



HAL
open science

Construire l'Exposition de 1937. Perception et réception de l'événement au miroir de l'architecture

Hugo Delarbre

► **To cite this version:**

Hugo Delarbre. Construire l'Exposition de 1937. Perception et réception de l'événement au miroir de l'architecture. Histoire. 2011. dumas-00736792

HAL Id: dumas-00736792

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00736792v1>

Submitted on 30 Sep 2012

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.

Hugo DELARBRE

Construire l'Exposition de 1937

Perception et Réception de l'événement au miroir de l'architecture



Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire & Histoire de l'Art

Spécialité : Histoire des Relations et Échanges Culturels Internationaux

Sous la direction de Mme Marie-Anne MATARD-BONUCCI

Année universitaire 2010-2011



Hugo DELARBRE

Construire l'Exposition de 1937

Perception et Réception de l'événement au miroir de l'architecture

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire & Histoire de l'Art

Spécialité : Histoire des Relations et Échanges Culturels Internationaux

Sous la direction de Mme Marie-Anne MATARD-BONUCCI

Année universitaire 2010-2011

« Sans porter atteinte aux nationalités, éléments essentiels de l'organisation humaine, elles fortifient les généreuses influences qui conviennent tous les peuples à l'harmonie des sentiments et des intérêts. L'observation qui m'a frappé tout d'abord, c'est que de ces grands concours jaillit une fois de plus la preuve que les sociétés modernes doivent marcher vers la liberté. En examinant la provenance et l'origine des richesses étalées sous nos yeux, j'ai pu constater que la supériorité industrielle d'une nation dépend par-dessus tout de sa moralité et de son esprit d'initiative individuel. ». « Si la France se laisse trop souvent devancer dans la réalisation des idées que son génie fait éclore, elle leur donne, quand elle les applique, un caractère particulier qui les élève et les grandit. »

Discours de clôture de l'Exposition universelle de Paris en 1855 par Napoléon III

« En 1889, nous montrerons à nos fils ce que leurs pères ont fait en un siècle, par le progrès de l'instruction, l'amour du travail et le respect de la liberté ; nous leur ferons voir de haut la pente abrupte qui a été escaladée depuis les ténèbres du passé, et s'il leur faut un jour redescendre vers quelque vallée d'erreur et de misère, ils se souviendront, feront se souvenir leurs enfants, et les générations futures ne seront que plus acharnées à gravir plus haut encore que nous n'avions gravi, car la loi du progrès est immortelle comme le progrès lui-même est l'infini. »

Discours préparatoire à l'Exposition universelle de Paris de 1889 par Georges BERGER le 29 avril 1886 (commissaire général de la Société centrale des architectes)

« Ses organisateurs ont voulu en faire avant tout et surtout la grande fête de la paix, de la paix d'une Europe enfin hors de danger, et, contribué à répandre, dans un ciel assombri, les rayons bienfaisants du soleil de la paix, en même temps qu'elle aurait permis de coopérer au mieux-être des peuples, elle aura mérité une place d'honneur non seulement dans l'histoire des Expositions, mais aussi dans l'histoire du monde. »

LABBÉ Edmond, *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne (1937) : rapport général, tome I*, Guide officiel, Paris, 1938

« Fusion de la tradition et de l'innovation, du divertissement et de la politique, de l'utopie et de la réalité, de l'esthétique et de la fonctionnalité, de la culture et de la diplomatie, les expos contemporaines possèdent une extraordinaire capacité de résonance auprès du public international. »

Vicente GONZALES LOSCERTALES, Secrétaire général du Bureau International des Expositions 2008

Remerciements

Je remercie tout d'abord ma Directrice, Madame Matard-Bonucci pour son écoute et la transmission de sa passion pour l'Histoire contemporaine.

Je tiens également à remercier ma camarade Duygu pour son aide.

Je remercie enfin ma famille, Alain, Marie, Marion, Mohamed, Pauline, Antoine, Lou et Tom

Sommaire

PARTIE 1 - L'EXPOSITION EN CONSTRUCTION	22
<u>CHAPITRE I - FONDATIONS ET STRUCTURE.....</u>	<u>23</u>
A. Les grandes étapes préliminaires à l'organisation	23
B. Le programme	27
C. L'emplacement traditionnel des Expositions parisiennes	31
D. Une visite de l'Exposition	36
<u>CHAPITRE II - LA FAÇADE : LES PAVILLONS PERMANENTS, L'IMAGE D'UNE PATRIE MÈRE DES ARTS.....</u>	<u>45</u>
A. Le Palais de Chaillot.....	45
B. Les musées d'art moderne	54
C. Le musée des Travaux Publics.....	60
<u>CHAPITRE III - UNE ARCHITECTURE EN PRATIQUE : L'ÉVÉNEMENT MÉDIATIQUE DE L'INAUGURATION..</u>	<u>64</u>
A. Une inauguration filmée	64
B. Le Figaro : la construction d'une opposition	72
C. L'Humanité un soutien de l'Exposition	77
PARTIE 2 - NATIONS ET REPRÉSENTATIONS.....	83
<u>CHAPITRE IV - ALLÉGORIES FRANÇAISE : DES VISIONS CONSERVATRICES ?.....</u>	<u>84</u>
A. Une France rurale et artisanale	84
B. Le Centre régional : « clou » d'une Exposition parisienne ?	91
C. Une île aux formes d'empire, l'île des Cygnes	99
<u>CHAPITRE V - L'EXPOSITION DU FRONT POPULAIRE</u>	<u>106</u>
A. Inflexions politiques	106
B. Constructions.....	110
C. Rayonnement.....	118
<u>CHAPITRE VI –LE CONCERT DES NATIONS.....</u>	<u>123</u>
A. La parade Fasciste	123
B. La démonstration soviétique et l'enjeu de la guerre d'Espagne.....	137

Introduction

« Le pavillon France remercie beaucoup ces 10 200 000 visiteurs qui ont fait de lui le pavillon individuel le plus visité de l'Exposition universelle. »¹

En ce début du XXI^e siècle, la réputation des Expositions universelles n'est plus à faire. En effet, la phrase d'accueil du pavillon France en témoigne, 160 ans après Londres notre pays se félicite toujours d'être au rendez-vous. L'Exposition chinoise replace le pays hôte au sein du club fermé des nations phares, elle contribue à son prestige.

Très tôt, les contemporains ont commenté, présenté, cartographié l'exhibition, comme si ils avaient participé à une manifestation unique du progrès humain. Pour n'importe quel quidam, l'Exposition est l'endroit où il faut être. L'expression est peut être maladroite mais elle exprime au plus haut point toute la mythologie de l'exhibition. L'Exposition universelle incarne une véritable utopie contemporaine, son échelle : l'humanité toute entière. Les premiers témoignages francophones sur les Expositions nous révèlent certains récits qui empruntent aux journaux le ton et tentent de nous décrire cet événement extraordinaire. Amédée de Bast, un contemporain de la première Exposition universelle de 1851 de Londres, intitule son récit de la manifestation : *Merveilles du génie de l'homme*². *Découvertes, inventions. Récits historiques, amusants et instructifs sur l'origine et l'état actuel des découvertes et inventions les plus célèbres*. Le titre de De Bast représente pour tous amateurs d'Histoire une source d'exception. L'auteur associe l'Exposition à des « *Merveilles du génie de l'homme* », en somme à un événement qui permet d'admirer les dispositions naturelles et remarquables de l'homme. Cette affirmation du « *génie de l'homme* » est symbolique d'une nouvelle idéologie du futur et donc de l'Histoire. Dorénavant, l'avenir s'apparente à une longue marche vers le progrès, autrement dit vers le bonheur et la prospérité. De plus, par son étude de l'invention, l'auteur nous révèle précisément le premier sens des Expositions au XIX^e siècle. En pleine « révolution industrielle », l'exhibition est avant tout technologique,

¹ Site Internet du pavillon France à l'Exposition universelle de Shanghai en 2010 : <http://www.pavillon-france.fr/?lang=fr>.

² De BAST Amédée, *Merveilles du génie de l'homme. Découvertes, inventions. Récits historique, amusants et instructifs sur l'origine et l'état actuel des découvertes et inventions les plus célèbres*, Paris, 1852.

elle développe une pédagogie du progrès. Par un récit amusant comme l'induit son titre, De Bast nous fait le récit de l'invention. Une invention qui est magnifiée en métaphore : l'électricité est une fée pour le peintre Raoul Dufy en 1937.

Très tôt, l'architecture, représenta l'un des enjeux principaux des Expositions. Élément le plus tangible, elle est l'image de la manifestation, le phare, ce qui est et qui restera. En 1851, les contemporains retiennent le Cristal Palace de Londres, en 1855 la galerie des machines à Paris, en 1867 le palais elliptique du Champ de Mars de Frederic Le Play et Jean Baptiste Krantz. Enfin, pour fêter les cents de la Révolution et l'affirmation de la République fut érigée à Paris la tour Eiffel. Plus que n'importe quel bâtiment, la tour représenta, au fil de l'histoire, plus la France que l'Exposition universelle. Notre imaginaire est rempli de ces palais à la gloire des Expositions. Des monuments qui sont bien souvent des prouesses d'architecture, les témoins d'une époque.

Notre exposé se propose donc d'appréhender l'Exposition internationale de 1937 à travers son architecture. Un tel sujet supposerait de la part du chercheur une approche d'Histoire de l'Art. En somme, une Histoire de l'architecture de l'Exposition. Pour autant notre analyse ne s'inscrit pas dans ce champ historiographique, puisque l'essentiel de l'examen architectural a déjà été présenté dans l'ouvrage remarquable *Paris 1937 : cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*³. Lemoine Bertrand et Rivoirard Philippe, les directeurs du catalogue sont tous deux architectes. Leurs analyses ont permis d'aboutir à un panorama complet de l'Exposition. Ainsi, notre objet d'étude n'est pas l'analyse des singularités architecturales, du beau mais plutôt l'examen de la culture de l'Exposition de 1937. Le mémoire se situe donc dans le champ historiographique de l'Histoire Culturelle. Pascal Ory⁴ le signale, « *l'homme ne vit pas seulement de pain. Il lui faut aussi le pain des rêves, le jeu de l'imaginaire, l'illusion et ses revers, tout ce qu'on désigne par ce mot aujourd'hui si controversé : la culture* »⁵. L'historien

³LEMOINE Bertrand, RIVOIRARD Philippe (dir.), *Paris 1937 : cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris, Institut Français d'Architecture, 1987, 510 p.

⁴ Pascal Ory est professeur à l'Université Paris un Panthéon Sorbonne ainsi qu'à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) et à Sciences Po (École de Journalisme). De plus, il est considéré comme l'une des figures majeures de l'Histoire Culturelle.

⁵ ORY Pascal, « L'histoire culturelle de la France contemporaine : question et questionnement », *Vingtième siècle*, octobre-décembre 1987, p 67 à 82.

définit alors la culture comme étant « *l'ensemble des représentations collectives propres à une société* ». Étudier la culture c'est donc appréhender les représentations d'une société. Ainsi, l'Histoire Culturelle est synonyme d'« *Histoire sociale des représentations* ». La diffusion d'un ou des regards sur l'architecture de l'Exposition constituera donc le cœur de notre exercice. En effet, par l'intermédiaire des journalistes, des officiels, des critiques d'art et des architectes nous tenterons de percevoir la médiation culturelle. En d'autres termes, l'essentiel sera d'appréhender la mise en relation médiatique, soit la réception et la perception par les intellectuels⁶ de l'architecture de l'Exposition internationale.

Pour commencer l'analyse, il est nécessaire d'apporter quelques éléments de définition. Selon l'article 1 de la convention de Paris du Bureau International des Expositions⁷ créé en 1928, « *Une exposition est une manifestation qui, quelle que soit sa dénomination, a un but principal d'enseignement pour le public, faisant l'inventaire des moyens dont dispose l'homme pour satisfaire les besoins d'une civilisation et faisant ressortir dans une ou plusieurs branches de l'activité humaine les progrès réalisés ou les perspectives d'avenir* ». Le Bureau international des expositions fut créé afin d'éviter les débordements, encadrer et protéger le concept. À la faveur de la nouvelle convention de 1928, l'organisme dispose d'« *un instrument légal qui régle l'organisation des expos et fournit les garanties qui assurent la bonne organisation et la participation à ces événements d'envergure mondiale* »⁸. Pour autant, l'Exposition n'est pas une trouvaille des XIXe et XXe siècle, on la considère souvent comme une héritière des grandes foires médiévales. Si l'on poursuit l'analyse, une Exposition est toujours le fait d'un pays, d'une ville hôte qui reçoit le monde dans un lieu et un temps limités. Une nation accueille le monde pour exprimer la civilisation de son temps et celle qu'elle imagine pour plus tard. En d'autres termes, les Expositions universelles sont témoins de l'image qu'une époque se fait d'elle-même et de son avenir. Un sujet inestimable

⁶ La définition de l'intellectuel retenue pour notre exposé est celle issue de l'excellente étude de Pascal Ory et Jean-François Sirinelli. Selon eux un intellectuel est un « homme du culturel, créateur ou médiateur, mis en situation du politique, producteur ou consommateur d'idéologie ». ORY Pascal et SIRINELLI François, *Les intellectuels en France, de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Armand Colin, "coll. U", 1986, 264 p., nouvelle édition, 2002.

⁷ « Le Bureau International des Expositions est l'organisation intergouvernementale chargée de superviser le calendrier, la candidature, la sélection et l'organisation des expositions universelles et internationales. » : www.bie-paris.org

⁸ *Ibidem*

pour les passionnés que nous sommes, un sujet « *inépuisable* » pour Isabelle Lemesle présidente des monuments nationaux.⁹

Quels sont les critères pour affirmer si une Exposition est universelle ou internationale ? Pour Brigitte Schroeder-Gudenus et Anne Rasmussen, les auteurs du livre *Les fastes du progrès*,¹⁰ la convention de 1928 nous donne des critères stricts pour différencier les deux. Pour autant pendant plus de 70 ans les Expositions ont fait sans. Le terme « universel » est devenu alors une sorte de « label ». En effet, il témoigne d'une Exposition dont le thème concerne l'ensemble de l'humanité. Il représente aussi, un nom, gage de sûreté et de succès. Il n'est d'ailleurs pas surprenant de constater la faculté des organisateurs à vouloir intégrer leur manifestation dans un historique. Cela est d'autant plus vrai pour notre sujet, puisque les dirigeants de l'Exposition de 1937, dans le catalogue général¹¹ se comportent presque en généalogistes. Ils replacent leur événement par rapport à un historique glorieux qui sert de légitimité mais aussi de cadre à dépasser. Ainsi, lorsque s'ouvre en 1937 l'Exposition internationale à Paris, l'événement qui suit dorénavant le calendrier et les règles de la convention est une Exposition générale de deuxième catégorie. Une Exposition internationale qui serait donc un peu moins prestigieuse que les célèbres universelles. Pour autant, en replaçant 1937 dans une généalogie et un cadre glorieux, les organisateurs construisent l'événement dans la droite lignée des Expositions précédentes. Par cet habile stratagème, la manifestation n'est plus simplement internationale, elle est universelle car elle en a toutes les caractéristiques : la taille, l'emplacement, les thèmes d'approches...

Paris en 1937 est connue pour être la ville des Expositions universelles. Pascal Ory¹² se risque même à dire qu'elle en est la capitale, « *en ce sens qu'elle est la seule ville au monde qui en ait accueilli autant, pas moins de six.* » Des histoires des Expositions il y en a pléthores, entre les catalogues officiels, les visites de contemporains, les histoires romancées... En 1937, à la veille de l'inauguration on retrouve dans les sources nombre d'historiques des Expositions parisiennes. Ainsi, la genèse des Expositions à Paris daterait de

⁹ CHALET-BAILHACHE Isabelle (dir.), *Paris et ses expositions universelles, architectures, 1855-1937*, Éditions du patrimoine centre des monuments nationaux, Paris, 2008. Préface d'Isabelle Lemesle.

¹⁰ SCHROEDER-GUDEHUS Brigitte et RASMUSSEN Anne, *Les fastes du progrès. Le guide des expositions universelles 1851-1992*, Paris, Flammarion, 1992.

¹¹ LABBÉ Edmond, *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne (1937) : rapport général, tome I, Guide officiel*, Paris, 1938.

¹² CHALET-BAILHACHE Isabelle (dir.), *Paris et ses expositions universelles, architectures, 1855-1937*, Éditions du patrimoine centre des monuments nationaux, Paris, 2008. Introduction de Pascal Ory.

