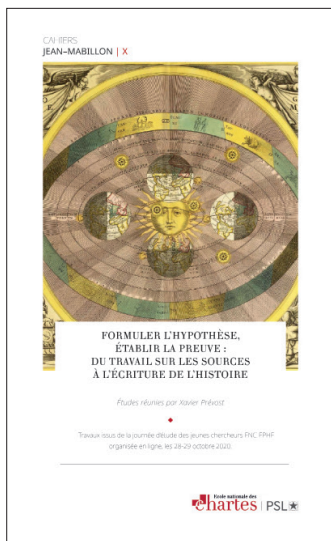




FORMULER L'HYPOTHÈSE, ÉTABLIR LA PREUVE : DU TRAVAIL SUR LES SOURCES À L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE

Travaux issus de la journée d'étude des jeunes chercheurs ENC-EPHE organisée en ligne, les 28-29 octobre 2020.

Études réunies par Xavier Prévost.

École nationale des chartes
Date de mise en ligne : février 2026.

*Contenu mis à disposition selon les termes de la licence
Creative Commons : attribution, pas d'utilisation
commerciale, pas de modification.*

Écrire une histoire de l'architecture à l'épreuve de l'éphémère. L'architecture commerciale à l'Exposition des arts décoratifs

par CAMILLE NAPOLITANO ♦

Écrire une histoire de l'architecture à l'épreuve de l'éphémère. L'architecture commerciale à l'Exposition des arts décoratifs

CAMILLE NAPOLITANO ♦

L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes qui se tient à Paris entre les mois d'avril et d'octobre 1925, est autant la manifestation éclairante que l'instigatrice du changement de modèles alors en cours dans les arts décoratifs et, plus particulièrement, dans la composition de magasins¹.

Déjà, depuis le début des années vingt, les Salons d'automne et les Salons des artistes décorateurs se faisaient les témoins d'un engouement jusqu'alors inédit pour l'architecture commerciale. Dès 1922, le Salon d'automne accueille le premier essai d'une section d'« art urbain » organisée par l'architecte Marcel Temporal (1881-1964) qui se consacre, en bonne partie, à la construction et à l'aménagement de boutiques dont on pressent déjà l'influence sur l'évolution de l'environnement urbain et de l'habitation moderne². L'année suivante, le Salon des artistes décorateurs expose les magasins qu'imaginent, entre autres, les architectes-décorateurs René Prou (1887-1947),

¹ *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. Paris, avril-octobre 1925, catalogue général officiel*, Paris, Imprimerie de Vaugirard, 1925.

² Adolphe Cadot, « Préface », dans Société du Salon d'automne, *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 1^{er} novembre au 17 décembre 1922*, cat. expo., Paris, 1922, p. 68-69. Il écrit à ce titre que, lors de cette manifestation, « la rue, dans la vie moderne, si souvent forcément extérieure, devient elle-même comme un prolongement de l'habitation. »

Francis Jourdain (1876-1958) et René Herbst (1891-1982)³. Un projet de plus grande envergure est ensuite lancé pour le Salon d'automne de 1924. Robert Mallet-Stevens (1886-1945) y chapeaute l'installation d'*Une place publique* dans la rotonde du Grand Palais, au centre de laquelle se trouve un kiosque entouré par dix boutiques conçues par des architectes-décorateurs renommés, comme Gabriel Guévrékian (1900-1970), Georges Bourgeois dit Djo-Bourgeois (1898-1937) ou encore Pierre Chareau (1883-1950)⁴.

Dans la continuité logique de ces événements, une part conséquente du plan de l'Exposition internationale de 1925 est ainsi dévolue à l'édification de pavillons commerciaux, tandis qu'une section consacrée aux arts de la rue figure à son catalogue⁵. Deux ensembles accueillant en tout une soixantaine de boutiques y sont aménagés : la galerie des boutiques françaises, composée par Henri Sauvage (1873-1932) et installée de long de la rue de Constantine ; et la rue des boutiques, composée par Maurice Dufrene (1876-1955) et installée sur le pont Alexandre III. Quatre pavillons de grands magasins sont également construits aux angles de la première moitié de l'esplanade des Invalides depuis la Seine : le pavillon du Printemps, construit par les architectes Henri Sauvage et Georges Wybo (1880-1943), celui des Grands magasins du Louvre conçu par Albert Laprade (1883-1978), celui des Galeries Lafayette de Joseph Hiriart (1888-1946), Georges Tribout (1884-1962) et Georges Beau (1892-1958), et enfin celui du Bon Marché bâti par l'architecte Louis-Hippolyte Boileau (1878-1948). L'événement est dédié à la présentation d'objets d'arts décoratifs modernes et issus d'industries contemporaines. À cet égard, les boutiques exposent toutes sortes d'objets quotidiens (comme du mobilier, des vases, des vêtements et des accessoires) ; et les grands magasins présentent les ensembles d'arts décoratifs conçus par leurs propres ateliers d'arts appliqués (*Primavera* du Printemps, *Stadium*

3 Gaston Varenne, « L'art urbain et le mobilier au Salon d'automne », dans *Art et décoration*, juil. 1923, p. 161-184.

4 Société du Salon d'automne, *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 1^{er} novembre au 14 décembre 1924*, cat. expo., Paris, 1924, p. 365.

5 AN, F21 4075, ministère du Commerce et de l'Industrie, Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, projet de règlement, 1923, p. 6.

des Grands magasins du Louvre, *La Maîtrise* des Galeries Lafayette et *Pomone* du Bon Marché) alors tout juste créés⁶.

