le pont Alexandre III et surtout, en amont, sa proposition d'un «phare de Paris». Ce monument pour le rond-point de la Défense avait été présenté au salon des artistes décorateurs en 1930 et soutenu par plusieurs intellectuels dont Paul Valéry, dont Favier avait dessiné l'épée d'académicien.⁶⁷ Favier avait donné une première version de sa contribution au congrès lors d'une conférence à la salle de Géographie de Paris en avril 1937. Un texte plus long, publié l'année suivante⁶⁸ donne une idée plus développée du contenu. Il y dénonce le «nudisme à la mode, issu de la soumission au machinisme et au rationalisme primaire».⁶⁹ Sa conception d'une architecture humanisée suggère une hiérarchie entre le niveau inférieur de la technique et celui supérieur de l'art⁷⁰ : «l'architecte doit avant tout être un constructeur et savoir bâtir un beau squelette.

⁶³ Maurice Barret: *Perspectives*, in *L'Architecture d'aujourd'hui* 7 (1937) 69-71.

⁶⁴ Le Corbusier: *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Paris 1925.

⁶⁵ Francis Jourdain: *Transformation de l'esthétique par le rationalisme*, in *Cahiers rationalistes* 57 (1937), 63-83, et *L'art et la raison*, in *L'architecture d'aujourd'hui* 7 (1937), 45-48.

⁶⁶ Maurice Barret: *La technique et l'équipement de l'habitation*, in *Europe* 186 (15 juin 1938), 153-161.

⁶⁷ Voir Jean-Baptiste Ramaut: *Henry Favier-Edgar Brandt (1909-1928) – Histoire d'une collaboration*, mémoire de master, ENSA Paris-Belleville, 2015.

⁶⁸ Henry Favier: *Sur le retour à une architecture humanisée*, in *La construction moderne* 18 (6 mars 1938), III-IX.

⁶⁹ *Ibid.*, III.

⁷⁰ *Ibid.*, V.

L'humanisation vient ensuite : elle est en quelque sorte l'exaltation sensible du squelette.« L'utilisation de cette métaphore de l'architecture comme corps structurel spiritualisé parcourt les théories classiques de l'architecture. Favier mobilise également l'image du »poème de pierre«⁷¹ empruntée à *Eupalinos ou l'architecte* de Valéry.

Si Barret et Favier sont relativement peu connus, Auguste Perret est quant à lui une figure majeure de l'architecture française, synthèse entre tradition classique et utilisation rationnelle du béton armé. Son intervention au congrès est certainement liée aux contacts noués avec l'Association pour l'étude des arts et les recherches relatives à la science de l'art, dont il est, depuis sa fondation, l'un des dix vice-présidents.⁷² La conférence qu'il avait donnée pour l'association en mai 1933, à l'Institut d'art et d'archéologie, avait été publiée, en 1935, dans l'unique numéro double de la *Revue d'art et d'esthétique*, au voisinage de textes de Victor Basch, d'Henri Focillon et de Charles Lalo.⁷³ Plusieurs projets de Perret, notamment ses dessins non retenus pour le palais de Chaillot au Trocadéro, illustraient cet article, en amont de l'Exposition de 1937 et du congrès d'esthétique annoncé par la revue. Ce texte, remanié et republié à plusieurs occasions⁷⁴, est l'un des plus importants de Perret. Il y assimile l'architecte à un poète qui »parle en construction«⁷⁵, s'appuyant sur les techniques pour les transfigurer. Son intervention au congrès de 1937 commence de la même manière, plaçant l'architecture au croisement de »conditions passagères« (la destination, les usages, la mode) et de »conditions permanentes« (les lois de la stabilité, le climat, les contraintes liées aux matériaux ou la »signification universelle et éternelle de certaines formes«⁷⁶). Il examine, à partir de là, l'incidence des matériaux sur l'évolution des systèmes de construction jusqu'à l'invention du ciment armé. Mais Perret s'écarte ensuite de la trame de sa conférence de 1933 pour se concentrer sur les perfectionnements techniques apportés aux différents bétons, fibrociments et autres matériaux agglomérés, ainsi qu'à leurs usages diversifiés dans la construction. La version complète de l'intervention de 1937 n'a pu être retrouvée⁷⁷, mais son contenu peut être

⁷¹ Ibid., IX.

⁷² Voir la brochure de l'association, AN F/17/17199.

⁷³ Auguste Perret: *L'Architecture*, in *Revue d'art et d'esthétique* 1-2 (1935), 41-50.

⁷⁴ *Auguste Perret Anthologie des écrits, conférences et entretiens*, publ. par Joseph Abram, Guy Lambert et Christophe Laurent, Paris 2006.

⁷⁵ Perret: *L'Architecture* [n. 73], 41.

⁷⁶ Auguste Perret: *Les systèmes et les matériaux de construction*, in *Congrès 1937* [n. 2] II, 429-431.

⁷⁷ Seul le manuscrit du résumé est conservé dans le fonds Perret (Paris, Cité de l'architecture et du Patrimoine, Archives d'architecture du XX^e siècle, 535 AP 548).

rapprochée d'une autre étude importante de Perret, sur les matériaux agglomérés, publiée en 1935 dans le tome XVI *Arts et littératures dans la société contemporaine – Matériaux et techniques* de l'*Encyclopédie française*, coordonné par Pierre Abraham.⁷⁸ Relevons le fait que d'autres artistes présents au congrès d'esthétique y contribuent également : c'est notamment le cas du sculpteur Joachim Costa et du musicien Charles Koechlin.⁷⁹ Les interférences entre le congrès et ce volume, qui met l'accent sur les matériaux et les techniques des arts, gagneraient à être approfondis.