1801 et son Exposition des objets de l'industrie française. Cette manifestation est témoin de l'affirmation d'une nouvelle idéologie qui met en avant la science, l'ingénierie et la création pour en favoriser le développement. D'après Florence Pinot de Villechenon¹³, ces manifestations témoignent de la volonté étatique « *de hisser, par l'émulation, la production nationale au niveau atteint par l'industrie britannique et de renforcer par ce biais l'image de la France* ». Londres fut la première ville à accueillir une véritable Exposition universelle en 1851. Le mouvement dès lors était lancé. La France l'imita quatre ans plus tard, en 1855. Sa version, différente, met l'accent sur la nécessité du développement scientifique et technologique comme seul moyen pour améliorer le sort des nécessiteux. L'Exposition est un moyen pour envisager l'extinction du paupérisme, si chère à l'empereur Napoléon III. De plus, les directeurs assignent aux Beaux-Arts une place de choix dans l'Exposition. Dorénavant, chaque manifestation de ce type mettra en lumière l'idée selon laquelle la France est une mère pour les arts et le goût. En 1867, l'événement grandit, sur le Champ de Mars, le palais elliptique de Le Play, Krantz et Hardy fait sensation. Bertrand Lemoine dans sa présentation de l'Exposition de 1867, nous révèle cette citation issue du catalogue de l'Exposition : « *Faire le tour de ce palais circulaire comme l'équateur, c'est littéralement tourner autour du monde.* »¹⁴

Un palais au contour de globe terrestre, un monde en miniature, 1867 magnifiera la dimension utopique de l'Exposition. Par la suite, la course au gigantisme continue, le dépassement des aînées est une nécessité. Les visiteurs en 1867 purent admirer une reconstitution du temple d'Hathor d'Égypte ou encore du temple Xochicalco du Mexique, le pavillon pontifical, quant à lui, introduisait les visiteurs aux catacombes romaines. Ces divers exemples de pavillons nous illustrent le fait que l'Exposition universelle est un événement sans précédent et décidément inclassable. En 1878, la nouvelle République entend redorer le blason français. En effet, la troisième du nom est née dans des conditions difficiles (une défaite traumatique face à la Prusse et la répression de la commune de Paris). L'Exposition est donc l'événement qui pourra replacer au sein des grands, la France, mais aussi la République, un régime qui est loin de faire l'unanimité à l'époque. La manifestation se développe alors jusqu'à la colline Chaillot, où est construit le palais du Trocadéro.

¹³PINOT DE VILLECHENON Florence, *Les expositions universelles*, Paris, Presses universitaires de France, 1992. Introduction : genèse d'un concept.

¹⁴ *Opus citatus*, note 12.

La quatrième Exposition universelle eu lieu en 1889. Le contexte a évolué et la République semble s'affirmer. La commémoration de la Révolution est un thème sans équivoque, la République se réclame du passé glorieux de 1789. Dans le paysage parisien s'élève désormais la tour Eiffel, une prouesse de plus de 300 mètres de haut. Le palais des machines développe, quant à lui, des dimensions inédites : 440 mètres de long... La manifestation est un succès de masse, plus de trente millions de visiteurs s'y rendront.

La cinquième Exposition se déroula en 1900. L'événement est le bilan d'un siècle mais aussi l'espoir d'un nouveau. La démesure est toujours de mise, selon Florence Pinot de Villechenon : 1900 est « *la plus baroque des Expositions, à la fois cosmopolite et nationale, intellectuelle et distrayante, incohérente et rationnelle* ». Dans ses dimensions géographiques, « le bilan d'un siècle » s'étend désormais sur le Champ de Mars et Chaillot mais aussi sur les rives de la Seine jusqu'aux Invalides. On construit le pont Alexandre III ainsi que les grand et petit Palais. On fonde enfin une rue des nations où l'architecture de chaque pays s'exprime dans un pavillon particulier. L'Exposition reçoit (selon les sources officielles) plus de 50 millions de visiteurs.

C'est près de 25 ans plus tard que fut organisée l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels. L'Exposition est spécialisée comme pour tendre vers plus de rationalité et moins de démesure que précédemment. En 1900, l'Expo s'étendait sur plus 120 hectares, en 1925, seulement 23 hectares lui sont dévolus. La manifestation n'en demeure pas en reste et développe un style qui fera date. Pour Bertrand Lemoine, « *l'heure est à l'innovation architecturale* ». Le pavillon soviétique de Melnikov est un exemple de la culture soviétique post révolution, une culture encore ouverte aux différentes sensibilités. Les communistes déploient alors un style constructiviste et d'avant-garde. En 1925, l'accent est mis notamment sur la décoration d'intérieur, chaque participant se devant d'illustrer le mobilier décoratif et industriel de demain.

La septième Exposition parisienne développe une thématique spécifique : les colonies. Délocalisée à Vincennes, l'Exposition du maréchal Lyautey est un succès (33 000 000 d'entrées, vraisemblablement 8 000 000 de visiteurs¹⁵). Le but de la manifestation est de construire une unité nationale autour de l'idée d'empire. La France se présente comme une nation civilisatrice, qui défend les valeurs universelles de l'Europe. Les organisateurs véhiculent l'idée d'une « *plus grande France* », « *une vaste réserve de soldats et de*

¹⁵ BORNE Dominique, DUBIEF Henri, *La crise des années trente (1928-1938)*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 63.

*produits*¹⁶ ». Les architectes Charles et Gabriel Blanche nous restituent les temples d'Angkor Vat ; Laprade et Jausseley, quant à eux, sont responsables du pavillon permanent : le musée des colonies. À la veille de l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne, la France est une nation rompue à ce genre de manifestation.

Le choix de l'Expo de 1937 s'est très vite imposé comme un sujet passionnant. Il conjugue l'internationalisme des Expositions universelles avec le contexte singulier de l'année 1937. En Asie, la Chine est le théâtre du conflit sino-japonais. En Europe, la guerre civile espagnole hante l'actualité. En effet, à moins de 1000 kilomètres de Paris, l'Espagne est le cadre d'un affrontement idéologique sans précédent. Le gouvernement de Front populaire espagnol, après avoir remporté l'élection, se doit de remporter la guerre. À l'opposé, le général Franco, à la tête des « nationalistes », tente de restaurer un régime réactionnaire. L'Allemagne et l'Italie, bien que se défendant d'interventionnisme, participent activement au conflit. Les bombardements de la « légion condor » marquent pour l'Allemagne un retour fracassant dans le théâtre des grands. L'URSS, quant à elle, abat ses dernières cartes dans sa politique de barrage au fascisme. La guerre idéologique prend tout son sens en 1937, dans le contexte de guerre civile. Les communistes, derrière leur panache « rouge », symbolisent la résistance au fascisme. Pour autant, en URSS, Staline épure de manière significative la classe dirigeante.

En France, la situation politique est exceptionnelle. En effet, depuis les élections législatives de 1936, un gouvernement de Front populaire administre la France. Ce Front représente un rassemblement politique qui réunit au sein d'une même majorité parlementaire les radicaux, les socialistes et les communistes. La coalition est avant tout anti-fasciste. Elle symbolise une réaction de la gauche face à la montée de l'extrême-droite. En effet, l'année 1934 fut témoin d'un anti-parlementarisme et d'une prolifération importante des ligues réactionnaires. Ces ligues paramilitaires et clandestines tentaient alors de personnifier, par la discipline et l'ordre, le souffle d'une nouvelle France. Elles se voulaient une alternative au parlementarisme, un pouvoir autoritaire et réactif face au pouvoir instable, passif et corrompu des parlementaires. Camelots du roi, Cagoule, Francisme, Croix de feu, autant de

¹⁶ BORNE Dominique, DUBIEF Henri, *la crise des années trente (1928-1938)*, Paris, Le Seuil, 1989. Chapitre 5, La crise coloniale

dénominations que de programmes, car si l'objectif commun vise la fin de l'État libéral par la pression révolutionnaire, chacune des organisations est particulière. Alors que la gauche semblait divisée, l'événement traumatique du 6 février 1934¹⁷ bouleversa la situation. En réaction à ce coup de force de l'extrême-droite, les forces de gauche se rassemblent dans une contre-manifestation les 9 et 12 février 1934. Blum, Thorez et Daladier respectivement secrétaires nationaux de la SFIO¹⁸, du PCF¹⁹ et des radicaux défilent alors ensemble place de la Nation. Ainsi, l'année 1934 voit la naissance du rassemblement populaire, alliance des radicaux, des socialistes et communistes contre le fascisme. Tout ceci est, bien entendu, facilité par la nouvelle politique menée par le Komintern²⁰ qui depuis juin 1934 a abandonné sa maxime « classe contre classe » par peur de voir l'Europe sombrer à l'extrême droite. Ce succès encourage le rassemblement à construire un programme commun dont le slogan « pain, paix, liberté », correspond pour l'historien Serge Berstein²¹ à « *la lutte contre la crise, le refus de toute nouvelle guerre et la volonté de barrer la route au fascisme français* ».

Suite aux succès de l'année 1936 (législatives, accords Matignon...), l'année 1937 symbolise à l'opposé une sorte de déclin. La France est partagée, d'un côté le Front populaire suscite l'enthousiasme et l'espoir, de l'autre, les libéraux et traditionalistes perçoivent la gouvernance comme un traumatisme. L'exercice du pouvoir est rendu également difficile par une majorité plurielle. Les communistes veulent soutenir le Front populaire espagnol contre les nationalistes tandis que les radicaux privilégient la diplomatie et la paix avant tout. Enfin, la politique financière de Blum demeure un échec.

Le 24 Mai 1937, Albert Lebrun alors président de la République française inaugure la dernière grande Exposition parisienne ; l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne, tel est le thème de l'exhibition. Ainsi, aux aléas internationaux, la France

¹⁷ Pour Serge Berstein, le 6 février 1934 est la journée « au cours de laquelle les ligues, appuyées par des associations d'anciens combattants et les élus de la droite parisienne, tentent de s'emparer du Palais-Bourbon pour contraindre à la démission le gouvernement du radical Édouard Daladier ». L'événement est une date traumatique considéré comme l'une des manifestations françaises les plus meurtrières du XXe siècle. Pour Olivier Dard, « le bilan est sanglant : 15 mort et 1435 blessés ».

¹⁸ Section Française de l'Internationale Ouvrière.

¹⁹ Parti Communiste Français.

²⁰ Pour George Lefranc, « l'émeute parisienne du 6 février 1934 avait amorcé une révision de la stratégie du communisme international. S'il était possible qu'un régime totalitaire, installé à Paris, contractât une alliance avec Berlin et Rome sur la base de l'anticommunisme, il fallait neutraliser cette menace par une alliance avec la France, demeurée démocratique et orientée, si possible, plus à gauche. Le tournant fut pris au mois de mai 1934. Les socialistes acceptèrent une unité d'action qui ne se présentait plus comme destinée à détacher de leurs leaders les militants de base. Ils furent cependant un peu surpris lorsque, le 9 octobre, le Parti communiste français suggéra d'étendre l'alliance aux démocrates bourgeois ». LEFRANC George, « Le Front populaire », *Encyclopædia Universalis* en ligne.

²¹ BERSTEIN Serge, « Le Front populaire », *Encyclopædia Universalis* en ligne.

oppose la culture comme thème de progrès. Exposition utopique, dans sa démarche elle exprime au plus haut point les volontés françaises de paix. Le temps est à *la belle illusion*²² comme l'a énoncé Pascal Ory dans sa thèse rapprochant deux monuments du cinéma français *La grande illusion* et *La belle équipe* à la politique du Front populaire. Une « *belle illusion* » ou l'affirmation d'une politique culturelle d'État, d'une vision du progrès et de la paix face aux montées des « totalitarismes ». En étudiant l'Exposition de 1937, le chercheur étudie Guernica, l'euphorie du Front populaire mais aussi l'héritage de la dernière Exposition parisienne.

Notre mémoire n'est pas le premier du genre, il s'inscrit donc dans une bibliographie de l'Exposition internationale dont les principaux travaux remontent à la fin années 1980. On peut citer les recherches séparées de Freedberg Catherine Blanton²³ et Martin Fernando²⁴ sur le pavillon espagnol qui représente l'un des miroirs de son temps cristallisant par ses formes, sa décoration et sa rhétorique l'enjeu de la guerre d'Espagne. La question espagnole intéressa beaucoup les historiens ; aussi, celle de l'image des dictatures pendant l'événement fut également un sujet prisé, comme en témoigne l'étude de Fiss Karen intitulée *Grand illusion : the Third Reich, the Paris exposition, and the cultural seduction of France*.²⁵ Le catalogue d'exposition sur *Paris et ses expositions universelles*²⁶ conçu par le Centre des monuments nationaux nous permet, quant à lui, de visualiser un vaste aperçu des expositions parisiennes. Dans une autre perspective, on peut signaler le livre du photographe Sylvain Ageorges²⁷ qui, en tant qu'amoureux des expositions universelles, a tenté d'en retrouver les vestiges. L'Exposition de 1937, à la différence de ses aînées, a été moins étudiée ; l'Exposition coloniale de 1931 a fait l'objet de six monographies récentes traitant l'événement et reconnues comme étant des références quand, dans le même temps, celle de 1937 n'a suscité

²² ORY Pascal, *La belle illusion. Culture et Politique sous le signe du Front populaire : 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, 1033 p.

²³ FREEDBERG Catherine Blanton, *The Spanish pavilion at the Paris world's Fair of 1937*, thèse de doctorat, Université Harvard, New York, Garland publishing.

²⁴ MARTIN Fernando, *El pabellon espanol en la exposicion universal de Paris en 1937*, Séville, Universidad de Séville, 1982.

²⁵ FISS Karen, *Grand illusion: the Third Reich, the Paris exposition, and the cultural seduction of France*, Chicago, London, University of Chicago Press, 2009.

²⁶ CHALET-BAILHACHE Isabelle (dir.), *Paris et ses expositions universelles, architectures, 1855-1937*, Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, Paris, 2008.

²⁷ AGEORGES Sylvain, *Sur les traces des expositions universelles, Paris 1855-1937. À la recherche des pavillons et des monuments oubliés*, Paris, Parigramme, 2006.

qu'une étude, celle du cinquantenaire qui essaye d'englober en un livre tous les questionnements liés à l'événement²⁸.

*L'exposition universelle*²⁹ de Pascal Ory a profondément inspiré notre travail. Dans cet ouvrage, Ory distingue huit caractères qui définissent une exposition universelle. Pour sa démonstration, il prend pour exemple l'Exposition de 1889 à Paris. Selon lui toute exposition est à la fois « *une exhibition économique* », « *une foire commerciale* », « *un exercice architectural* », « *un levier urbanistique* », « *une garden party de la puissance invitante* », « *une société des nations* » et enfin « *une fête populaire* ». La force du propos réside dans le fait que les huit critères signalés sont valables aussi bien pour Paris en 1889 que Paris en 1937 et finalement que Shanghai en 2010. Enfin, en novembre 2006, Pascal Ory publia un ouvrage intitulé *Le Palais de Chaillot*.³⁰ Situé à la frontière de l'Histoire de l'Art et de l'Histoire culturelle, l'ouvrage est un modèle d'analyse dans la volonté d'étudier un ensemble architectural qu'il considère comme représentatif d'une époque.

Notre analyse s'appuie aussi sur un vaste corpus de sources. Les catalogues officiels de l'Exposition³¹ correspondent à nos premières sources. Ces sources officielles éditées a posteriori nous donnent un compte rendu précieux de l'Exposition vis-à-vis de la démarche envisagée par les organisateurs. Néanmoins, la vision « après coup » conduit les auteurs à l'hagiographie. Le chercheur se doit donc d'éviter les écueils et élargir son corpus.

Les actualités filmées³² représentent la deuxième source que nous avons dépouillée. En effet, ces sources sont bien souvent de petites merveilles puisqu'elles nous plongent

²⁸ LEMOINE Bertrand, RIVOIRARD Philippe (dir.), *Paris 1937 : cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris, Institut Français d'Architecture, 1987, 510 p.

²⁹ ORY, Pascal., *L'Expo universelle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1989.153 p.

³⁰ ORY Pascal, *Le Palais de Chaillot*, Paris-Arles, Cité de l'architecture et du patrimoine, Aristèas, Actes sud, 2006.

³¹ LABBÉ Edmond, *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne (1937) : rapport général*, Guide officiel, Paris, 1938.