Cette manifestation représente le véritable « tremplin⁷ » d'une nouvelle manière de concevoir le magasin, en ce qu'elle permet de faire comprendre « aux commerçants [...] l'intérêt pratique qui pourrait résulter d'une présentation aussi artistique de leurs produits⁸ » et de distinguer une pratique artistique nouvelle du commerce, l'éta-lagisme, méritant les mêmes considérations esthétiques, théoriques et techniques que n'importe quel autre art⁹. En introduisant l'art dans la rue et en l'ouvrant à un public aussi large que le permet une exposition populaire de cette envergure, elle se fait le point de départ d'une multiplication des magasins modernes partout dans le monde. À ce titre, l'architecte Louis-Pierre Sézille (1881-1955) écrit dans son recueil *Devantures de boutiques* en 1927, qu'« en quelques années, les façades de magasins se sont modernisées avec une telle intensité qu'il s'ouvre au moins une boutique moderne par période de vingt-quatre heures.¹⁰ »

Ces édifices, jalons majeurs de l'histoire de l'architecture commerciale, n'ont pourtant jamais été destinés à durer et ont été détruits dès la fin de la manifestation. Éphémères par conception, ils imposent une démarche historique différente, soumise à l'absence de restes bâtis et à l'impossible appréhension concrète de l'objet étudié. Ainsi, en s'intéressant aux pavillons commerciaux éphémères exposés en 1925, ce texte se propose d'étudier les différentes sources à la disposition de l'historien de l'architecture travaillant sur un patrimoine éphémère, d'en comprendre les problématiques intrinsèques et d'en questionner le caractère probatoire, pour confirmer, ou infirmer, des hypothèses de travail initiales.

⁶ *Exposition internationale des arts décoratifs...*, p. 39-72.

⁷ Maurice Dufrène, *Ensembles mobiliers. Exposition internationale de 1937*, t. 1, éd. Charles Moreau, Paris, 1938, 2 p., 32 pl., p. 2.

⁸ Henri-Marcel Magne, « Décoration extérieure des bâtiments. Rues et jardins », dans *La Construction moderne*, 20 mai 1928, n° 34, p. 397-401, à la p. 400.

⁹ A. Cadot, « Préface », dans Société du Salon d'automne, *Catalogue des ouvrages...*, p. 69 : « Elle [la rue] demande à être traitée avec les mêmes égards, avec une même attention à tant de petits détails généralement négligés [que l'habitation]. »

¹⁰ Louis-Pierre Sézille, *Devantures de boutiques*, éd. Albert Lévy, Paris, 1927, 2 p., 48 pl., p. 1.

I. Étudier l'architecture éphémère : une problématique pour l'historien de l'art ?

L'architecture éphémère semble être, par essence, un paradoxe. Les théoriciens classiques de l'art considéraient en effet que l'architecture avait, plus que tout autre art, vocation à durer et à traverser l'histoire en tant que preuve solide et indéfectible de puissances désormais incarnées dans la pierre. À ce titre, Maximilien de Béthune (1559-1661), duc de Sully et ministre de Henri IV critique, dans ses *Mémoires des sages et royales œconomies d'estat* publiées en 1640, les édifices temporaires en les qualifiant de « magnificences qui s'écoulent, incontinent de l'usage et de la mémoire.¹¹ »

Or, certains travaux d'historiens de l'art ont permis de rendre compte de l'ancienneté du phénomène et de son rapport intrinsèque à la fête, au divertissement, et plus largement, à la célébration religieuse ou profane. Dès l'Antiquité, des fêtes gréco-romaines comme la fête des Dioscures à Élatée, de Déméter et Perséphone ou des frères arvaux à Rome, étaient en effet données sous des huttes de roseaux éphémères. Entre les ^{xvi}^e et ^{xviii}^e siècles, c'est à l'occasion de cérémonies religieuses que des églises sont maquillées par des décors architecturés temporaires. Lors du baptême de Philippe de Médicis en 1577, l'intérieur du baptistère de Florence est ainsi recouvert d'un décor maniériste composé de colonnes, de niches et de statues en bois, toile peinte et stuc, et sa porte monumentale d'un arc de Constantin factice¹². À Rome, Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680) dote, en 1669, l'église Sainte-Marie d'Aracœli d'un monument éphémère pour célébrer les funérailles de François de Vendôme, duc de Beaufort¹³. Le tableau de Giovanni Paolo Pannini (1691-1765) illustre,

¹¹ Maximilien de Béthune, *Mémoires des sages et royales œconomies d'Estat, domestiques, politiques et militaires de Henry le Grand... et des servitudes utiles, obéissances convenables et administrations loyales de Maximilian de Bethune*, t. 1, Amsterdam, Alethinosgraphe de Clearetimelée et Graphexechon de Pistariste, à l'enseigne des trois vertus couronnées d'amaranthe, 1640.

¹² Anne-Marie Lecoq, « Éphémère architecture », dans *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/architecture-ephemere/> [consulté le 7 janvier 2021].

¹³ Giovanni Lorenzo Bernini, *Monument funéraire à François de Vendôme, duc de Beaufort en l'église Santa Maria in Aracoeli*, dessin préparatoire sur papier, 25,2 x 17,9 cm, 1669, Londres, British Museum, inv. 1874,0808.11.

en outre, la fête donnée en 1729 sur la place Navone pour la naissance du Dauphin, fils de Louis XV et de Marie Leczinska, pour laquelle un décor éphémère est bâti aux côtés de la fontaine permanente de Bernin¹⁴. En France, à Versailles, les cérémonies royales se parent également d'architectures éphémères. La première représentation de *La Princesse d'Élide* de Molière se tient, le 8 mai 1664, sur les planches d'une salle de théâtre démontable à l'occasion des fêtes des Plaisirs de l'île enchantée¹⁵. Enfin, le 26 août 1739, la terrasse du château est agrémentée d'un décor temporaire pour célébrer le mariage de Louise-Élisabeth de France et de Don Philippe Second Infant d'Espagne¹⁶.