Cette première enquête permet de mieux identifier les discontinuités entre les réflexions allemandes du congrès de Berlin, où l'architecte Behrens s'efforce de mobiliser ses connaissances du champ de l'esthétique, et les débats architecturaux que reflètent le congrès de 1937, où les architectes français apparaissent plus enclins à débattre entre eux qu'avec les philosophes. La discussion sur l'espace, qui avait fait son entrée dans le discours des architectes germaniques autour de 1913, est peu évoquée par ceux qui s'expriment en 1937. Si la présence des artistes au congrès de Paris semble avoir surtout engendré une réflexion sur la technique et le matériau, réflexion que l'on retrouve dans d'autres publications contemporaines, la problématique spatiale s'est-elle pour autant effacée du discours des architectes ? Les discontinuités entre le milieu architectural français des années 1930, tel que représenté au congrès, et l'esthétique germanique des années 1910 sont accentuées par l'absence des protagonistes les plus au fait de celle-ci. Si la plupart des architectes allemands n'ont pu se rendre à Paris⁸⁰, Le Corbusier, bon connaisseur de la culture et de l'esthétique germanique, n'est pas non plus présent au congrès. Il avait pourtant proposé pour l'Exposition de 1937 un Centre d'esthétique contemporaine⁸¹, première version de son projet de musée à croissance illimitée, avant de déplacer sa participation vers des problématiques liées à l'urbanisme, à l'habitation et à l'éducation populaire. Le cinquième Con-

⁷⁸ Auguste Perret: *Les agglomérés*, in *Encyclopédie française* XVI, 68 (1935), 7-12. Voir Nicole Racine: *Pierre Abraham, Lucien Febvre et les tomes Arts et littératures dans la société contemporaine*, in *Société d'études jaurésiennes* 163-164 (2002), 117-147.

⁷⁹ Joachim Costa: *La taille directe*, in *Congrès 1937* [n. 2] II, 280-283 (Costa précise que son intervention a été sollicitée par Pierre Abraham) ; Charles Koechlin: *Comment compose-t-on ?*, in *Congrès 1937* [n. 2] II, 236-239.

⁸⁰ L'absence des Allemands, également constatée dans les congrès d'architecture organisés le mois précédent, est liée au contexte politique international. Voir la contribution de Heinrich Dilly.

⁸¹ Gilles Ragot: *Le Corbusier et l'Exposition*, in *Paris 1937, cinquantième de l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne*, publ. par Bertrand Lemoine, Paris 1987, 72-79.

grès international d'architecture moderne (CIAM), qu'il a animé le mois précédent sur le thème «Logis et Loisirs»⁸², plaçait les questions sociales au premier plan, loin devant toute préoccupation esthétique. Un autre absent notoire est l'architecte André Lurçat, alors à Moscou, quand son frère peintre, Jean Lurçat, contribue au congrès. Rentré en France à l'automne 1937, André Lurçat engage le projet d'écrire une «science de l'esthétique architecturale», achevée dans les années 1950.⁸³ À l'écart du congrès demeurent également quelques historiens de l'art, élèves de Wölfflin et proches de ces architectes. L'un d'eux est Max Raphael, exilé en France depuis 1933, avant de fuir vers les États-Unis en 1940. Devenu l'ami d'André Lurçat, il s'était attelé, dans les années 1930, à construire une critique de l'architecture moderne parisienne, adossée – outre à l'analyse marxiste – aux concepts de «formation de l'espace» (*Raumgestaltung*) et de «corps structurel» (*Baukörper*).⁸⁴ Ces aspects ne sont pas évoqués dans la contribution de sa proche collègue Hanna Lévy, qui expose les bases d'une «théorie matérialiste et dialectique de l'art»⁸⁵ élaborée de concert. L'historien de l'art suisse Sigfried Giedion, secrétaire général des CIAM, n'est pas non plus présent au congrès de Paris. Il quitte l'Europe l'année suivante, invité par Walter Gropius à enseigner à ses côtés à Harvard, et y délivre les leçons qui formeront la base de son ouvrage *Space Time and Architecture* en 1941.⁸⁶ Le départ vers les États-Unis de nombreux architectes allemands (Walter Gropius ou Ludwig Mies van der Rohe par exemple), et d'historiens ou critiques, tels Sigfried Giedion ou Paul Zucker, contribuera ainsi à l'importation, outre-Atlantique, des problématiques spatiales et techniques de l'esthétique architecturale européenne du début du siècle.

⁸² *Logis et loisirs. 5^e congrès CIAM, Paris 1937.*

⁸³ André Lurçat: *Formes, composition et lois d'harmonie – Éléments d'une science de l'esthétique architecturale*, Paris 1953-1957.

⁸⁴ Max Raphael: *Für eine demokratische Architektur – Kunstsoziologische Schriften*, hg. von Jutta Held, Frankfurt/M., 1976.

⁸⁵ Hanna Lévy: *Sur la nécessité d'une sociologie de l'art*, in *Congrès 1937* [n. 2] I, 342-345.

⁸⁶ Sigfried Giedion: *Space Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Cambridge, Mass. 1941.