³² Notre corpus vidéo est composé de soixante treize documents en rapport avec mon thème de recherche, soit soixante documents consultables sur le site et treize référencés mais non consultables. Deux documents sont datés de 1935, quatre de 1936 et enfin soixante-sept de l'année 1937. Trois documents sont annoncés comme amateurs mais, de par leurs qualités, les plans révèlent des qualités d'hommes initiés et appartenant au monde restreint de l'audiovisuel. Le corpus vidéo est composé de deux actualités Pathé, cinq actualités Éclair et soixante-trois documents Gaumont. Onze d'entre elles sont classées en « série mauve » (c'est-à-dire jamais diffusées en actualités), deux sont classées en Gaumont « boîtes vertes », une série qui traite de sujets allant de 1900 à 1930 (deux sujets mal classés). Cette série est censée représenter les premiers pas des reporters vers le documentaire. Les cinquante documents restant sont des sujets d'actualité Gaumont.

directement en image dans notre sujet. D'après François Brétèque³³, « un journal filmé se définit par quelques traits : sa parution régulière à des intervalles courts ; son organisation interne, qui juxtapose plusieurs sujets qui n'ont pas de rapport entre eux, hormis la référence au présent immédiat ; sa longueur standard, imposée par la production (elle a un peu varié au long de l'histoire du cinéma, d'une dizaine de minutes à un demi-heure, obligeant, du même coup, chaque sujet à se tenir à une durée bien déterminée) ». Néanmoins, ces sources semblent incomplètes par leur point de vue partiel. L'intérêt de ce type de sources réside donc aussi dans ce qu'elles ne montrent pas, le chercheur se devant alors de rétablir la réalité. Bon nombre d'actualités peuvent nous sembler anecdotiques, pour autant elles nous révèlent d'importantes représentations. Comme le dit Brétèque, « il faut apprendre à lire ce qui se cache derrière le banal et le convenu ». Les archives filmées nous apportent donc de nombreux éléments sur ce qui est montré de l'Exposition ou encore ce qui est minoré. Dans le rapport à l'architecture, ce qui semble opportun, plus que les discours conventionnels exprimés alors, c'est de visualiser ce qui est mis en valeur. Les actualités filmées nous semblent aussi essentielles dans la mesure où elles touchent un large public. En analysant les actualités filmées, le chercheur approche l'un des médias de masse de la période, un média différent qui ouvre de nouvelles perspectives pour la recherche. Notre étude sur les images est complétée par la presse.

Mais que peut nous apprendre la presse ? Pourquoi étudier tel journal ou tel autre ? Notre choix fut d'incorporer à notre corpus deux quotidiens : *Le Figaro* et *L'Humanité*. Deux journaux représentatifs, non pas par leurs tirages mais par leurs points de vue, deux regards différents sur l'actualité. Étudier *Le Figaro* pendant l'exposition signifie approcher un journal en reconstruction dont les aléas liés à son précédent propriétaire, le philo-fasciste François Coty, ont fragilisé la parution. *Le Figaro*, par l'intermédiaire de son directeur Lucien Romier et de Pierre Brisson (directeur du secteur littéraire), tente alors de relancer le journal³⁴. Dès son arrivée, Brisson devient une figure importante. Claire Blandin résume son œuvre en ces termes : « Pierre Brisson choisit de faire appel à la tradition littéraire du titre pour le relancer. S'engageant à ce que *Le Figaro* « retrouve sa plume », il veut redonner de l'éclat

³³ DE LA BRETEQUE François, « Les actualités filmées françaises », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 50, avril juin 1996. p. 137-140.

³⁴ *Le Figaro* est alors détenu par la veuve de Coty, madame Cotnareanu, qui l'a obtenu à la faveur d'un divorce réussi.

au journal de la grande bourgeoisie. »³⁵ Le choix du *Figaro* n'est donc pas anodin. Il nous permet d'approcher la culture de la droite traditionnelle bourgeoise, une culture de gens lettrés, initiés aux Beaux-Arts. Leurs regards sur l'exposition sont représentatifs des goûts ou des dégoûts d'une époque. De plus, la vue de personnes issues du monde littéraire comme *François Mauriac* ou *Léon-Paul Fargue* nous donne un peu de hauteur, et symbolise la vue de l'intelligentsia littéraire de la droite modérée. L'intérêt du périodique est donc triple : il exprime à la fois une forme d'opposition au gouvernement, une culture bourgeoise initiée aux Expositions et aux Beaux-Arts et enfin, de par sa politique de grandes plumes, il nous permet de visualiser l'opinion d'intellectuels sur l'événement.

L'Humanité, tout comme *Le Figaro*, est un journal ancien dans le paysage français. Créé par Jean Jaurès le 18 avril 1904, le quotidien socialiste devient très vite, dès 1911, l'organe du parti socialiste unifié. Pour Christian Delporte³⁶, « grâce à *L'Humanité*, les socialistes pourront exposer, défendre, commenter, éclairer leur vision du monde, mais aussi conduire des campagnes d'information, soutenir les luttes syndicales et fournir au prolétariat les outils nécessaires pour combattre le patronat et les puissances d'argent. » Comme le dit Jean Jaurès, c'est à la « réalisation de l'humanité que travaillent tous les socialistes ». Les débuts du journal sont difficiles. En 1920, suite au congrès de Tours, *L'Humanité* poursuit sa parution avec l'étiquette du nouveau Parti Communiste Français. Durant l'entre-deux-guerres, le journal est dominé par deux hommes, Marcel Cachin et Paul Vaillant-Couturier. Le premier est une figure historique du communisme français et le directeur de *L'Humanité* depuis la fin de l'année 1918. Pour Serge Wolikow³⁷, « il ne cessera d'inscrire le journal dans une tradition qui associe opinion et information en direction d'un large lectorat populaire avide de connaissances comme d'information. » Aussi, « cette figure du directeur de *L'Humanité* incarnée par la personnalité tutélaire de Cachin dépasse largement le rôle effectif qu'il joue dans le journal et dans le parti : elle devient historique et perdure malgré son effacement dans le fonctionnement effectif du journal. » La deuxième figure s'exprime en la personne de Paul Vaillant-Couturier. Rédacteur en chef de *L'Humanité* pendant l'épisode du Front populaire, il fait du journal la voix « de la politique communiste de Front populaire »³⁸. Pendant les épisodes de grèves de mai 1936, le périodique tire à plus de 500 000 exemplaires.

³⁵ BLANDIN Claire (dir.), *Le Figaro : deux siècles d'Histoire*, Paris, Armand Colin, 2007.

³⁶ DELPORTE Christian (dir.), « *L'Humanité* », de Jaurès à nos jours, Paris, Nouveau monde, 2004.

³⁷ *Ibidem*

³⁸ *Ibidem*

Étudier *L'Humanité* nous permet donc d'analyser un journal de masse, un journal communiste, un soutien du Front populaire. *L'Humanité* nous révèle donc la rhétorique socialiste de l'entre-deux-guerres, sa vision du monde et de l'art. De plus, elle nous présente l'Exposition du Front, ses pavillons et ses objectifs.

Pour contrebalancer les deux quotidiens, notre choix fut d'élargir nos sources aux hebdomadaires comme *L'Illustration*. L'hebdomadaire possède un intérêt, car n'étant pas publié tous les jours, ses articles diffèrent des quotidiens. *L'Illustration* laisse à l'actualité une large place. Sa force réside dans son nom et donc ses vertus illustratives. La place de la photographie y est fondamentale. Aussi, par l'analyse du contenu des articles mais aussi des photos, il est nécessaire pour nous d'appréhender la façon dont on traite l'événement. L'hebdomadaire, pendant les années trente, est tiré à environ 200 000 exemplaires³⁹. En 1937, *L'Illustration* est une revue marquée par l'influence de la famille Baschet. René Baschet en est le directeur depuis 1904. Ce fils d'éditeur, a considérablement modernisé l'institution fondée en 1843. Sous son égide, l'institution développe le reportage d'actualité illustré par les photoreportages des correspondants. Au comité de rédaction de la revue, aux places importantes, on remarque quatre représentants de la famille Baschet en 1937. René est toujours directeur, Jacques incarne le directeur des Services Artistiques, Louis représente le codirecteur, enfin Roger est adjoint aux Services Artistiques. D'après Christine Barthet, *l'Illustration* témoigne en 1936 « une violente hostilité à la coalition puis au gouvernement de Front populaire. » Dans une presse cloisonnée en fraction politique, l'hebdomadaire s'inscrit à droite.

Les regards exprimés par les différents officiels, journalistes, critiques, nous donnent un panorama assez complet de l'exposition. Néanmoins, la vision des créateurs et des initiés des choses de l'architecture semblait totalement négligée. L'occasion d'une exposition à Paris ne pouvait être à l'époque qu'un événement médiatique de premier ordre, traité de manière abondante dans la presse spécialisée. Il fallait donc élargir notre corpus aux revues d'architecture. Cependant, en termes d'analyse, nous avons voulu éviter l'écueil d'une source d'État, à savoir une source reflet d'un « lobby », d'une morale. Ce n'est pas par désintérêt pour le genre mais seulement que, comme toute recherche liée à un événement culturel d'État, les sources officielles ne manquent pas. Très vite, *L'Architecture d'Aujourd'hui* s'avéra être

³⁹ BARTHET Christine, « L'Illustration », *Encyclopædia Universalis* en ligne.

la source la plus complète. Le mensuel possède de nombreuses qualités, son lectorat est important, on l'estime à 10 000 abonnés en 1940⁴⁰, ce qui, pour une revue spécialisée (dont le sujet n'est pas porteur), représente une réelle performance. En 1937, la revue dispose d'une aura internationale. Pierre Vago, le rédacteur en chef à la fin des années trente, aime à souligner dans un entretien accordé à la *Revue de l'art* le succès d'alors : « *Nous avons rien qu'en Amérique Latine, 1 600 abonnés ! Plus que les revues argentines et brésiliennes réunies.* »⁴¹

L'Architecture d'Aujourd'hui s'établit comme une référence dans un contexte architectural particulier. En effet, « *La fin des années vingt coïncide en France avec la crise du mouvement architectural « moderne » qu'aucun mouvement ou école, comme le Deutscher Werkbund (1907), le Bauhaus (1919) en Allemagne, ou De Stijl (1917) en Hollande, ne soutient. Accusés d'indigence stylistique, de cosmopolitisme, et de propager un machinisme inducteur de chômage, les modernes cherchent un second souffle et tentent d'élever le débat au niveau international. En 1928, Le Corbusier anime en Suisse le premier Congrès International d'Architecture Moderne (C.I.A.M.) ; en 1929, Robert Mallet Stevens constitue l'Union des Architectes Modernes (U.A.M.). Un an plus tard, André Bloc, bientôt rejoint par Pierre Vago, lance le mensuel L'Architecture Aujourd'hui qui s'impose rapidement comme la première revue d'architecture au monde* »⁴². Le directeur de la revue, André Bloc, et son rédacteur en chef, Pierre Vago, sont les deux grandes figures du mensuel. André Bloc est un ingénieur de formation passionné pour les choses de l'architecture. *L'Architecture d'Aujourd'hui* est « *D'esprit plutôt moderne, la revue publie par deux fois un texte de Franz Jourdain, « Évoluer ou périr », qui prend valeur de manifeste mais adopte par la voix de Pierre Vago, une attitude réservée à l'égard de Le Corbusier. Didactique, elle accorde une grande place à la technique, organise des voyages d'études à l'étranger, des concours et des expositions.* »⁴³

⁴⁰ RAGOT Gilles, « Pierre Vago et les débuts de « l'Architecture d'Aujourd'hui » 1930-1940 », *Revue de l'Art*, 1990, n° 89. p. 77-81.

⁴¹ RAGOT Gilles, « Pierre Vago et les débuts de « l'Architecture d'Aujourd'hui » 1930-1940 ». *Revue de l'Art*, 1990, n° 89. p. 77-81.

⁴² *Ibidem*

⁴³ MIDANT Jean-Paul (dir.), *Dictionnaire de l'architecture du XXe siècle*, Paris, Hazan, Institut Français d'Architecture, 1996.

Le comité de rédaction de la revue s'étend à six personnes, André Hermant⁴⁴, Albert Laprade⁴⁵, G. H. Pingusson⁴⁶, M. Rotival⁴⁷, J.-P. Sabatou. « *Nous avons donc un comité de patronage pour être à l'écoute de la profession, un comité de rédaction pour diversifier et distribuer le travail et aussi un important réseau de correspondants étrangers.* »⁴⁸ Le comité de patronage⁴⁹ composé de 44 membres est des plus éclectiques, il comprend à la fois des architectes classiques comme Michel Roux Spitz et des architectes dits modernes comme Le Corbusier. La revue justifie son caractère de source unique par son environnement : l'essentiel du mouvement architectural français mais aussi international s'exprime par son intermédiaire et notamment bon nombre d'architectes de l'exposition comme Pingusson, Laprade ou encore Mallet Stevens...

⁴⁴ « Hermant a marqué sa génération par son œuvre de promoteur de l'architecture moderne à travers sa collaboration à *L'Architecture d'aujourd'hui* et à *Technique et Architecture*. Théoricien, il invente la notion de « forme utile » autour de laquelle il donnera le jour à une association du même nom. Ses travaux, prolongent ceux de l'UAM et représentent une contribution importante à la définition du design français à partir des années cinquante. » DION Mathilde, *Notices biographiques d'architectes français*, Paris, Ifa/Archives d'architecture du XXe siècle, 1991, 2 vol. (rapport dactylographié pour la direction du Patrimoine).

⁴⁵ Albert Laprade est la plume de *L'Architecture d'Aujourd'hui* en ce qui concerne l'histoire de l'architecture. Il est considéré comme un architecte aux tendances monumentales et classiques. Il fut l'architecte du pavillon du Maroc et du palais de la France d'Outre-mer, à l'Exposition coloniale de 1931. En 1937, il est l'architecte de la Colonne de la Paix et des pavillons de l'Irak et de la Diffusion de la langue française. « Laprade demeure tout autant pour son oeuvre d'écrivain et de journalisme que pour sa carrière d'architecte, dont on retient généralement surtout la Résidence de Rabat, le garage Citroën, le palais des Colonies et la Cité administrative de Paris. » DION Mathilde, *Notices biographiques d'architectes français*, Paris, Ifa/Archives d'architecture du XXe siècle, 1991, 2 vol. (rapport dactylographié pour la direction du Patrimoine).

⁴⁶ Georges-Henri Pingusson, quant à lui, est un architecte moderne, ami de Mallet Stevens. Dans le cadre de l'exposition, il réalise avec Jourdain et Louis le pavillon de l'union des artistes modernes mais aussi « la scénographie lumineuse » du pavillon de la lumière, œuvre de Robert Mallet Stevens. RAGON Michel, *Dictionnaire des architectes*, Paris, Encyclopædia Universalis, Albin Michel, 1999.

⁴⁷ Maurice Rotival, comme ses contemporains aux comités de rédaction de la revue, est une peinture dans son domaine. Rotival est un urbaniste « créateur de l'expression « grand ensemble », dont la première occurrence recensée constitue le titre d'un article qu'il publie dans *L'Architecture d'Aujourd'hui* en juin 1935. L'article porte sur les groupes de HBM collectifs construits par les offices publics. ». Notice bibliographique du fond Maurice Rotival à la cité de l'architecture et du patrimoine.

http://archiwebture.citechailot.fr/awt/fonds.html?base=fa&id=FRAPN02_ROTIV_fonds-876

⁴⁸ RAGOT Gilles, « Pierre Vago et les débuts de « l'Architecture d'Aujourd'hui », 1930-1940 », *Revue de l'Art*, 1990, n° 89. p. 77-81.

⁴⁹ Comité de Patronage de la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* en août 1937 : MM. Pol Abraham, Alfred Agache, Bazin, Eugène Beaudouin, Louis Boileau, Victor Bourgeois, Urbain Cassan, Pierre Chareau, Jacques Debat-Ponsan, Jean Démaret, Adolphe Dervaux, Jean Desbouis, André Dubreuil, W.M. Dudok, Félix Dumail, Roger Expert, Louis Faure-Dujarric, Raymond Fischer, E. Freyssinet, Tony Garnier, Jean Ginsberg, Hector Guimard, Marcel Hennequet, Roger Hummel, Pierre Jeanneret, Francis Jourdain, Albert Laprade, Le Corbusier, H. Le Même, Marcel Lods, Berthold Lubetkin, André Lurçat, Robert Mallet Stevens, Léon-Joseph Madeline, Louis Madeline, J. B. Mathon, J. C. Moreux, Henri Pacon, Pierre Patout, Auguste Perret, G. H. Pingusson, Henri Prost, Michel Roux-Spitz, Henri Sellier, Charles Siclis, Paul Sirvin, Marcel Temporal, Joseph Vago, André Ventre, Vetter.