Après la Révolution française, ce phénomène toujours festif et populaire bascule durablement dans un contexte laïque. Afin de célébrer la fête de la Fédération le 14 juillet 1790, le Champs-de-Mars est ainsi doté d'un vaste cirque éphémère¹⁷. Soixante-dix ans plus tard, c'est à l'occasion des expositions universelles et internationales qu'il s'incarne particulièrement. Ces dernières sont les héritières des expositions publiques des produits de l'industrie française qui s'étaient tenues sur le Champ-de-Mars et dans la Cour carrée du palais du Louvre entre 1798 et 1849¹⁸. C'est sur ce modèle que se tient à Londres, en 1851, la première Exposition universelle, internationale

¹⁴ Giovanni Paolo Pannini, *Préparation du feu d'artifice et de la décoration de la fête donnée sur la place Navone à l'occasion de la naissance du Dauphin*, peinture à l'huile sur toile, 107 x 248 cm, 1729, Paris, musée du Louvre, inv. 415.

¹⁵ Israel Silvestre, *Seconde journée. Théâtre fait dans la même allée sur lequel la comédie et le ballet de la Princesse d'Élide furent représentés*, estampe, 43,9 x 29,1 cm, 1673, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. GR302.

¹⁶ Michel de Bonneval (dessinateur) et Charles Nicolas Cochin (graveur), *Vue perspective de la décoration élevée sur la terrasse du château de Versailles pour l'illumination et le feu d'artifice qui a été tiré à l'occasion du mariage de Madame Louis-Élisabeth de France avec Don Philippe Second Infant d'Espagne le 26 août 1739*, estampe, 55 x 95 cm, v. 1739, Paris, musée Carnavalet, inv. G.20350.

¹⁷ Charles Monnet, *Fédération générale des Français au Champs de Mars le 14 juillet 1790*, eau-forte, 27,5 x 44 cm, 1790, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie, RÉSERVE FOL-QB-201 (122).

¹⁸ Pascal Ory, « Les expositions universelles, de 1851 à 2010 : les huit fonctions de la modernité », dans *Temps croisés*, I, dir. Duanmu Mei et Hugues Tertrais, Paris, 2010, p. 185-191, aux p. 185-186.

cette fois, suivie de près par celle de Paris en 1855. Pendant la seconde moitié du ^{xix}^e siècle, les expositions universelles deviennent un rendez-vous populaire, politique et économique immanquable et sont ainsi renouvelées à Paris en 1867, 1878, 1889 et 1900. Leurs dates de tenue coïncident d'ailleurs avec certaines célébrations politiques et populaires : l'édition de 1867 vise à célébrer les victoires militaires du Second Empire et celle de 1878, à réconcilier le peuple après les événements de la Commune. L'Exposition universelle de 1889 commémore le centenaire de la Révolution française et celle de 1900, le passage du siècle. Pour chacune d'elles, c'est une véritable cité, composée de dizaines de pavillons éphémères, qui se construit dans la capitale. En France, le ^{xx}^e siècle connaît deux événements du genre, spécialisés cette fois dans les arts décoratifs de la vie moderne : les expositions internationales de 1925 et de 1937. L'architecte et historien de l'art Jean-Claude Daufresne (1924-2005) a travaillé, enfin, sur la permanence du phénomène architectural temporaire et sur son rapport à la fête et au divertissement dans son ouvrage *Fêtes à Paris au ^{xx}^e siècle : architectures éphémères de 1919 à 1989*, issu de sa thèse et publié en 2001¹⁹.

Étant soumises à leurs propres contraintes et avantages techniques et matériels, puisque ne répondant pas à une quelconque injonction à la pérennité, ces constructions éphémères ont été sans conteste la source d'expérimentations architecturales majeures qui, par la suite, ont d'ailleurs été appliquées à de l'architecture durable ; on en apprécie la facilité et la rapidité de mise en œuvre, et bien souvent le coût peu élevé. Ce fut le cas, par exemple, des poteaux métalliques préfabriqués industriellement du *Crystal Palace* de Joseph Paxton (1803-1865), employés à l'occasion de l'Exposition universelle de 1851, qui influencèrent durablement les pratiques architecturales à partir de la seconde moitié du ^{xix}^e siècle.

Ainsi, opposée aux constructions détruites fortuitement, mais aussi à l'architecture provisoire bâtie dans l'attente d'un édifice pérenne, l'architecture éphémère se doit d'être étudiée comme une construction bâtie pour elle-même, à travers ses sources, ses problématiques et ses méthodes propres.

¹⁹ Jean-Claude Daufresne, *Fêtes à Paris au ^{xx}^e siècle, architectures éphémères de 1919 à 1989*, Sprimont, 2001.

II. Écrire une histoire de l'architecture à l'épreuve de l'éphémère : sources et méthodes

1. *Le temps des premières hypothèses : les archives officielles*

En 1925, les édifices commerciaux éphémères répondent eux aussi à un programme architectural propre dont le dossier préparatoire et le rapport général de l'Exposition permettent de comprendre les enjeux et d'émettre ainsi de premières hypothèses quant à leurs projets de construction.

Le dossier préparatoire contient un rapport daté du 12 juillet 1921 et rédigé par François Carnot (1872-1960), député chargé de l'étude du programme de l'Exposition. Ce document révèle un enjeu majeur de l'architecture de l'événement qui se veut être un écrin voué à la présentation d'objets d'arts décoratifs « en fonction de la vie, [...] comme ils le sont dans la réalité, suivant leur destination, leur emploi, en un ensemble créant le décor de notre existence quotidienne.²⁰ » L'auteur ajoute qu'aux côtés de plusieurs types de maisons individuelles doivent être construits des magasins comme dans une véritable petite ville moderne. Cela donne donc, d'emblée, une première idée du programme envisagé : créer des espaces domestiques factices pour y présenter des objets d'arts décoratifs inédits aux côtés de boutiques²¹.

Le second document, publié entre 1927 et 1931 par Paul Léon (1874-1962) et Fernand David (1869-1935), contient les plans qui donnent à voir les parcelles dédiées aux différents pavillons des grands magasins, au nord de l'esplanade des Invalides, ainsi qu'aux deux ensembles de boutiques, installés le long de la rue de Constantine et sur le pont Alexandre III²². De ces observations naissent des

²⁰ AN, F21 4075, ministère du Commerce et de l'Industrie, commission préparatoire de l'Exposition internationale des arts décoratifs modernes, rapport de François Carnot, député chargé de l'étude du programme, 12 juil. 1921, p. 3.

²¹ *Ibid.*, p. 4.

²² Archives du Centre national des arts et métiers, CNAM-BIB Gd Fol Xae 11 Res, rapport général de l'exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925, sect. administrative, vol. IV, *plans : construction et aménagement des bâtiments et des jardins*, dir. Paul Léon et Fernand David, Paris, 1931.

hypothèses relatives à leurs éventuelles contraintes d'édification. En effet, construire sur un pont nécessite vraisemblablement de ne pas dépasser un certain poids ; et le sous-sol de cette portion de l'esplanade, alors déjà occupé par la gare des Invalides, impose *a priori* un gabarit de surface et de poids pour ne pas fragiliser ses plafonds d'une part ; et un gabarit de hauteur, pour ne pas rompre la perspective de l'église des Invalides d'autre part.

D'après le guide pratique destiné aux visiteurs de l'Exposition, le pont Alexandre III était occupé par quarante-quatre boutiques mesurant quatre à cinq mètres chacune, et était recouvert dans toute sa longueur par deux galeries d'une largeur de 5,5 mètres. Elles étaient formées par quarante-huit hauts pylônes de onze mètres reliés les uns aux autres. Les boutiques qui regardaient la Seine donnaient sur un passage de six mètres entre le parapet et leur devanture, et d'autres encore faisaient face à la chaussée²³. Il confirme également l'aménagement de chacun des quatre pavillons des grands magasins en maisons dotées de plusieurs pièces (chambres, hall d'entrée, salon, salle à manger, bureau, bibliothèque, boudoir, fumoir, salle de bain, etc.) à l'instar des intérieurs bourgeois de l'époque comme le laissait présager le programme de 1921, et quelques édifices étaient dotés d'un salon de thé à l'étage. Sa lecture permet également de répondre à une autre problématique située au niveau de la gare en sous-sol des Invalides. Pour pallier cette contrainte, le pavillon *Pomone* du Bon Marché avait été bâti sur un socle plat – une assiette – en poutres de fer, plus légères que la pierre, répartissant la charge de l'édifice sur les piliers de la gare²⁴. Pour finir, il donne des détails sur l'ensemble des décorateurs, et sur les matériaux de construction et de décoration employés.

Enfin, le catalogue officiel de l'Exposition mentionne non seulement les noms des architectes et des décorateurs de chacun des pavillons, mais aussi ceux de l'ensemble des artisans collaborateurs du chantier et les adresses principales des boutiques exposantes²⁵.

²³ *Guide de l'exposition. Paris, arts décoratifs, 1925*, Paris, 1925, p. 257-258.

²⁴ *Ibid.*, p. 340.

²⁵ *Exposition internationale des arts décoratifs...*, p. 39-72.

2. Confronter les édifices aux archives architecturales

Ces premières informations permettent de rechercher les archives professionnelles et personnelles des architectes-décorateurs ainsi que celles des enseignes commerciales, afin de mettre la main sur des dessins préparatoires et techniques permettant d'évaluer avec davantage de certitude la manière dont ces édifices éphémères ont effectivement été construits.

À ce titre, le département des Arts graphiques du musée des arts décoratifs de Paris conserve, au sein du fonds Maurice Marinot (1882-1960), les dessins préparatoires de la boutique d'Albert Hébrard (1866-1942) et de son insertion sur le pont Alexandre III (fig. 1 ; fig. 2). Les archives d'architecture du xx^e siècle conservent, quant à elles, les dessins des plans et des coupes du pavillon *Stadium* des Grands magasins du Louvre, les dessins préparatoires de son aménagement intérieur, ainsi que ceux du pavillon *Primavera* du Printemps d'Henri Sauvage. Si la forme conique du pavillon est déjà choisie, ces dessins présentent différentes propositions d'aménagements intérieurs et décoratifs. Sur l'un, l'intérieur de *Primavera* est revêtu d'aquarelle rose, verte et bleue, et renferme un jardin d'hiver sous les pentes du toit. Au centre, une figure féminine évoquant le printemps jaillit d'une gerbe de fleurs. Un autre dessin, plus froid, présente une guirlande noire lumineuse tourbillonnant autour du toit dans un décor gris perle. Un dernier dessin reprend cette fois l'esthétique du célèbre immeuble du n° 26 de la rue Vavin situé dans le 6^e arrondissement de Paris, et projette un pavillon entièrement blanc duquel se détachent des gradins dont les soubassements sont ornés de carreaux bleu foncé. Ces derniers, témoins des inspirations de l'architecte, n'ont vraisemblablement jamais été bâtis en l'état. Il convient donc de les comparer aux dessins techniques de l'édifice pour comprendre, en creux, les réalités pratiques d'exécution auxquelles le bâtisseur s'est trouvé confronté.

Nombres de ces dessins techniques ont, à ce titre, été rassemblés dans des albums constitués au moment de l'Exposition par des amateurs ou des architectes, et par la presse spécialisée contemporaine. Ainsi, les albums de Jules Maciet (1846-1911), conservés à la bibliothèque du musée des arts décoratifs de Paris, renferment les plans