À travers ce vaste corpus de source médiatique, nous allons tenter d'examiner l'architecture de l'Exposition et les représentations qu'elles véhiculent auprès des médiateurs culturels pendant la manifestation.

L'Exposition est phénomène universel à thématique universelle. C'est pourquoi, pour faciliter notre analyse, nous nous attarderons plus spécifiquement sur l'examen méthodique des représentations architecturales des nations. Par ce biais, nous pourrions plus spécifiquement aborder l'Exposition d'art et d'architecture, ses ressorts urbanistiques mais aussi les propagandes gouvernementales nationales.

Cette optique nous permettra d'envisager les questions politiques, programmatiques, esthétiques et pratiques liées à un tel événement.

L'architecture est un vecteur de représentation, c'est pourquoi nous tenterons aussi d'appréhender la question des symboliques architecturales.

Les médias, par leurs interprétations de l'architecture de l'Exposition, nous donnent aussi l'opportunité d'observer la ligne éditoriale de nos sources.

L'Exposition internationale reflète enfin les enjeux diplomatiques d'une époque. Par la perception des architectures étrangères, nous pourrions apprécier la position des médias vis-à-vis de l'actualité et ses représentations de l'étranger.

Pour répondre au mieux à ce questionnement, il nous paraît judicieux d'envisager, dans une première partie, l'étude chronologique de l'Exposition, de ses prémices à son inauguration. La découverte de l'Exposition en construction nous permettra d'examiner les hommes, l'emplacement, le programme, l'esthétique, les débats mais aussi le phénomène médiatique de l'inauguration.

Enfin, dans une deuxième partie, nous envisagerons la question des représentations architecturales des nations. Par ce biais, nous étudierons les représentations allégoriques d'une France rurale, régionale, impériale. Nous tenterons ensuite de percevoir les teintes de Front populaire sur l'événement. Enfin, nous examinerons les représentations des quatre nations ayant suscité le plus l'intérêt parmi les médias à savoir l'Allemagne Nazie, l'Italie Fasciste, l'Union Soviétique et l'Espagne Républicaine.

Partie 1

-

L'Exposition en construction

Toute exposition est construction. Une construction aux multiples facettes, politiques, diplomatiques, intellectuelles, financières... Une construction avec ses problématiques particulières (aléas, risques). Dans cette partie, il s'agira de présenter, à travers les travaux historiographiques, l'Exposition de sa genèse à son inauguration. À travers le fil directeur de la construction de la manifestation, notre recherche appréhendera les différents points de vue exprimés, à la fois ceux retenus mais aussi ceux oubliés.

Chapitre I - Fondations et Structure

A. Les grandes étapes préliminaires à l'organisation

L'origine

Le 19 janvier 1929⁵⁰, Julien Durand, alors président de la commission du commerce, soulève à la chambre des députés la question de l'organisation d'une nouvelle Exposition des arts décoratifs et industriels. Projetée pour l'année 1936, la manifestation sera révélatrice de la politique culturelle de la France. Dix ans après celle de 1925, la République prétend une nouvelle fois consacrer par une exposition le ton artistique du moment. 1925 avait célébré l'art déco, la République entend rééditer cet exploit pour demeurer la patrie du goût et des arts. Cette diplomatie culturelle est omniprésente justifiant par là même l'exposition coloniale de 1931. L'apport incontesté de la culture française dans le monde justifie l'empire et la colonisation. La France, terre de culture, propage le progrès.

L'orientation de Durand⁵¹ séduit. De ce fait, dès le 28 décembre, il mène une proposition collégiale avec Antoine Borrel⁵², Jean Locquin⁵³, Charles Spinasse⁵⁴ et Charles Pomaret.⁵⁵ Les points communs politiques de ses hommes, outre leurs tendances de centre gauche, résident dans un attrait pour les relations culturelles internationales mais aussi pour le développement du tourisme. Leur texte enjoint l'assemblée de « *prendre d'urgence*

⁵⁰ Toutes les dates et les protagonistes énoncés proviennent du catalogue officiel de l'exposition. LABBÉ Edmond, *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne (1937) : rapport général*, Guide officiel, Paris, 1938.

⁵¹ Julien Durand (1874-1973) député radical du Doubs.

⁵² Antoine Borrel (1878-1961) député radical de Savoie.

⁵³ Jean Locquin (1879-1949) député socialiste de la Nièvre.

⁵⁴ Charles Spinasse (1893-1979) député socialiste de Corrèze.

⁵⁵ Charles Pomaret (1897-1984) député parti républicain socialiste de Lozère.

toutes mesures en vue d'organiser en 1936, sous la direction du ministère du commerce, une deuxième exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes ». L'idée persistante chez les organisateurs est de créer une exposition imprégnée d'art mais aussi d'architecture, avec la réalisation dans Paris de monuments durables.

Le 30 juin 1930, la résolution est adoptée au parlement. Néanmoins, il faut attendre le début de l'année 1932 pour voir le processus relancé. François Tournan, sénateur du Gers, propose alors (25 février 1932) la réalisation, non pas d'une Exposition des arts décoratifs et industriels, mais plutôt l'élaboration d'une Exposition internationale de la civilisation. La volonté du socialiste est de favoriser la coopération intellectuelle internationale et par là même l'organisation internationale de coopération intellectuelle, l'ancêtre « oublié »⁵⁶ de l'UNESCO. Ce nouveau point de vue est exemplaire de la diplomatie culturelle française de l'entre deux guerres. En effet, à l'issue de la première guerre mondiale, les dirigeants français ont tenté de faire de Paris le centre intellectuel international. L'Institut n'est pas une création française, seulement il est perçu par les politiques comme une institution qui permettra au pays d'étendre son influence. Dans ce contexte, l'organisation est assimilée par les Anglo-saxons à un instrument de l'impérialisme culturel français. La France tente, par l'intermédiaire de l'exposition, de relancer l'organisation qui à la suite des années 20 est menacée par des réformes structurelles.

L'exposition constitue donc une merveilleuse occasion de promouvoir la coopération intellectuelle. En d'autres termes, 1936 est une opportunité pour célébrer la volonté « d'hégémonie culturelle française ».

À la suite de cette proposition, une troisième résolution est apportée par le député socialiste de la Seine, Eugène Fiancette, en vue d'organiser une Exposition internationale de la vie ouvrière et paysanne en 1937. Dans un programme déjà assez chargé, la proposition de Fiancette trouve un écho certain : « *Les auteurs de cette proposition envisageaient essentiellement une exposition sociale et professionnelle placée sous le double signe de l'Art et du Travail, une évocation artistique, éducative et attrayante* »⁵⁷.

⁵⁶ RENOLIET Jean-Jacques, *L'UNESCO oubliée, la Société des Nations et la coopération intellectuelle (1919-1946)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999.

⁵⁷ LABBÉ Edmond, *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne (1937) : rapport général*, Guide officiel, Paris, 1938.

On peut légitimement penser que la diversité des thèmes envisagés dans la genèse de l'exposition explique peut-être en partie le thème général de 1937.

Au début de l'année 1932, la France dispose donc de trois propositions d'Expositions internationales. Cependant, la nouvelle convention de 1928 du BIE n'en autorise qu'une tous les dix ans pour chaque pays. Les politiques associèrent alors les trois propositions dans un programme résolument ambitieux.

« Le programme élaboré pouvait se résumer ainsi : l'Exposition devait avoir pour but de présenter les œuvres d'une inspiration nouvelle et d'une originalité réelle, exécutées par les artistes, les artisans et les créateurs de modèles, et se rattachant d'une manière quelconque aux Arts décoratifs et industriels modernes. »

LABBÉ Edmond, *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne (1937) : rapport général*, Guide officiel, Paris, 1938

Le projet présenté au BIE le 7 octobre 1932, fut accepté le 25 octobre. Désormais, l'année 1937 était réservée à la France. Le processus d'organisation fut aussitôt lancé. Le député du Jura Aimé Berthod,⁵⁸ fut nommé commissaire général de l'Exposition et, à ses côtés, Léo Bouyssou fut désigné commissaire à la vie ouvrière et paysanne. Ce député radical socialiste des Landes est un ancien sous-secrétaire aux Beaux-Arts. Suite à ces nominations, pour épauler la coordination des commissaires avec le ministre du commerce, les organisateurs fondèrent un conseil supérieur de l'Exposition. Le conseil, composé de dix-neuf membres, était présidé soit par le ministre du commerce et de l'industrie soit par son délégué dans le conseil, Fernand David. Cet ancien député, désormais sénateur, est un ancien ministre qui occupa en 1925 le poste prestigieux de commissaire général de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriel.

L'Exposition fut, dès ses origines, pensée au cœur de Paris. Le lobby des commerçants de la capitale ne pouvait pas envisager l'événement ailleurs. Néanmoins, les possibilités de l'organisation demeuraient limitées. « *L'Exposition de 1937 trouverait le cadre et les espaces qui lui étaient nécessaire sur les quais de la Seine et plus précisément aux abords du pont de l'Alma, ce qui permettrait de remplacer par des monuments publics*

⁵⁸Aimé Berthod est né en 1878 et mort en 1944. Ce parlementaire est un agrégé de philosophie radical socialiste. Sa carrière est marquée par l'occupation de charges assez importantes comme sous-secrétaire d'État à la Présidence du Conseil en 1925 et en 1930. Par la suite, il devient sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts, de 1930 à 1931, puis Ministre des Pensions en 1932.

*nouveaux, la manutention militaire du quai de Tokio et le garde-meubles du Quai d'Orsay.*⁵⁹»

Dans cette première étape de l'organisation, certains fondamentaux de l'Exposition de 1937 apparaissent. Les anciennes manutentions militaires sont réquisitionnées pour fonder un Palais des arts modernes en remplacement du musée du Luxembourg, trop vétuste. Enfin, de l'autre côté de la Seine, les promoteurs envisagent un centre administratif pour les musées à la place du garde-meuble. Les obstacles, aussi bien financiers qu'administratifs, plombent un dossier trop généraliste, et au début de l'année 1934, le projet est abandonné.

Le renouveau

L'annonce du retrait de l'Exposition souleva, dès son annonce, un grand nombre de contestations. Les réclamations s'étendaient des commerçants aux industriels, des artistes aux artisans. La ville de Paris, consciente d'abandonner une occasion de célébrer la cité, signa le 15 mai 1934, une convention avec l'état français en vue d'organiser de manière collégiale l'événement. L'enregistrement final de l'Exposition auprès du BIE ne sera effectué que le 23 octobre 1934.

L'Exposition ne démarre pas sous les meilleurs auspices, en témoignent les attermoissements de l'organisation. Cependant, le nouveau contexte de crise sensibilisa l'État à la nécessité d'organiser une manifestation qui pourrait soutenir les productions artistiques françaises. L'été 1934 permit à l'État de redresser la situation en instituant l'ébauche d'un programme, l'emplacement, les finances et un comité d'organisation compétant. Les nouvelles directives parlementaires sont beaucoup moins contraignantes et dorénavant, la personnalité du commissaire devient prépondérante. Il lui incombe désormais « *le soin de mener à bien, dans le cadre général qui lui aurait été assigné, cette entreprise et d'en fixer plus avant, dans le détail, le programme, d'en établir la classification et même de lui donner un titre approprié* »⁶⁰.

⁵⁹ LABBÉ Edmond, *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne (1937) : rapport général*, Guide officiel, Paris, 1938.

⁶⁰ « Annexe au procès verbal de la séance à la chambre des députés le 15 mai 1934 », dans LABBÉ Edmond, *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne (1937) : rapport général*, Guide officiel, Paris, 1938.

Le nouveau commissaire de l'Exposition (au 15 juillet 1934), Edmond Labbé, est un haut fonctionnaire dont la carrière est exemplaire. Ce promoteur de l'enseignement technique (dont il est directeur dès 1920 et le directeur honoraire par la suite) est aussi membre du conseil de l'ordre de la légion d'honneur. Il représente une figure de l'éducation nationale mais aussi d'une élite républicaine. Le choix de Labbé est révélateur de la volonté parlementaire d'associer à la manifestation une personnalité pouvant mettre en valeur les volontés pédagogiques de la République. Les nominations se font par décret sur proposition du ministre du commerce. Paul Léon occupe, quant à lui, le poste de commissaire adjoint. Membre de l'Institut de France et, plus précisément, de l'Académie des Beaux-Arts depuis 1922, Paul Léon est un représentant émérite du monde de l'art et de la culture en sa qualité de directeur général des Beaux-Arts. Sa nomination s'explique sans doute par son rôle de commissaire adjoint de l'exposition des arts décoratifs et industriels de 1925. La tête de l'exposition est donc donnée à deux hauts fonctionnaires de l'État qui ont par le passé démontré leurs qualités administratives. Ils personnifient tous les deux aussi un modèle de carrière républicaine.

L'été 1934 peut être assimilé à un nouveau départ pour l'exposition qui dispose, au regard de ses débuts chaotiques, de bases dorénavant solides.

B. Le programme

Toute exposition internationale se doit de justifier un thème précis qui reflète une unité absolue. Le nœud du problème réside donc pour les organisateurs dans ce terme d'unité. Les commissaires s'efforcèrent donc d'accomplir ce projet. La loi du 6 juillet 1934, comprend une ébauche de programme. L'un des axes principaux s'exprime dans la volonté d'organiser une nouvelle exposition des arts décoratifs et industriels. Toutefois, l'approche est différente puisque la loi stipule que la manifestation se devra d'être démocratique et adaptée à toutes les classes sociales de la population.

« Chaque fois qu'il sera possible, une subdivision de groupe, voire de classe, sera réservée aux objets destinés au public ne bénéficiant que d'une capacité d'achat limitée. Nous entendons ainsi prouver que les applications de l'art décoratif moderne ne doivent pas rester le privilège des classes riches, mais que celui-ci peut parfaitement inspirer les réalisations de l'esprit humain tendant à la satisfaction des besoins des classes laborieuses. Les idées d'enseignements et de formation professionnelles trouveront leur place dans chaque groupe. »

Cette citation, issue de la loi du 6 juillet 1934, témoigne déjà de caractéristiques que l'on retrouvera en 1937 comme la démocratisation de l'art par une pédagogie exacerbée⁶¹. De plus, l'orientation parlementaire ajouta deux nouveaux axes, le premier se consacre au thème de l'habitation, le second à l'art des jardins.

L'Exposition en débat dans l'Architecture d'Aujourd'hui

Le débat lié à l'exposition, à ses défauts, étant simplement ébauché trois ans avant l'événement, il ne contribue pas à en faciliter l'organisation. Cependant, le caractère général du débat a permis aux différents acteurs de pouvoir énoncer leurs points de vue, notamment les architectes.

Dans le numéro neuf de l'année 1932 de *L'Architecture d'Aujourd'hui*⁶², on retrouve l'exposé de différentes esquisses de l'Exposition menés par des architectes et urbanistes pour les concours d'architecture. Trois projets ont retenus notre attention.

Le premier, institué par le collectif Masson Detourbet, Pierre Varenne et Tambuté inspira de manière importante l'Exposition. Leur vision du programme s'adapte très bien aux vues des organisateurs. L'Exposition permettra de prolonger un principe : « *chercher l'art et le faire aimer, chercher la beauté et la faire élire. Montrer l'art dans toutes ses expressions, dans toutes ses branches, sous toutes ses formes, le présenter tel qu'il est aujourd'hui, le pressentir tel qu'il pourra être demain.* » Leurs représentations de l'exposition les conduisent à favoriser le pavillon personnel pour chaque manifestation d'un art déterminé. Aussi, en 1937, une bonne partie du programme est établi selon ce principe et les 105 hectares de la manifestation sont fragmentés par des centaines de pavillons. Enfin, le projet prétend par une « gradation artistique », c'est-à-dire par le groupement des pavillons sur le même thème, conduire le promeneur à tirer des leçons de sa visite. La manifestation est envisagée en périphérie ouest de Paris, sur l'île Puteaux. La planification de l'Exposition de 1937 est révélatrice des fondements émis par ce collectif, en effet, les urbanistes en 1937 ont regroupé les pavillons par thème.