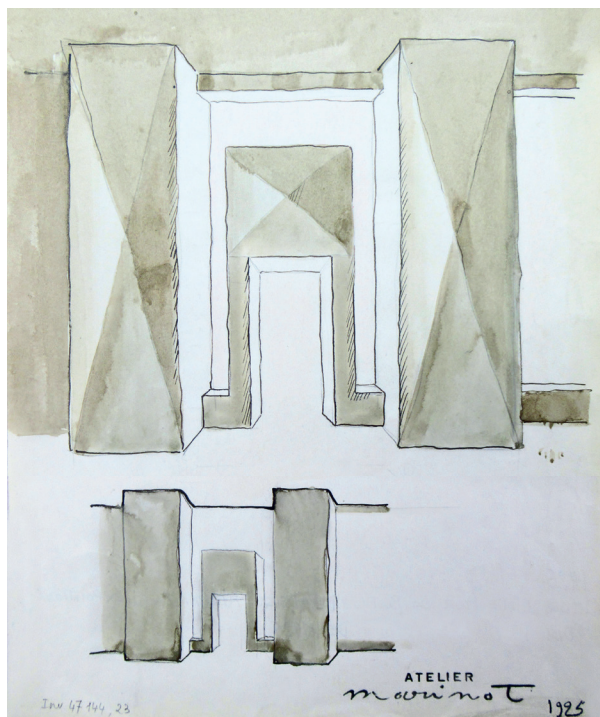


Fig. 1 | Dessins pour la boutique d'Adrien Hébrard à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925, dessins préparatoires à une partie de l'élévation. Maurice Marinot, *Étude d'architecture pour la boutique Hébrard*, 1925 (feuille de carnet). Paris, musée des arts décoratifs, département des arts graphiques, fonds Maurice Marinot, inv. 47144-23. Cliché Camille Napolitano.

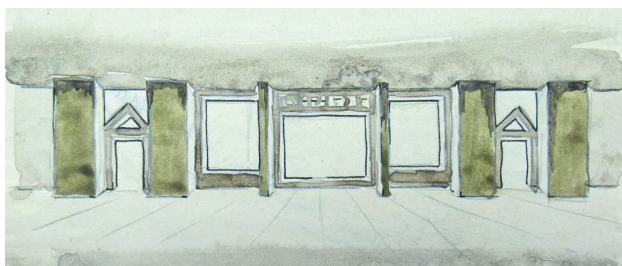


Fig. 2 | Dessins pour la boutique d'Adrien Hébrard à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925, dessin préparatoire à la devanture et à l'élévation principale. Maurice Marinot, *Étude d'architecture pour la boutique Hébrard*, 1925 (feuille de carnet). Paris, musée des arts décoratifs, département des arts graphiques, fonds Maurice Marinot, inv. 47144-34. Cliché Camille Napolitano.

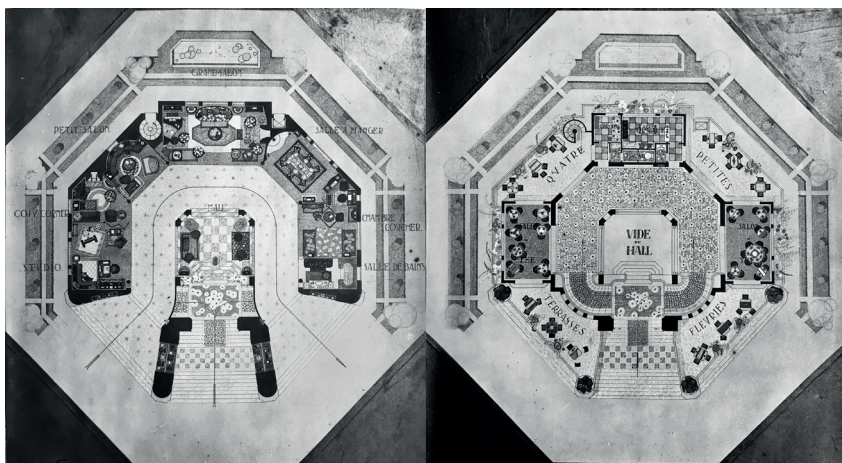


Fig. 3 | Plans au lavis d'encre du pavillon *La Maîtrise* des Galeries Lafayette, 1925, n. d., n. p., *Expositions*, 1925, vol. 2, *France, pavillons divers et intérieurs*, album Macinet, 1925, 309/20. Paris, bibliothèque du musée des arts décoratifs. Cliché Camille Napolitano.

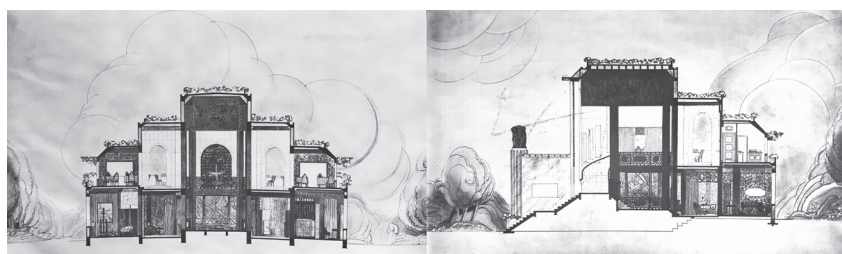


Fig. 4 | Coupes au lavis d'encre du pavillon *La Maîtrise* des Galeries Lafayette, 1925, n. d., n. p., *Expositions*, 1925, vol. 2, *France, pavillons divers et intérieurs*, album Macinet, 1925, 309/20. Paris, bibliothèque du musée des arts décoratifs. Cliché Camille Napolitano.

et les coupes du pavillon *La Maîtrise*²⁶ (fig. 3 ; fig. 4), et les portfolios des architectes Pierre Patout (1879-1965)²⁷ et Michel Roux-Spitz (1888-1957)²⁸, de tous les pavillons des grands magasins (fig. 5). Ces dessins sont également publiés dans la revue spécialisée *La Construction*

²⁶ Paris, bibliothèque du musée des Arts décoratifs, 309/20, *Exposition Paris 1925*, vol. 2, *France, pavillons divers et intérieurs*, dessins à l'aquarelle du pavillon *La Maîtrise* des Galeries Lafayette, s. d., s. p.

²⁷ Pierre Patout, *L'Architecture officielle et les pavillons*, éd. Charles Moreau, Paris, 1925, 8 p., 48 pl.

²⁸ Michel Roux-Spitz, *Exposition des arts décoratifs, Paris, 1925 : bâtiments et jardins*, éd. Albert Lévy, Paris, 1928, 55 p., 100 pl.

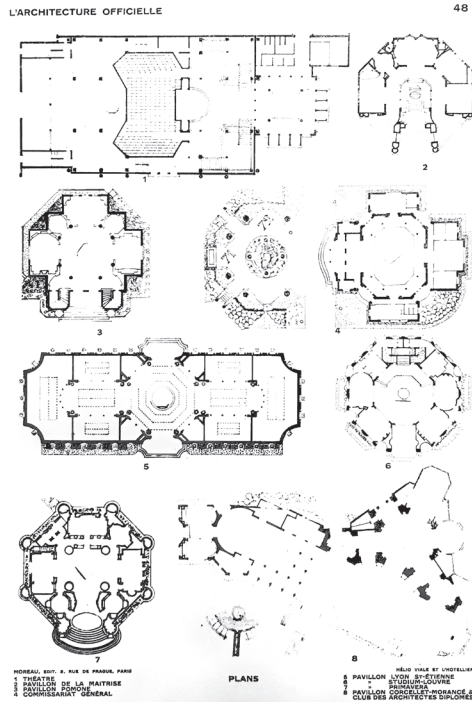


Fig. 5 | Plans des pavillons des grands magasins (2 ; 3 ; 6 ; 7), dans Patout Pierre, *L'Architecture officielle et les pavillons*, Paris, éd. Charles Moreau, 1925, 8 p., 48 pl., pl. 48. Cliché Camille Napolitano.

moderne avec laquelle les architectes travaillaient étroitement pour présenter leurs travaux sous la forme de relevés exacts et de dessins techniques²⁹. Ces différentes publications permettent de découvrir que tous ces pavillons adoptent un plan octogonal – un gabarit supposément imposé –, et s'organisent autour d'un hall d'accueil principal et central, flanqué par des escaliers menant à une galerie ouverte sur le hall, à l'instar des grands magasins permanents du boulevard Haussmann ou de la rue de Sèvres, et autour desquels se répartissent les différentes pièces des maisons. À titre d'exemple, l'octogone du pavillon *Pomone* du Bon Marché s'ouvre, au rez-de-chaussée, sur un

²⁹ À titre d'exemple : Antony Goissaud, « À l'Exposition des arts décoratifs. Le pavillon des Galeries Lafayette », dans *La Construction moderne*, 6 sept. 1925, n° 49, p. 578-584.

hall mosaïqué autour duquel sont répartis un cabinet de travail, un boudoir, un salon, un fumoir et une salle à manger. De part et d'autre de l'entrée, deux escaliers organisent les circulations intérieures de l'édifice et rejoignent, au premier niveau, la galerie. Celle-ci, ouverte sur le hall, dessert les deux dernières pièces de la maison : une chambre « d'homme » et une chambre « de dame » (fig. 6).

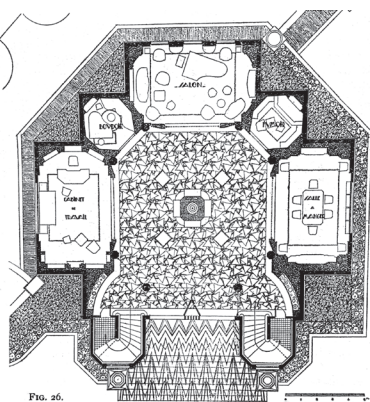


FIG. 26.
PAVILLON DES "MAGASINS DU BON MARCHÉ". — PLAN DU REZ-DE-CHAUSSEE.

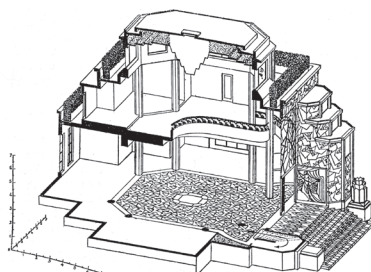


FIG. 27. — PAVILLON DES MAGASINS DU "BON MARCHÉ". — COUPE AXONOMETRIQUE.

Fig. 6 | Plan du rez-de-chaussée et coupe axonométrique du pavillon *Pomone* du Bon Marché, dans Roux-Spitz Michel, *Exposition des arts décoratifs, Paris, 1925 : bâtiments et jardins*, Paris, éd. Albert Lévy, 1928, fig. 26-27. Cliché Camille Napolitano.

3. Vers l'objectivation et la réalisation concrète : les photographies

Toutefois, ces sources ne permettent pas d'appréhender concrètement ces édifices éphémères. Aussi, les photographies s'avèrent particulièrement importantes pour, dans un second temps, reconstruire mentalement les bâtiments issus de ces dessins techniques. Elles peuvent être tirées d'albums officiels de l'Exposition, qui se vendaient notamment aux visiteurs sous la forme d'albums souvenirs de cartes postales détachables ; mais aussi de portfolios d'architectes-décorateurs et de photographies d'amateurs contemporains.

En effet, les portfolios d'architectes susmentionnés contiennent les photographies des pavillons des grands magasins et de différentes devantures de boutiques, et rendent ainsi compte, plus concrètement, de l'architecture et de l'aménagement de ces édifices. Les fonds René Herbst et Francis Jourdain, conservés aux archives du musée des

arts décoratifs de Paris³⁰ et à la bibliothèque Forney³¹, sont aussi particulièrement riches en photographies montrant les devantures et les intérieurs de magasins de l'entre-deux-guerres. Décorateur de formation, c'est en effet à travers le commerce et l'étalagisme que René Herbst s'essaie à l'architecture et consacre, dès les années 1920, une part considérable de son temps à l'aménagement de boutiques. Ainsi publie-t-il, à l'issue de l'Exposition de 1925, un portfolio présentant les visuels des constructions commerciales qui y étaient exposées, y compris ceux de sa propre boutique installée sur le pont Alexandre III (fig. 7 ; fig. 8). Il est également à l'origine d'une série de cinq ouvrages richement illustrés intitulés *Nouvelles devantures*



Fig. 7 | Boutique Siégel par René Herbst (architecte), dans Herbst René, *Devantures, vitrines, installations de magasins à l'exposition internationale des arts décoratifs, Paris, 1925*, Paris, éd. Charles Moreau, 1925, 60 pl., pl. 32. Cliché Camille Napolitano.