⁶¹ « C'est par ses intentions pédagogiques elles-mêmes que l'Exposition se devait de convaincre, et celles-ci se traduisirent par des mises en scène d'un didactisme parfois pesant, avec forces panneaux de textes, de graphiques et de statistiques », LEMOINE Bertrand « Le Palais de Chaillot » dans BARROT Olivier, ORY Pascal (dir.), *Entre deux guerres, la création entre 1919 et 1939*, Paris, Éditions Bourin, 1990.

⁶² BLOC André (dir.), « Concours pour l'Exposition de 1937 », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 9, décembre 1932, p. 78-95.

Le deuxième projet qui a retenu notre attention est l'œuvre des architectes Baudoin et Lods. Selon eux, l'Exposition se devra de « *restituer à l'art la place qu'il doit occuper dans la production des grandes époques (détruire la notion d'œuvre d'art, donc inutile), lui redonner le sens d'une harmonie générale sur l'heureuse adaptation de chaque élément constituant le cadre de notre vie.* » Le point de vue des urbanistes est intéressant, 1937 sera témoin de cela dans son souci de rapprocher l'art et les techniques. En effet, les organisateurs tenteront de démocratiser l'art et de consacrer l'artisan et sa technique. Enfin, dans une moindre mesure, Baudoin et Lods distinguent l'événement comme un moyen de faire de grands aménagements urbains mais aussi de créer des bâtiments permanents comme des musées.

Le troisième et dernier projet est l'œuvre de Le Corbusier⁶³. L'architecte ne s'adapte pas au projet des officiels, ce sont les officiels qui s'adaptent au sien. Il propose donc une Exposition internationale de l'habitation. Pour Le Corbusier, la véritable révolution à faire est celle du logis. Par principe, une manifestation de ce type ne peut développer que de vrais bâtiments, ainsi l'architecture sera ensuite réutilisable. La manifestation envisagée est d'avant-garde, se déroulant pendant une année entière, elle montrera la mise à l'épreuve du logis aux conditions extrêmes. Projetée à Vincennes, la manifestation semble pour l'architecte le moyen de mettre en place ses principes dans un plan d'ensemble destiné à former une ville nouvelle, une cité radieuse. L'exposition imaginée par Le Corbusier ne trouva pas l'écho nécessaire à sa réalisation, aussi tous ses projets futurs furent refusés. En 1937, l'architecte est représenté par le seul pavillon de toile des Temps Nouveaux à la porte Maillot. Ce manque de lisibilité s'explique sans doute par la perspective révolutionnaire choisie qui ne s'accorde pas avec les orientations de l'État français. Une exposition de l'habitation met en valeur les architectes internationaux sans exalter assez l'État, la nation et sa culture. De plus, l'architecture issue des principes de *l'esprit nouveau* est en rupture totale avec les règles traditionnelles.

La majorité des projets présentés par la revue positionne l'Exposition en périphérie de Paris. Par ce biais, l'architecte se donne la possibilité de reconstruire entièrement un

⁶³ Le Corbusier, ou Charles-Édouard Jeanneret de son vrai nom, est né en 1887 et mort en 1965. En 1932, il ne représente pas encore cette icône de l'architecture qu'il fut après guerre. Néanmoins, il est déjà connu de par son œuvre et ses nombreux traités d'architecture. Il représente déjà une figure de l'architecture moderne. De plus, Le Corbusier est l'initiateur de la revue *L'esprit nouveau* en 1920 qui valorise le rationalisme et le fonctionnalisme avant tout, dans toutes les constructions. Ces principes qui visent l'équilibre se démarquent totalement de l'architecture traditionnelle.

quartier. Le cœur historique des Expositions parisiennes offre, quant à lui, beaucoup moins de possibilités. Au centre, les projets se heurtent aux arbres que l'on protège, au manque de place...

La volonté des architectes de rénover l'organisation de l'Exposition (par un nouvel emplacement, un thème singulier et un agencement révolutionnaire) ne rencontra aucun écho parmi l'organisation. 1937 fut plus une grande fête populaire avec ses attractions qu'une manifestation scientifique et technique. L'Exposition s'inscrit plus généralement dans un mouvement « expositionnaire » qui tend de plus en plus vers l'attraction.

Le projet final

En 1934, lorsqu'Edmond Labbé est nommé, l'une de ses préoccupations principales s'exprime dans le fait de trouver à l'Exposition un programme directeur. Les organisateurs décident alors d'intituler l'Exposition internationale comme celle des Arts et Techniques dans la vie moderne.

« Elle réunira les œuvres originales des artistes et industriels. Elle s'efforcera de montrer que des réalisations artistiques peuvent intervenir dans les plus modestes domaines, qu'aucune incompatibilité n'existe entre le beau et l'utile, que l'art et les techniques doivent être indissolublement liés, que si le progrès naturel se développe sous le signe de l'art, il favorise l'épanouissement des valeurs spirituelles, patrimoine supérieur à l'humanité. Elle sera ouverte à toutes productions qui présenteront un caractère indiscutable d'art et de nouveauté. »

LABBÉ Edmond, *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne (1937) : rapport général*, Guide officiel, Paris, 1938, p. 56.

Le nouveau projet exposé par les organisateurs rejoint bien les perspectives énoncées auparavant d'une exposition mettant en valeur les forces culturelles de la France. Par l'intermédiaire de son « industrie de l'art », domaine où elle est leader, la France pense pouvoir exalter sa culture mais aussi relancer une économie touchée par la crise. D'ailleurs, par l'intermédiaire des nouveaux médias de masse comme les actualités filmées, Labbé évoque avant tout la « portée économique » de la manifestation pour la justifier.

« Elle contribuera au redressement de notre économie nationale, elle permettra de lutter contre le chômage, elle aidera à la reprise des affaires. Elle favorisera le tourisme en amenant de

nombreux visiteurs. L'un de ses premiers effets sera de remettre en mouvement la machine économique. »⁶⁴

Le programme originel de l'exposition conduit jusqu'en 1936 par le conseil municipal de Paris (jusqu'à la reprise en main de l'Expo par le Front populaire) est un programme conservateur et politiquement de droite. Il peut se résumer en trois thèmes. Le premier, aisément identifiable, envisage de réunir sur le Trocadéro les nations étrangères. Le deuxième s'exprime dans la réalisation d'un centre des métiers pour soutenir et célébrer la création artistique lié au luxe. Enfin, on envisage sur 5000 mètres carré la réalisation d'un Centre régional qui consacrera « *une conception provincialiste et décorative de la communauté nationale* »⁶⁵.

George Prade un conseiller municipal de Paris résume particulièrement bien cela dans une enquête de *l'Architecture d'Aujourd'hui*. Selon lui, l'Exposition de 1937 trouve son origine avant tout dans la « *crise tragique que connaissait le commerce de luxe parisien, et dont la fermeture de l'Hôtel Plaza avait été un pénible et typique épisode* »⁶⁶.

C. L'emplacement traditionnel des Expositions parisiennes

L'Exposition internationale de 1937 s'inscrit sur l'emplacement traditionnel des Expositions parisiennes. Ce choix défendu par le conseil municipal de Paris conditionna sa participation. Le conseil municipal désirait avant toute chose relancer le commerce parisien. L'évocation de l'organisation d'une telle manifestation au cœur de Paris ne peut qu'attirer les touristes soucieux de visiter la capitale.

Pour Edmond Labbé le choix de Paris se justifie par sa fonction de capitale politique mais aussi culturelle.

« Aucune ville au monde n'était plus désignée que Paris pour l'organisation d'une Exposition des Arts et Techniques dans la vie moderne. Cette solidarité de l'Art et de la Technique, du beau et de l'Utile, dont l'Exposition de 1937 doit être l'affirmation, ne se manifeste, en effet,

⁶⁴ Archive filmée : CM 605 / Actualité Pathé / 17 minutes 51 seconde / EXPOSITION 1937.

⁶⁵ ORY Pascal, *La belle illusion. Culture et Politique sous le signe du Front populaire : 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, 1033 p.

⁶⁶ « La leçon de l'Exposition de 1937 », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 8, août 1937, p. 4.

nulle part aussi clairement qu'à Paris ! Paris est la Capitale de la couture, de la mode, de la parure. Paris est la Capitale des Arts appliqués et des Arts décoratifs. À Paris subsiste une élite artisanale dont le monde entier reconnaît la valeur. « Il n'est bon bec que de Paris », disait Maître François Villo. Que dit-on aujourd'hui ? « Il n'est nouveauté que de Paris ». »⁶⁷

Le commissariat général a choisi ce lieu aussi par souci d'économie.

« Maintenu par les pouvoirs publics au centre de l'agglomération parisienne, comme toutes ses glorieuses aînées de 1867 à 1925, elle apporte inévitablement à la circulation devenue intense une perturbation grave, mais elle a par contre l'immense avantage d'utiliser un cadre existant dont de coûteux et longs travaux n'auraient jamais pu créer l'équivalent ailleurs. »⁶⁸

L'Exposition, comme en témoignent les arguments de Greber, architecte en chef, est une occasion pour réaliser des grands travaux et par là même d'endiguer le chômage dans un pays touché par la crise. Malgré ses avantages, le centre n'est pas un emplacement apprécié des architectes qui préfèrent la périphérie.

« Déjà le choix de l'emplacement, le plus important à faire pour donner sa vraie signification à une œuvre comme celle là, constitue une erreur certaine. Plutôt que de fixer dans la proche périphérie une zone à urbaniser pour y laisser un quartier neuf pourvu d'artères nouvelles, de plans et de jardins, d'édifices d'intérêt public et d'immeubles d'habitation rationnelle, c'est au centre de Paris, sur l'étroite bande de terrain des quais, que va s'entasser le cortège traditionnel de palais et pavillons dont il ne restera, exception faite des musées, que traces de plâtre. »
PINGUSSON George Henri, « L'esprit de 1937 », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 6, juin 1935, p. 88.

En inscrivant l'Exposition au centre, l'organisation a peut être favorisé l'émergence de projets témoins d'une architecture classique permettant l'expression de la représentation nationale au détriment d'une architecture plus moderne. Le nouvel emplacement fait du Trocadéro le nouveau centre. Cette orientation déplait particulièrement aux architectes qui se voient, par manque de temps et de crédit, obligés de composer avec l'ancien bâtiment. Malgré les esquisses ambitieuses pour la colline, comme celle effectuée par Perret, seul subsista le projet de Carlu, Boileau et Azéma. Nous y reviendrons plus en détail dans une sous partie. Quoi qu'il en soit, le futur Palais de Chaillot est une simple restructuration de l'ancien palais du Trocadéro. Cela déplait fortement à Pierre Vago qui, en tant que rédacteur en chef de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, témoigne de son déplaisir : « Au programme de Perret on a opposé le manque de temps et l'insuffisance des crédits. Aussi

⁶⁷ LABBÉ Edmond, « Paris et l'exposition des Arts et techniques dans la vie moderne », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 5-6, mai 1937.

⁶⁸ Article de Jacques Greber, architecte en chef de l'Exposition présentant la manifestation, dans *L'Illustration, journal hebdomadaire universelle*, n° 4917, 95^e année, Paris.

s'est-on arrêté à des façades qui seront masquées par un décor en staff ! »⁶⁹. Vago qui, par l'intermédiaire de la revue, défend la profession d'architecte déplore que le bâtiment principal de l'exposition ne soit qu'un réaménagement de l'ancien.

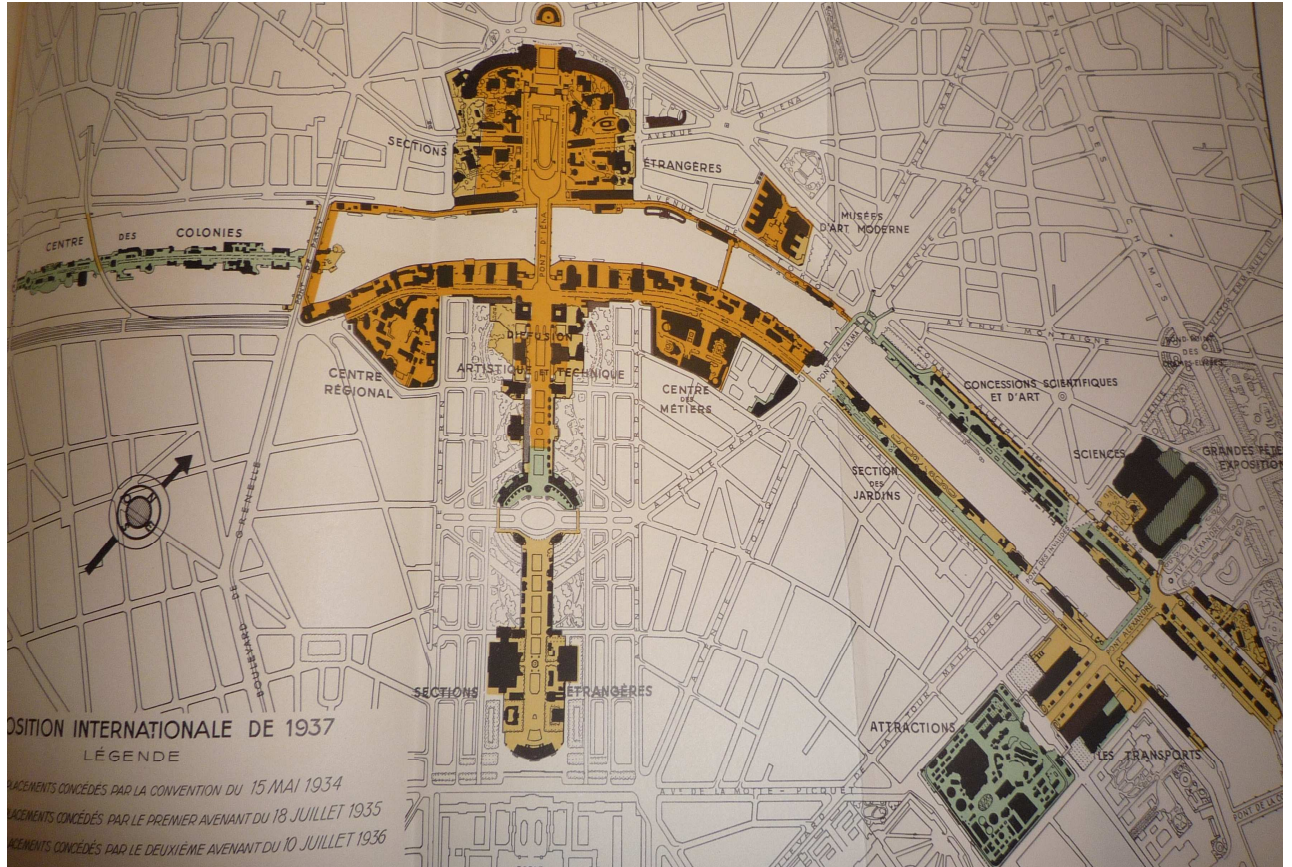


Figure 1 - Les agrandissements successifs de l'Exposition internationale de Paris 1937

Légende

Orange : emplacements concédés par la convention du 15 mai 1934

Vert : emplacements concédés par le premier avenant du 18 juillet 1935

Jaune : emplacements concédés par le deuxième avenant du 10 juillet 1936

Échelle : 9,5cm = 1700 mètres

LABBÉ Edmond, Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne (1937) : rapport général, Guide officiel, Paris, 1938.

Quand on commente la carte officielle de l'exposition, on décèle trois phases distinctes qui correspondent aux trois agrandissements successifs. La première date du 15 mai 1934, la seconde du 18 juillet 1935, enfin la dernière coïncide au dernier élargissement

⁶⁹ VAGO Pierre, « L'exposition internationale de 1937 : plan directeur », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 8, octobre novembre 1934, p. 84.

survenu le 10 juillet 1936. En ce qui concerne l'emplacement, le choix émis en 1934 par les organisateurs fut d'organiser l'Exposition dans son cadre traditionnel à savoir sur les rives de la Seine, la colline du Trocadéro et le champ de Mars. Edmond Labbé nous en énonce les traits dans le catalogue officiel en ces termes :

« Les rives de la Seine, dans sa traversée des quartiers les plus aérés de la capitale ».

La manifestation s'établit alors sur 25 hectares « *du pont de l'Alma au viaduc de Passy* ». Elle comprend le Trocadéro en rive droite et les manutentions militaires en rive gauche, les terrains occupés par le mobilier national ainsi que le champ de Mars. Parmi les projets les plus importants, deux musées devaient être édifiés à la place du mobilier national (une antichambre du Louvre et un musée municipal). Les principaux travaux envisagés sont aussi l'élargissement du pont d'Iéna de 15 mètres à 30 mètres, le réaménagement des quais (circulation en souterrain ainsi que plantation d'arbres pour en faire une promenade).

La première phase qu'on distingue en orange sur la carte suivante déploie le cœur de l'exposition au Trocadéro. Les extensions concédées par le premier avenant du 18 juillet 1935 (que l'on peut voir sur la carte précédente en vert) sont assez importantes. L'Exposition est victime de son succès, le programme assez général, attire toutes sortes de participants (entreprises...), les nations étrangères répondent elles aussi de manière massive à l'invitation française.

Ainsi, au plan général sont rajouté « *a. Sur la rive droite, des terre-pleins du cours Albert Ier et du cours la reine ; b. Sur la rive gauche, de la gare des invalides, des terres pleins du quai d'Orsay entre le pont Alexandre et le pont de l'Alma, des vieux bâtiments du commissariat de 1900* » « *de la partie centrale du Champs de Mars entre l'avenue du Général Ferrier et l'avenue Joseph Bouvard* » « *c. Entre les rives de la Seine, du trottoir aval du pont Alexandre III et du pont des invalides, et de l'île des Cygnes avec ses accès aux ponts de Passy* »⁷⁰.

Cette extension marque dans les faits, l'organisation d'une section coloniale à l'exposition. Situé sur l'île des Cygnes, l'emplacement par ses aires d'enclaves est un

⁷⁰ LABBÉ Edmond, *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne (1937) : rapport général*, Guide officiel, Paris, 1938, p. 58-59.

endroit tout indiqué pour évoquer l'exotisme. La superficie totale de la manifestation passe à environ 60 hectares.

Le deuxième avenant du 10 juillet 1936 conduit à certain réajustement : la totalité des jardins du Trocadéro sont intégrés mais aussi « *a. le Cours la Reine, entre la place de la Concorde et le pont Alexandre III, ainsi que la fraction des jardins des Champs-Élysées comprise entre le cours la Reine, l'allée allant de la place de la Concorde à la façade latérale sud du Petit Palais et l'avenue Alexandre III ; b. Les chaussées et le terre plein du cours la Reine situés entre le pont Alexandre III et le pont des Invalides, ainsi que la portion de jardins comprises entre cette voie et la façade sud du Grand Palais ; c. La chaussée principale et l'allée cavalière du Cours-Albert-Ier entre l'avenue Victor-Emmanuelle-III, le terre-plein contigu à la place de l'Alma.* »⁷¹ La rive gauche est elle aussi élargie quelque peu, les descriptions du catalogue officiel sont très précises, au mètre près ! Enfin, les dernières extensions concédées par le deuxième avenant du 10 juillet 1936 prévoit aussi l'occupation du champ de mars de la place Joseph Bouvard jusqu'à l'école militaire, ainsi que l'ouverture de deux annexes porte Maillot et « *sur l'emplacement du bastion Kellermann* »⁷². Cette extension, un an avant les débuts de l'exposition, est synonyme d'une participation nouvelle de l'État. Le conseil municipal faisant face alors à des retards importants demanda l'aide de l'État qui devint, suite à une rallonge financière de 200 millions de francs, l'investisseur majoritaire. C'est par ce biais là que le Front populaire put infléchir le programme un peu conservateur du conseil municipal.

Ainsi, la description assez solennelle de la planification nous montre donc tous les paradoxes d'une Exposition pensée par le très conservateur conseil municipal de Paris et qui est inaugurée par le Front populaire. Une Exposition bouleversée dans son programme initial et dont la superficie passe d'une trentaine d'hectares à plus de cent. Dans ces conditions, les urbanistes sont ils parvenus à donner un cadre homogène à l'Exposition ?

⁷¹ LABBÉ Edmond, *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne (1937) : rapport général*, Guide officiel, Paris, 1938, p. 67.

⁷² ORY Pascal, *La belle illusion. Culture et Politique sous le signe du Front populaire : 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, 1033 p.

D. Une visite de l'Exposition

En termes d'urbanisme, l'exhibition n'est pas une réussite. Pour Pascal Ory, elle est même « *d'une disposition spatiale encore plus inorganisée que les expositions précédentes, du fait des contrastes géographiques et des extensions successives qui avaient marqué son histoire.* »⁷³ De la même manière, il n'observe aucun reflet dans l'espace de la classification rigoureuse censé donner à l'exposition une structure homogène. À la lecture des plans, on constate tout de même trois grands axes. Les trois axes évoqués sont monumentaux par le nombre de bâtiments prévus pour l'encadré.

Le premier axe suit le cours de la Seine, de la fin de l'île des Cygnes au pont Alexandre III. La Seine « *formait l'épine dorsale de l'exposition, et son cours de la place de la place de la concorde à l'île des Cygnes était entièrement bordé de pavillons.* »⁷⁴

Sur le cours de la Seine sont disposés⁷⁵ en rive droite : le pavillon de la Régie des tabacs (de Mallet Stevens), le pavillon de la radio (de Chollet, Mathon et Sors), le pavillon du yachting à voile (de Paul et Claude Meyer Levy, Bigot et Massé), le palais de Tokyo (de Dondel, Aubert, Viard et Dastugue), le pavillon de l'hygiène (de Coulon et Mallet Stevens), les pavillons allemands (de Speer) et Russes (de Iofan), en fin de parcours sur l'île aux Cygnes s'étend le centre colonial.

En rive gauche, les visiteurs admirent la maison du travail (de Héry), le pavillon de l'union des artistes modernes (de Pingusson, Jourdain, Louis), le pavillon du tourisme (de Sardou), le pavillon du thermalisme (de Labro), le pavillon Italien (de Piacentini et Remaury), de Suisse (de Braüning, Leu et Durig), de Belgique (de Eggericx, Werwilghen et Van de Velde), de Grande Bretagne (de Hill), de Tchécoslovaquie (Kreskar et Polivka), des États-Unis (de Wiener, Higgin, Levi) et enfin le Centre régional.

⁷³ *Ibidem*

⁷⁴ LEMOINE Bertrand, RIVOIRARD Philippe (dir.), *Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris, Institut Français d'Architecture, 1987, 510 p.

⁷⁵ Nous ne citons que les principaux pavillons.



Figure 2 - Le Pavillon de la Tchécoslovaquie (à gauche) et le Pavillon des États-Unis (à droite)
Photographie noir et blanc de François Kollar, 1937, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

Le deuxième axe s'étend du Palais de Chaillot jusqu'au fond du Champ de Mars. Il s'organise comme une avenue monumentale. L'ouverture au centre du nouveau Trocadéro permet la création d'une nouvelle perspective encore plus impressionnante.

« Le cœur de l'Expo se situait sur la colline Chaillot : au sommet, sur la place du Trocadéro, la colonne de la Paix ; puis le Palais de Chaillot, avec son esplanade et ses fontaines ; de part et d'autre, disséminés dans les jardins, vingt deux pavillons étrangers »⁷⁶

⁷⁶ LEMOINE Bertrand, RIVOIRARD Philippe (dir.), *Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris, Institut Français d'Architecture, 1987, 510 p.



Figure 3 - La colline du Trocadéro vue de la tour Eiffel
 Photographie noir et blanc de François Kollar, 1937, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

Sur le Trocadéro, les touristes contemplent notamment le pavillon pontifical (de Tournon), du Portugal (Do Amaral), des Pays Bas (Van der Broeck), du Danemark (de Hvass), d'Égypte (Lardat), de Finlande (de Aalto), du Japon (de Sakakura). En descendant vers la Seine, le visiteur découvre le cœur de l'exposition avec les pavillons des nations importantes (Grande Bretagne, U.R.S.S., Belgique, Allemagne...). La disposition autour de cet axe n'est pas le fruit du hasard, près du pont d'Iéna sont érigés les pavillons qui sont soit témoins de pays amis, soit de nations importantes. Le face à face célèbre U.R.S.S. / Allemagne est donc le fruit d'une mise en scène savante dont le principal instigateur est l'architecte en chef de l'Exposition Jacques Greber.

« Suivant le nouveau principe établi par le Bureau International des Expositions, les Nations Étrangères, invitées, en occupaient normalement la place d'honneur au croisement des deux axes, sur les deux rives de la Seine, au Pont d'Iéna. »

GREBER Jacques, « Plan général de l'exposition Paris 193 », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, mai-juin 1937, p. 101-102, numéro intitulé « Paris 1937 ».

L'avenue monumentale en son centre représenté par la tour Eiffel présente des pavillons liés aux étalages des techniques les plus modernes comme la publicité, le cinéma. La perspective se termine par le face à face de nations étrangères de « deuxième ordre » comme l'Irak ou encore le Pérou.



Figure 4 - Le champ de Mars et la tour Eiffel, carte postale colorisée, H. Chipault
RIVARD Pascal, L'Exposition internationale de Paris 1937 à travers la carte postale, Amiens, Valade / DB Print, 2007

Le troisième axe, un peu moins monumental, relie ce qu'on appelle aujourd'hui l'avenue Winston Churchill, le pont Alexandre III et les Invalides. Ce troisième axe n'en demeure pas en reste avec des structures importantes comme le Palais de l'aéronautique (de Haudoul, Gerodias et Hartwig) ou encore le Grand Palais (un ouvrage de l'exposition de 1900 qui abrite les grandes cérémonies de l'exposition mais aussi le palais de la découverte (de Boutterin, Néret, Debré)). Sur l'esplanade des Invalides, les visiteurs pouvaient se rendre au parc d'attraction de l'Exposition, qui réunissait une tour de saut en parachute mais aussi des montagnes russes.



Figure 5 - La Voie Triomphale de la Lumière et de la Radio aménagée sur le Pont Alexandre III, de nuit
Photographie noir et blanc de François Kollar, 1937, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

La photo ci-dessus présente la voie triomphale de la lumière et de la radio. Aménagé par Henry Favier et l'entreprise Philips sur le pont Alexandre III, la voie est représentative d'une architecture assez monumentale censée symboliser au cœur de la capitale le signal de l'Exposition.⁷⁷

L'événement se déployait aussi sur deux annexes. La première, boulevard Kellermann, recueillait le centre de la jeunesse tandis qu'à la porte Maillot s'étendaient à la fois le Centre rural (de Leconte), le Centre artisanal (de Néret) mais aussi le pavillon des Temps Nouveaux (de Le Corbusier et Jeanneret).

⁷⁷ RIVOIRARD Philippe, « Les portes de l'Exposition », dans *Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris, Institut Français d'Architecture, 1987, 510 p.



Figure 6 - Parc des Attractions : le Perballum
Photographie noir et blanc de François Kollar, 1937, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

Aux trois grands axes répondent de manière plus ou moins précise des quartiers spécialisés qui équilibrent le plan. Par exemple, l'intérêt du Centre régional c'est qu'il fonctionne presque de manière autonome par rapport aux restes de l'exposition. En effet, de par sa superficie, son thème, son agencement urbain particulier, il suscite l'intérêt. Le visiteur est immergé dans un cadre homogène et pittoresque. Au monde en miniature représenté dans les grandes allées répond une France en miniature « *conçu comme un tout* »⁷⁸. La structure se compose aussi des « clous de l'Expo », soit l'affirmation dans l'espace de monuments plus importants comme les pavillons permanents.

« Le décor architectural s'affirme de deux manières, toujours en fonction du Plan Directeur. Les grands volumes simples et classiques, revêtus de pierre dure, du Trocadéro et des Musées d'Art Moderne, dominant, grâce à une topographie favorable, les pavillons provisoires ».
GREBER Jacques, « Plan général de l'exposition Paris 1937 », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, mai-juin 1937, p. 101-102, numéro intitulé « Paris 1937 ».

⁷⁸Article de Jacques Greber, architecte en chef de l'exposition présentant l'exposition et par sa citation le Centre régional. « L'architecture à l'exposition », *L'Illustration, journal hebdomadaire universel*, n° 4917, 95^e année, 29 mai 1937, Paris.

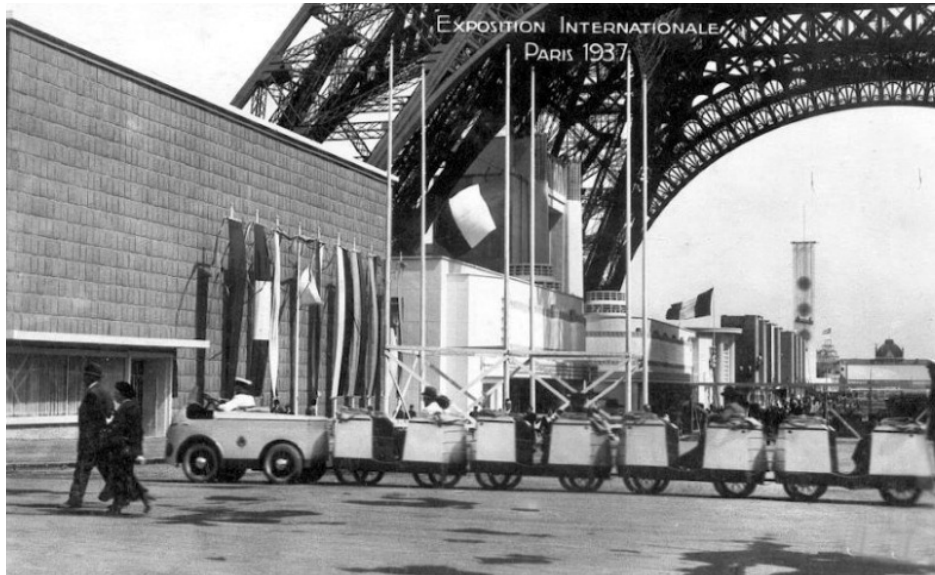


Figure 7 - Le petit train électrique de l'Exposition, H. Chipault
RIVARD Pascal, *L'Exposition internationale de Paris 1937 à travers la carte postale*, Amiens, Valade / DB Print, 2007

L'ensemble est imaginé dans un désir de faciliter la circulation ; l'artère fluviale de la Seine permet par l'intermédiaire de vedettes de circuler à la fois facilement mais donne aussi du cachet à l'exposition. Dans une moindre mesure, un train électrique parcourt le site. Enfin, la manifestation déploie tout son faste dans un cadre de verdure et de lumière. *« Un premier « leit motiv » de fond sera obtenu grâce aux arbres. L'Exposition étant noyée dans la verdure, il était nécessaire d'en tirer parti pour que, le soir, d'un bout à l'autre de son périmètre, elle semble baigner dans l'illumination des feuillages. »*⁷⁹

Enfin, l'Exposition qui consacrait les arts et les techniques dans la vie moderne était plongée, la nuit venue, dans les illuminations et les feux d'artifices.

« Mais ce sont les fêtes nocturnes sur la Seine qui ont donné lieu aux recherches les plus intéressantes. Il ne s'agissait pas seulement d'éclairer : on voulut, dans un effort d'abstraction et de synthèse, atteindre une véritable composition lumineuse en y associant la musique. »
BELTRAN Alain, « La « fée électricité », reine et servante », *Vingtième Siècle Revue d'Histoire*, n° 16, octobre-décembre 1987, p. 90-95.