Fig. 8 | Boutique René Herbst par René Herbst (architecte-décorateur) et Siégel (entrepreneur), dans Herbst René, *Devantures, vitrines, installations de magasins à l'exposition internationale des arts décoratifs, Paris, 1925*, Paris, éd. Charles Moreau, 1925, 60 pl., pl. 37. Cliché Camille Napolitano.

³⁰ Paris, archives du musée des Arts décoratifs, fonds René Herbst, ARCH-HERB/1-19.

³¹ Paris, archives de la bibliothèque Forney, fonds René Herbst, RES ICO 5621 5, mobilier et éléments de décoration intérieure présentés dans des salons, expositions, magasins dans les années 1920.

et agencements de magasins parisiens qu'il publie entre 1927 et 1931³², alors qu'il dirige également la revue « *Parade* », revue du décor de la rue, dans laquelle, aux côtés du fabricant de mannequins Victor-Napoléon Siégel (1870-1958), il développe les premiers grands principes théoriques de l'art commercial de l'entre-deux-guerres³³.

Enfin, les autochromes d'Albert Kahn (1860-1940), qui documentent l'Exposition de 1925 depuis son inauguration jusqu'à sa destruction, permettent de gagner en objectivité en renseignant sur la couleur de ces édifices. La couleur de ces clichés permet, en outre, de mieux envisager les matériaux employés et leur mise en œuvre. C'est le cas, par exemple, du laque noir qui couvre l'ensemble de la structure de la galerie de boutiques d'Henri Sauvage, souligné par de la peinture rouge et par une frise de mosaïque dorée (fig. 9), des galets de verre aux reflets gris insérés dans le toit du pavillon *Primavera*, des mosaïques de marbre blanc et des dorures de *Pomone*, ou encore du vitrail du maître-verrier Jacques Grüber (1870-1936) du pavillon de *La Maîtrise*. Les photographies qui, quant à elles, documentent la destruction de ces édifices, sont autant d'éléments permettant d'écrire l'histoire des techniques de construction employées, en ce qu'elles en montrent les structures métalliques, le remplissage de briques creuses, le placage de plâtre ou encore les couvertures de stuc³⁴.



Fig. 9 | L'Exposition des arts décoratifs, Galerie des boutiques françaises, 125 m le long de la gare des Invalides, boutique du décorateur René Prou [légende d'origine : France, Paris, Exposition des arts décoratifs, la galerie Sauvage], 15 octobre 1925. © France, département des Hauts-de-Seine, Boulogne-Billancourt, musée départemental Albert-Kahn, archives de la Planète, A 47 217 S. URL : <https://albert-kahn.hauts-de-seine.fr/>.

³² René Herbst, *Nouvelles devantures et agencements de magasins parisiens*, 1^{re}-5^e séries, éd. Charles Moreau, Paris, 1927-1931, 54 pl.

³³ Pour le premier numéro : « *Parade* », revue du décor de la rue, janv. 1927, n° 1, 4 p.

³⁴ Boulogne-Billancourt, archives de la Planète, musée départemental Albert-Kahn, Paris, Exposition des arts décoratifs.

III. Les témoignages contemporains : de l'émotion et de l'expérience architecturale

Malgré l'importance de ces sources pour commencer l'écriture d'une histoire architecturale éphémère, des manques apparaissent dans la juste compréhension de ces édifices. L'architecture se doit, en effet, d'être pensée pour l'ensemble de ses dimensions. L'ambiance que crée l'espace architectural fait souvent partie du projet initial du constructeur qui le pense, notamment ici, pour accueillir du public, exposer, divertir, restaurer, et pour présenter, dans un cadre commercial et publicitaire, de nouvelles lignes d'objets d'arts appliqués. Ainsi les sons, les odeurs, ou encore l'expérience des corps dans l'espace prennent-ils d'autant plus leur importance au sein d'architectures commerciales dans lesquelles « l'atmosphère³⁵ » – dont parle, dès 1929, l'ouvrage *Nouvelles boutiques, façades et intérieurs* –, devient un argument de vente, puisqu'elle agit sur la réception empirique et psychologique de l'espace commercial, tout en valorisant l'image d'une enseigne et de ses produits. Sa conception oblige en effet l'architecte-décorateur à une « connaissance parfaite de l'acheteur psychologiquement parlant³⁶ ». À ce titre, le *Manuel théorique et pratique d'étalagisme* publié en 1955 évoque, dès ses premières pages, les bases psychologiques³⁷ à acquérir pour quiconque souhaite pratiquer cet art³⁸. Il est tout naturel de considérer, dès lors, qu'un historien ne pourra jamais véritablement appréhender un édifice commercial sans pouvoir en saisir sa troisième dimension ni en faire physiquement l'expérience. Aussi, pour pallier cette lacune, il dispose d'un autre type de « preuves indiciaires³⁹ » que sont les témoignages vécus de ces espaces, dont il doit, bien sûr, questionner sans cesse la subjectivité.

³⁵ Jean Carlu et René Chevance, *Nouvelles boutiques, façades et intérieurs*, éd. Albert Lévy, Paris, 1929, 6 p., 48 pl.

³⁶ René Herbst, *Devantures et installations de magasins*, éd. Charles Moreau, Paris, 1934, 2 p., 48 pl., p. 2.

³⁷ Robert Veno, *Manuel théorique et pratique d'étalagisme*, Paris, 1955, p. 14.

³⁸ Cette manière de concevoir le magasin, aujourd'hui connue sous le nom générique de PLV (publicité sur lieu de vente), est une véritable révolution à l'époque.

³⁹ Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », dans *Le Débat*, 1980, n° 6, p. 3-44.