⁷⁹ *Ibidem*



Figure 8 - La tour Eiffel de nuit
Photographie noir et blanc de François Kollar, 1937, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

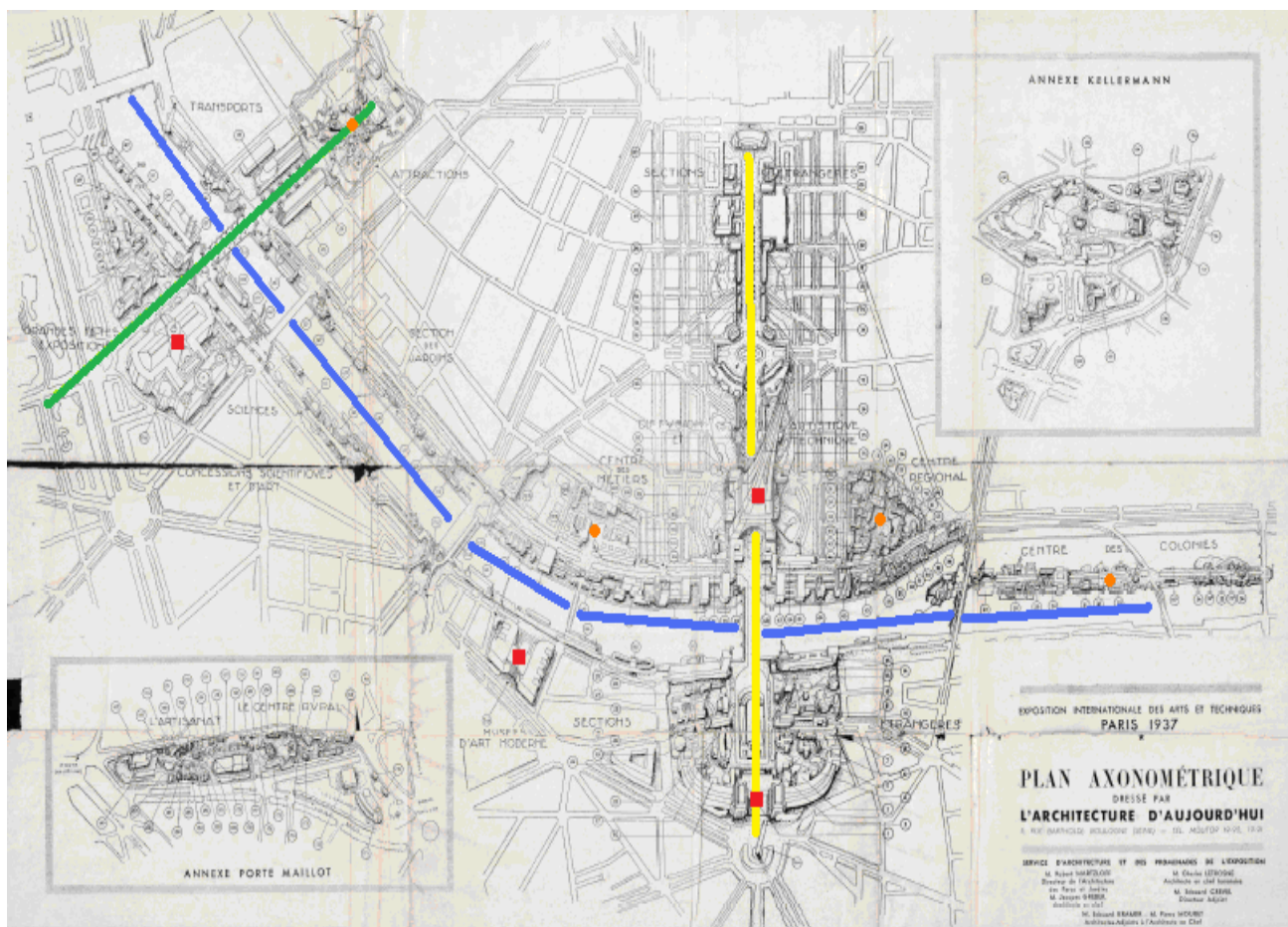


Figure 9 - Schéma et plan de l'Exposition internationale de Paris 1937

Orientation nord :  Échelle : 9,5 cm = 1700 mètres

Légende⁸⁰




I Les clous de l'Exposition

■ De bas en haut : Le Palais de Chaillot, Le Palais de Tokyo, La tour Eiffel, Le Palais de la Découverte

II Les centres pittoresques et festifs

● De droite à gauche : le centre d'outremer, le Centre régional, le centre des métiers, le parc d'attraction

III Les axes structurants

-  La Seine : « axe générateur des Expositions Parisiennes »
-  L'axe Palais de Chaillot-Champ de Mars : une perspective monumentale dominée par le belvédère du Trocadéro, « pour voir les expos et être vu d'elles »
-  L'axe Grand Palais-esplanade des invalides : de la science à l'attraction

⁸⁰ Schéma réalisé à partir de :
GREBER Jacques, « Plan générale de l'exposition internationale de Paris 1937 », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, mai-juin 1937, p. 101-102.
« Carte axonométrique dressé par l'architecture d'aujourd'hui », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, mai-juin 1937, p. 103.
ORY Pascal, « Géopolitique des expositions » dans *Le Palais de Chaillot*, Paris-Arles, Cité de l'architecture et du patrimoine, Aristèas, Actes sud, 2006, p. 23.

Chapitre II - La façade : Les pavillons permanents, l'image d'une patrie mère des arts

La façade d'un bâtiment est prépondérante, c'est l'apparence du pavillon, la « face d'un palais ». Dans cette partie, il s'agira donc d'appréhender ce qui est censé représenter l'exposition : ses pavillons permanents.

Toutes les expositions laissent dans le tissu urbain des vestiges de leur prestige passé. 1937 ne déroge pas à cette règle. Le principal élément permanent que nous a légué l'événement est paradoxalement le Palais de Chaillot. Ce bâtiment n'est pas une construction nouvelle, il représente seulement une restructuration de l'ancien Palais du Trocadéro, un des pavillons permanents de l'exposition de 1878. L'enjeu du nouveau Trocadéro est de taille puisqu'il faut faire de la colline le centre du futur événement.

A. Le Palais de Chaillot

Au cœur du centre ancien des expositions universelles, le nouveau Palais doit composer avec une glorieuse mais néanmoins encombrante aînée : la tour Eiffel. Le Trocadéro constitue un site exceptionnel :

« Dès l'exposition de 1867, la colline Chaillot avait été appelée à entrer dans le périmètre sacré. Elle doit cette caractéristique à sa proximité de la Seine, qui devient insensiblement l'axe générateur donnant une cohérence (réelle ou apparente) à l'ensemble des implantations, à sa situation dans l'axe du champ de Mars mais surtout à sa position en surplomb, qui en fait le belvédère type pour voir les expos et être vu d'elles »⁸¹.

« **Le mal aimé** »⁸²

En 1867, le Palais du Trocadéro construit en face du palais principal étend l'exposition de l'autre côté de la Seine. En plus d'ouvrir l'ensemble à une perspective

⁸¹ ORY Pascal, *Le Palais de Chaillot*, Paris-Arles, Cité de l'architecture et du patrimoine, Aristèas, Actes sud, 2006.

⁸² ORY Pascal, *Le Palais de Chaillot*, Paris-Arles, Cité de l'architecture et du patrimoine, Aristèas, Actes sud, 2006.

monumentale, le Palais est une attraction à lui tout seul. En termes d'architecture, le nouveau bâtiment peut surprendre. Le vieux Trocadéro semble au premier abord développer l'éclectisme architectural. Le visiteur découvre un bâtiment aux deux ailes courbées vers la Seine qui conduisent son regard vers le centre du monument composé d'une rotonde encadré par deux tours. Le pavillon n'est ni plus ni moins qu'un théâtre, mais par ses formes, sa structure et sa surface, le bâtiment s'apparente à un véritable Palais. L'impression est à la « fantaisie ». L'architecte du projet, Davioud, donne à l'ensemble un air oriental. Le monument, au fil des années, ne bénéficia pas d'une destinée glorieuse.

« L'ancien Trocadéro était cependant considéré comme d'une esthétique surannée, témoin vieillot d'une période révolue, qui, après plus de cinquante année d'existence ne parvenait toujours pas à s'intégrer avec bonheur dans le paysage parisien. »⁸³

Pour Ory, le vieux Trocadéro est « *le mal aimé* » à la fois en termes de style mais aussi de pratique. D'ailleurs, en 1934 quand est décidée la destruction du palais, aucun contemporain ne s'insurgera de la disparition du monument. Ce qui peut porter à caution à l'époque, c'est plutôt le projet envisagé.



Figure 10 - Le vieux Trocadéro

Dessin issu du DVD accompagnant le livre d'ORY Pascal, *Le Palais de Chaillot*, Paris-Arles, Cité de l'architecture et du patrimoine, Aristèas, Actes sud, 2006

Dans le numéro 10 de *L'Architecture d'Aujourd'hui* de décembre 1934-janvier 1935, on trouve cette affirmation de la rédaction sans équivoque : « *le palais du Trocadéro, l'un des édifices les plus laids de Paris, sera camouflé.* » Dans la même idée, la revue publie quelques pages plus loin la caricature de Jean Effel sous-titrée :

⁸³ LEMOINE Bertrand, « Le Palais de Chaillot », dans BARROT Olivier, ORY Pascal (dir.), *Entre deux guerres, la création entre 1919 et 1939*, Paris, Éditions Bourin, 1990, p. 407-424.

« Les organisateurs de l'Exposition de 1937 ont décidé de « camoufler » le Palais du Trocadéro. Le concours est ouvert. Notre collaborateur Jean Effel s'est mis sur les rangs, et a présenté divers projets que nous reproduisons ci-dessus. Ils ont tous été refusés. Par souci de scrupuleuse information, nous reproduisons également ci-dessous... le projet qui a été définitivement retenu, et que nous approuvons pleinement »⁸⁴.

Jean Effel, dans son dessin, utilise le zoomorphisme, une des techniques préférées des caricaturistes. Ainsi, dans un premier carré, on découvre le vieux Trocadéro et les projets de camouflage rejetés qui sont une vache retournée, un escargot, un crabe. Le projet qui semble faire l'unanimité est représenté dans une deuxième bulle : c'est un bonnet d'âne. Par le dessin, Effel exprime le rejet d'un simple camouflage du Trocadéro, un projet à minima qui ne pourra pas masquer les faiblesses du vieux Palais.

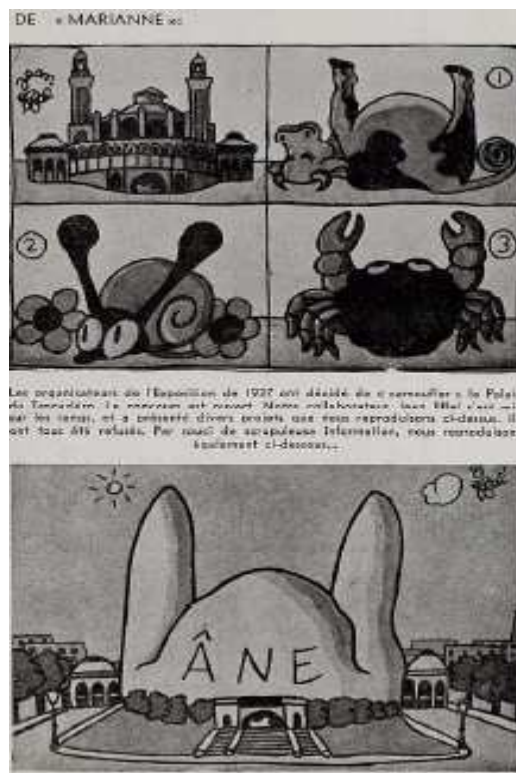


Figure 11 - Caricature de l'ancien Trocadéro par Jean Effel
EFFEL Jean, dans *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 10, décembre 1934-janvier 1935, p. 25

Sur la même page, l'article de Brunon Guardia fustige « *l'admirable hérésie qu'on projette : camoufler, pendant la durée de l'Exposition de 1937, ce « bâtiment d'exposition » qu'est le Trocadéro, afin de rendre ensuite à cette construction provisoire sa laideur permanente (coût d'un tel truquage : 20 à 30 millions !).* » En 1936, des représentants du monde des arts signèrent même une pétition contre le nouveau Trocadéro

⁸⁴Dessin de EFFEL Jean, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 10, décembre 1934-janvier 1935, p. 25.

qui selon eux n'est qu'« *un maquillage qui coûte 65 millions* ». On compte parmi les signataires des intellectuels provenant de cercles différents comme François Mauriac de l'académie française, Jean Cocteau, des peintres comme Chagall, Matisse, Picasso mais aussi des parlementaires comme Pierre Cot. Le directeur de la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui*, André Bloc est l'un des chefs de file du groupe. Il publie la pétition en janvier 1936. D'ailleurs, pour la justifier, André Bloc nous énonce que le projet est une « *solution bâtarde* » qui « *comporte un véritable gaspillage des deniers publics et constitue une grave erreur.* » Le futur Palais de Chaillot ne s'établit donc pas dans un contexte favorable. *L'Architecture d'Aujourd'hui* le prouve par l'intermédiaire de ses chroniqueurs : le retour en arrière de l'organisation pour un projet moins coûteux et d'une ampleur moindre déçoit fortement.

Les architectes

Le nouveau Trocadéro est l'œuvre d'un trio : Jacques Carlu, Louis H. Boileau, Léon Azéma. Carlu⁸⁵ (né en 1890, mort en 1976) est un architecte reconnu à l'international de par son titre de Grand prix de Rome, une consécration en terme d'architecture. Souvent considérée comme classique, l'œuvre de Carlu est plus complexe. De formation académique à l'académie française de Rome, l'architecte n'en développe pas moins une culture hétéroclite et cosmopolite. Ainsi, il fait preuve d'ouverture envers le modernisme architectural sans doute due à son attirance pour les États-Unis. Jacques Carlu est un architecte représentatif de son temps pour qui l'importance de son métier est de réaliser un lien entre le passé et le futur.

Louis Hippolyte Boileau (né en 1878, mort en 1949) est le descendant d'une dynastie d'architectes. En 1937, il est architecte en chef des bâtiments civils et palais nationaux comme ses deux acolytes en leur temps. Au cours des années 1930, l'architecte s'oriente vers « un style plus monumental et sobre ».

Azéma (né en 1888, mort en 1978) quant à lui est l'architecte de la ville de Paris. Il n'est pas inconnu des expositions universelles puisqu'il édifia le pavillon de la ville de Paris pour Bruxelles en 1935. Il réalisa aussi l'ossuaire de Verdun Douaumont en 1932. Azéma comme Carlu est un Grand prix de Rome.

⁸⁵ Les éléments biographiques sont issues d'une notice biographique d'Isabelle Gournay, Archives d'architecture du XXe siècle, Paris, Ifa/Archives d'architecture du XXe siècle ; Liège, Mardaga, 1991.

Le choix du collectif à la vue de leur parcours respectif est aisément compréhensible. Tous les trois sans être des architectes d'avant-garde sont reconnus (deux Grands prix de Rome). De plus, tous les trois ont déjà travaillé pour l'État et ont fait la preuve de leurs compétences. Boileau, quant à lui, est un gage de sécurité puisqu'il apporte à la construction son agence d'architecture qui facilitera l'organisation des travaux. Enfin, c'est la décision finale du commissaire adjoint Paul Léon qui a favorisé leur nomination. Le Palais doit conserver sa fonction de théâtre. Aussi sera aménagée sous terre, sous la direction des frères Niermans, une salle de plus de 2800 places.

Chaillot en débat

Le nouveau Palais de Chaillot est finalement un projet assez simple à envisager. Néanmoins, il n'en demeure pas moins un grand chantier :

« Le palais central est rasé, remplacé par une esplanade libre, large combe entre deux puissants pavillons, qui se termine en promontoire sur les jardins, la tour Eiffel et le tout Paris. Le plan des deux grandes ailes enveloppantes, qui était élégant, est conservé, mais celles-ci sont doublées et totalement rendues méconnaissables. »⁸⁶

La nouvelle architecture privilégie l'horizontalité, Bertrand Lemoine nous en énonce les traits comme étant un effet « *capitole* ». D'ailleurs, avant son inauguration on rapproche le nouveau Palais à une œuvre précédente de Carlu, le Palais des Nations à Genève.



Figure 12 - L'aile droite du Palais de Chaillot de nos jours et la façade du Palais des Nations, Genève, de nos jours

⁸⁶ LARBORDIÈRE Jean-Marc, *L'architecture des années 30 à Paris*, Paris, Éditions Massin, 2009.

Les photographies ci-dessus nous invitent à définir le style même du Palais. Pour Ory, le Palais de Chaillot est représentatif d'un style entre deux guerres dont les deux précédents monuments témoignent.

« Entendons par là qu'on a affaire ici à l'esthétique, architecturale et décorative assurément mais aussi picturale et sculpturale, dominante au long de ces années en effet essentiellement déterminées par les effets, principalement sociaux, politiques et culturels de la grande Guerre »⁸⁷.

L'entre deux guerres serait donc témoin d'un style plus classique :

« Le Palais de Chaillot l'est par son axialité et l'esprit de symétrie qui préside à ses ordonnances, renforcées par le vide central et par le dispositif des fontaines, comme par l'utilisation de tout un vocabulaire venu en droite ligne de Vitruve »⁸⁸.