Dans le n° 14 de la revue *L'Architecture*, paru le 25 juillet 1925, l'architecte et contributeur Gabriel Veissière (1884-1945) commente l'architecture de l'Exposition. S'il critique la rue des boutiques du pont Alexandre III dont il juge l'essai « curieux », le pavillon *Pomone* (« loin d'être rond comme une pomme ! ») dont chaque angle droit, prisme et décrochement mériterait selon lui un impôt, l'aspect tapageur de la « hutte » du pavillon *Primavera*, ou encore les « sanglantes asperges » qu'il distingue dans les vases de fleurs sculptés ornant la *loggia* du salon de thé du pavillon *Studium*, il admire particulièrement la maîtrise du gabarit du pavillon des Galeries Lafayette et ses matériaux précieux, qui en fait « un marbre superbe qui plaît au milieu des plâtreries environnantes.⁴⁰ »

Léandre Vaillat (1878-1952), dans le numéro hors-série de *L'Illustration* consacré à l'Exposition paru en avril 1925, s'interroge également sur l'importance de ces aménagements en maisons, et évalue, à la manière d'un sociologue, les gestes fondamentaux de la vie moderne d'après-guerre dont ils sont les premiers témoins⁴¹.

Antony Goissaud (1871-1950) écrit dans le n° 49 de *La Construction moderne*, le 6 septembre 1925, ses impressions à propos des édifices commerciaux exposés. Il y explique notamment l'intérêt d'avoir laqué de noir la galerie de boutiques de Sauvage : cet emploi permettrait aux visiteurs de moins remarquer la galerie elle-même que ses boutiques. Celle-ci, sans leur faire de l'ombre, offrait donc aux enseignes l'occasion de s'en démarquer⁴². Il s'agit ici d'une véritable dimension commerciale de l'architecture, qui s'impose empiriquement et psychologiquement au passant dans le but de valoriser les marchandises par-delà le décor environnant.

Paul Sentenac (1884-1958) enfin, écrit dans le n° 8 de *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe* paru en août 1925, un article sur le pavillon *Primavera* du Printemps qu'il décrit comme

⁴⁰ Gabriel Veissière, « L'architecture française à l'Exposition des arts décoratifs modernes de 1925 », dans *L'Architecture*, 25 juil. 1925, n° 14, p. 189-212.

⁴¹ Léandre Vaillat, « Bibelots, futilités... », dans « L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes », *L'Illustration* (hors-série), 25 avril 1925, n° 4286, p. 13.

⁴² Antony Goissaud, « À l'Exposition des arts décoratifs. La galerie des boutiques de M. H. Sauvage, architecte », dans *La Construction moderne*, 6 sept. 1925, n° 49, p. 578.

un « temple⁴³ » destiné à un peintre ou un sculpteur, détail mentionné sur le programme manifestement distribué aux visiteurs à l'entrée du pavillon (fig. 10). Témoin de l'ambiance de ce lieu, il décrit ses ressentis pièce après pièce, et va jusqu'à citer les célèbres vers des « Correspondances » de Charles Baudelaire en évoquant les parfums, les couleurs et les sons qui s'y répondent⁴⁴ et qui le baignent, non plus dans l'espace commercial qu'il semble avoir complètement occulté,

mais bien plutôt dans un cadre de vie intime, invitant au « recueillement méditatif » et à une « existence d'esthète », comme l'illustrent parfaitement les quelques lignes de ce texte :

On sent autour de soi une atmosphère de labeur dans la joie, et de rêverie. Tout y contribue, depuis la disposition générale jusqu'aux détails, jusqu'à la fontaine dont l'eau, coulant en deux minces filets, bruit avec douceur ; jusqu'à la grosse lampe posée sur le piano et entourant une intimité paisible dans la robe plissée de son vaste abat-jour. C'est bien la demeure de l'artiste⁴⁵.



Fig. 10 | Intérieur du pavillon Primavera du Printemps, dans Sentenac Paul, « Le pavillon de Primavera », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, n°8, août 1925, p. 370-373, p. 371. Bibliothèque nationale de France / gallica.bnf.fr.

Enfin, outre les informations indispensables à l'appréhension de l'ambiance de ces espaces commerciaux qu'ils livrent, ces témoignages permettent aussi, à travers les descriptions qu'ils développent, d'obtenir des détails inédits sur les pièces et les objets présentés à l'intérieur,

⁴³ Paul Sentenac, « Le pavillon de Primavera », dans *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, août 1925, n° 8, p. 370-373.

⁴⁴ Charles Baudelaire, « Correspondances », dans *Les Fleurs du mal*, Paris, 1857 ; 2^e éd., 1861, p. 15, v. 8 : « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. »

⁴⁵ P. Sentenac, « Le pavillon... », p. 370-373.

mais aussi des points de vue qui, peut-être jugés moins esthétiques, peuvent ne pas figurer sur les photographies officielles.

IV. Conclusion

Il apparaît que l'écriture de l'histoire de l'architecture éphémère, sans pouvoir prendre comme point de départ l'édifice lui-même, nécessite une lecture des sources qui, pour être la plus objective possible, tend à suivre la chronologie même du projet architectural. À la manière de l'architecte, qui reçoit un cahier des charges indiquant budget, programme et contraintes avant même l'élaboration de son projet, l'historien adopte une pensée évolutive et suit, en quelque sorte, le rythme de la construction du bâtiment sur lequel il travaille.

Ainsi, en débutant son écriture aux origines mêmes du projet architectural et en évaluant ses contraintes et ses avantages, émet de premières hypothèses de construction avant d'entamer la recherche d'indices, de noms d'architectes et de décorateurs, et avec eux, de dessins techniques, pour pouvoir concevoir mentalement son objet d'étude désormais détruit. De manière assez classique, il croise ensuite ces premières informations avec des photographies, seules traces visuelles qui attestent, le plus authentiquement possible, son aspect physique. Enfin, dans une dernière étape, il réfléchit à l'expérience empirique et psychologique des espaces au moyen de témoignages contemporains pour, finalement, reconstituer l'ensemble des dimensions de ces édifices disparus.

CAMILLE NAPOLITANO

Docteure en histoire de l'art
École pratique des hautes études (ED 472)