D'ailleurs Albert Speer, l'architecte du pavillon Allemand à l'exposition, nous cède dans son autobiographie ce commentaire très intéressant :

« Je fus stupéfait de voir que la France aussi, pour ses édifices d'apparat, tendait au néoclassicisme. On a plus tard affirmé que ce style était la marque de l'architecture d'État des régimes totalitaires. Cela est totalement inexact. C'est plutôt la marque d'une époque reconnaissable à Washington, Londres ou Paris tout comme à Rome, Moscou ou dans nos projets pour Berlin. »⁸⁹

La phrase de Speer supposerait donc que le Palais de Chaillot soit de facture néoclassique, un style qu'il considère comme étant celui des démocraties et des dictatures. Pour autant, cette pensée semble caricaturale, on ne peut pas comparer Chaillot à l'esplanade Zeppelin de Nuremberg⁹⁰ dans la mesure où les objectifs et les pratiques des deux monuments sont contradictoires.

Le style international évoque au départ l'architecture des années 1920-1930, une architecture aux formes nouvelles qui développe un « esprit nouveau » comme en témoignent les œuvres de Le Corbusier, des élèves du Bauhaus ou encore des adeptes du Stijl hollandais. Ensuite, par extension le style international identifie de manière globale

⁸⁷ ORY Pascal, *Le Palais de Chaillot*, Paris-Arles, Cité de l'architecture et du patrimoine, Aristèas, Actes sud, 2006.

⁸⁸ *Ibidem*

⁸⁹ SPEER Albert, *Au coeur du Troisième Reich*, Paris, Les grandes études contemporaines, Fayard, 1972.

⁹⁰ L'esplanade Zeppelin à Nuremberg est un vaste terrain de rassemblement destiné aux défilés nazis. Dans un désir de rendre ces manifestations plus impressionnantes, Speer y construisit une grande tribune néoclassique et monumentale de 360 mètre de long, d'une capacité de 70 000 personnes.

l'architecture de l'entre deux guerres. Le Palais de Chaillot est représentatif de son temps, il développe des dimensions colossales, des colonnes épurées. Néanmoins, la modernité du bâti réside dans cette « nudité », ce style épuré. Le palais « *exprimait à merveille l'alliance entre classicisme et modernité sur laquelle était bâtis l'Exposition de 1937* »⁹¹. L'œuvre de Carlu, Azéma, Boileau révèle le portrait d'une France créatrice qui se base sur des valeurs, une culture esthétique ancestrale. Au final, l'architecture de Chaillot semble s'accorder parfaitement avec le programme de l'Exposition, des arts et des techniques anciennes adapté à la vie moderne.

Le Figaro par l'intermédiaire d'un article de sa rédaction loue « *L'état particulièrement flatteur du Trocadéro, son aspect architectural nouveau, la perspective de ses jardins.* »⁹² Ainsi, pour les contemporains le Trocadéro représente un ensemble moderne qui tranche radicalement avec l'ancien palais exotique et désuet. En 1937, ce qui séduit les contemporains c'est surtout le nouvel ensemble de fontaines monumentales, comme l'ensemble du Palais de Chaillot, elles impressionnent les visiteurs. D'ailleurs, Ernest de Ganay, un érudit des jardins, vice président de la section des parcs et jardins à l'exposition 1937, livre aux lecteurs de *L'Illustration* son sentiment sur son exposition. Il nous présente les nouveaux bassins comme

« deux tanks prêts à s'élancer sur l'ennemi ; quatre batteries de canon, dirait on, paraissent vouloir cracher la mort l'ensemble des soutènements prend les allures d'un bastion inexpugnable, appuyé par les masses solides des citadelles du Trocadéro... Par bonheur, il n'en n'est rien : les tanks ne sont que d'importantes vasques, bassins supérieurs dont les eaux vont se mêler à celles que cracheront de gigantesques batteries d'eaux, et d'eaux si abondantes que oncques n'en vit-on de pareilles, propulsées par une générosité sans rivales ! Plus bas, sur le miroir, les jets en chandelles offrent plus de calme, celui de jadis. »⁹³

La présentation de Ganay est très intéressante dans la manière où elle représente les vues d'un officiel. Ainsi, lorsqu'il décrit les bassins, il nous cède la vision des constructeurs. Le nouvel ensemble de fontaines crache de l'eau tel des tanks, ainsi son but comme l'ensemble est d'impressionner afin de faire de la colline Chaillot une institution

⁹¹ LEMOINE Bertrand, « Le Palais de Chaillot », dans BARROT Olivier, ORY Pascal (dir.), *Entre deux guerres, la création entre 1919 et 1939*, Paris, Éditions Bourin, 1990, p. 407-424.

⁹² Article de la rédaction, « Le président de la République a inauguré hier l'exposition de 1937 », dans *Le Figaro*, n° 145, mardi 25 mai 1937, Le Figaro, Paris, p. 1 et 4, la retranscription totale de l'article est disponible en annexe 1.

⁹³ DE GANAY Ernest, « Jardins et fontaines », dans *L'Illustration : journal universel*, 14 août 1937, n° 4928.

du goût, à la fois moderne et classique, un modèle de « *rationalisme, d'équilibre dans la composition, d'élégance dans les formes.* »⁹⁴

Le Palais de Chaillot justifie son côté monumental par le fait que ses formes classiques rassurent dans un contexte troublé. Speer nous vante l'uniformité du néoclassicisme dans la représentation architecturale d'État, néanmoins, si les palais se ressemblent c'est seulement à la faveur d'un style dominant. Ainsi, le Palais de Chaillot en termes de perspective déploie depuis son parvis, un grand jardin et non pas comme le fait remarquer très justement Bertrand Lemoine (dans le catalogue du cinquantième de l'exposition) de vastes places destinées à mettre en scène les masses.

Toutefois, comme le démontre Pascal Ory, le Trocadéro demeure « *le mal aimé* ». Ainsi, avant même que la manifestation se termine, Raymond Lecuyer par l'intermédiaire du Figaro intitule son article : « *Une perspective à corriger* »⁹⁵.

Pour l'auteur, le palais est au premier abord assez réussi mais « *si nous quittons la terrasse qui les sépare, si nous prenons du champ, si nous voulons avoir une impression d'ensemble du nouveau Trocadéro, notre esprit et nos yeux éprouvent de suite une gêne. Nous avons devant nous un édifice en deux parties ; ces deux parties rien ne les relie.* » Chaillot n'est qu'« *Une sorte de monstre déconcertant bien que magnifique il a des ailes mais pas de corps* ». De plus, le nouveau monument déploie dorénavant dans Paris une perspective monumentale qui mène au dire de l'auteur vers « *le néant* ». Il justifie cela par le fait qu'une perspective architecturale doit mettre en valeur les bâtiments tout autour. Néanmoins, en 1937, ce sont « *des endroits à cacher* » et non pas à consacrer. L'auteur en vient même à prévoir un futur camouflage de l'ensemble afin de boucher un trou qui semble inutile.

⁹⁴ LEMOINE Bertrand, « Le Palais de Chaillot », dans BARROT Olivier, ORY Pascal (dir.), *Entre deux guerres, la création entre 1919 et 1939*, Paris, Éditions Bourin, 1990, p. 407-424.

⁹⁵ LECUYER Raymond, « Promenade critique à travers l'exposition, Une perspective à corriger », *Le Figaro*, vendredi 3 septembre 1937, n° 246, 112e année, p. 1 et 3.



Figure 13 - Les fontaines du Trocadéro et le Palais de Chaillot
Photographie noir et blanc de François Kollar, 1937, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

Le phare de l'Exposition est donc le « mal aimé ». Source de nombreuses critiques, on le compare souvent à un monument totalitaire. Néanmoins, il demeure le reflet de son temps. Comme le fait remarquer très justement Jean Louis Cohen, les années trente témoignent pour la profession d'architecte d'une tendance « fondamentalement conservatrice »⁹⁶. Touchés par la crise, marqués par les effets dévastateurs de la première guerre mondiale, les architectes s'associent en mouvements d'anciens combattants. Le Palais de Chaillot est révélateur de l'esthétique dominante du moment marquée par la grande guerre. Il est moderne et non pas classique ou encore réactionnaire parce qu'il incarne dans le panorama architecturale de l'époque, un style dominant. Le palais est donc controversé, sans doute par le fait qu'il n'est qu'un camouflage d'une œuvre précédente.

⁹⁶ COHEN Jean Louis, « *Architectures du Front populaire* », Le Mouvement social, n° 146, janvier-mars 1989, Les Éditions ouvrières, Paris.

Les contemporains en attendaient un monument neuf en accord avec l'importance de la manifestation.

B. Les musées d'art moderne

La fortune critique des musées d'art moderne ou Palais de Tokyo n'est guère plus brillante. André Bloc, le directeur de *l'Architecture d'Aujourd'hui*, qui fustigeait l'emplacement mais aussi le maquillage du Trocadéro, introduit dans la présentation du concours pour les musées d'art moderne cette phrase qui n'a besoin d'aucun commentaire : « 1937 ne doit tout de même pas assurer le triomphe de la médiocrité. »⁹⁷ Ainsi, le palais de Tokyo qui est d'une facture stylistique équivalente au Palais de Chaillot se voit reprocher les mêmes défauts.

Un projet : des controverses

Le monument trouve sa genèse dans la volonté de doter la ville de Paris d'un véritable musée d'art moderne puisque celui du Luxembourg était à la fois trop petit et obsolète pour accueillir une telle collection. 1937 représente donc l'occasion de faire « d'une pierre deux coups ». Elle offre à l'exposition un pavillon phare et permanent, mais elle dote aussi la ville de Paris d'un musée adapté aux nouvelles règles de muséographie moderne.

L'emplacement choisi par l'organisation correspond au terrain de l'ancienne manutention militaire. L'occasion est donc belle de restructurer les quais de la Seine et constituer par là même un « *Embellissement incontestable : la disparition des bâtiments de la Manutention, verrue sordide poussée aux rives de la Seine* »⁹⁸. Par l'intermédiaire de ce musée, l'État se présente une nouvelle fois comme une patrie mère des arts. Raymond Escholier traduit bien cela dans l'article qu'il concède à *L'Illustration* :

« Ceci posé, pourquoi, me redirez-vous, deux musées d'art moderne ? Mon dieu, parce que, si l'État est un grand seigneur qui ne saurait se désintéresser de l'art de ce temps pas plus que

⁹⁷ BLOC André, « En vue de l'exposition de 1937. Le concours des musées d'art moderne », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 10, décembre 1934-janvier 1935, p. 12-13.

⁹⁸ ESCHOLIER Raymond, « Les musées d'art moderne », *L'Illustration, journal hebdomadaire universelle*, n° 4917, 95^e année, Paris.

celui du passé, la ville de Paris est une grande dame qui, depuis des siècles, n'a cessé de veiller sur le destin des artistes dont elle est fière. »⁹⁹

Dans l'imaginaire collectif, Paris représente une capitale mondiale pour la culture. Par l'intermédiaire du Palais de Tokyo, la ville de Paris tente d'incarner dans l'espace cette hégémonie culturelle. Cette pensée aboutit à une politique ambitieuse : la construction au cœur de Paris d'un archipel muséal. Berlin possède depuis la fin du XIXe siècle un quartier à l'intitulé « d'île des musées ». Ce quartier est organisé d'une telle manière qu'il regroupe dans un seul secteur plus de cinq musées différents (Altes museum, Neues Museum, Alte Nationalgalerie, Pergamon Museum, Bode Museum). En France de la même manière, « sans qu'il soit possible d'identifier un projet conscient et organisé de cette nature de la part des pouvoirs publics français, force est de reconnaître qu'il existe à Paris, dans un espace situable, de part et d'autre de la Seine, entre le pont de l'Alma et le pont de Passy, une exceptionnelle concentration d'institutions muséales. »¹⁰⁰ Avant 1937, on ne compte pas moins de quatre musées dans ce petit périmètre : le musée d'Ethnographie, le musée de Sculpture comparée, le musée Guimet et le Palais Galliera. En 1937, en plus des musées d'art moderne, est construit le musée des travaux publics. De la même manière, on envisage de faire du Palais de Chaillot, deux musées, un musée d'ethnographie et un musée de la marine. Par ce projet, la politique d'État aurait concentré en rive droite de la Seine pas moins de neuf musées. À cette époque là, le projet est à son apogée. Paris dispose dorénavant de son « ancrin muséal » et affirme dans l'espace sa vocation de patrie mère des arts.

⁹⁹ *Ibidem*

¹⁰⁰ ORY Pascal, *Le Palais de Chaillot*, Paris-Arles, Cité de l'architecture et du patrimoine, Aristèas, Actes sud, 2006.

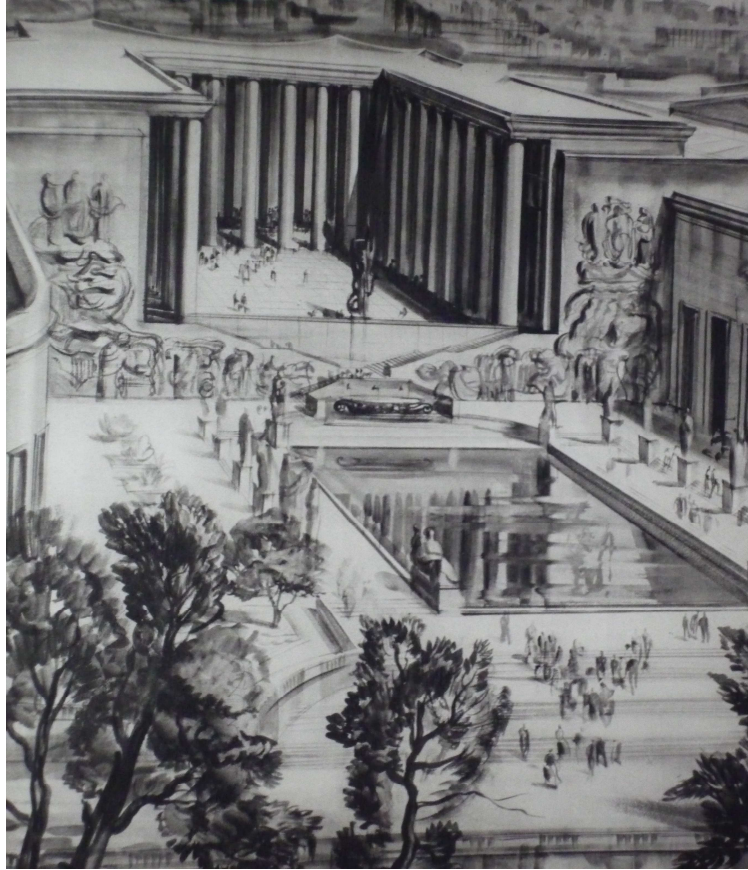


Figure 14 - Le Palais de Tokyo, dessin de Decaris
L'Illustration : journal universel, n° 4917, 29 mai 1937.

Le cadre énoncé par l'État en vue du musée d'art moderne souleva au sein de l'opinion architecturale, un certain nombre de critiques. Tout d'abord, comme le précise *l'Architecture d'Aujourd'hui* par l'intermédiaire de son rédacteur en chef Pierre Vago, le terrain est trop « *insuffisant* ». Cette critique est portée de manière générale par tous les architectes quelle que soit leur tendance.

La deuxième erreur reprochée est celle de construire deux musées distincts en un seul emplacement. Quand Raymond Lecuyer célèbre pour *L'Illustration* Paris en tant que capitale des arts et des lettres, Pierre Vago fustige « la rivalité » des musées. Pour lui, tout n'est « *qu'une question d'amour-propre mal placé, de la part de l'État et de la ville de Paris. Or, il est à souhaiter, il est même très probable, que dans un avenir plus ou moins lointain, cette raison disparaîtra.* »¹⁰¹

¹⁰¹ VAGO Pierre, « Le concours des musées d'art moderne et l'exposition internationale de 1937 », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 10, décembre 1934- janvier 1935.

Ce dualisme évoqué par l'organisation est « *un véritable non sens* ». ¹⁰² Pour la revue d'architecture même, le jury composé de cinquante sept membres constitue une faute :

« Il est inutile d'insister sur l'absurdité d'une telle assemblée. Impuissant par le nombre, incompetent par sa composition (les membres qualifiés et capables ne constituant qu'une minorité insignifiante), le jury des politiciens, des fonctionnaires et des clans professionnels se prêtait parfaitement aux intrigues de couloir dont la vie politique nous offre de si fréquents et de si navrants exemples. Le musée moderne –programme d'architecture, programme de technique– demandait un jury restreint mais qualifié, compétent et responsable, c'est-à-dire composé d'architectes d'autorité incontestée, techniciens éprouvés, ayant fait leurs preuves dans le ciment et dans la pierre, et non dans les bureaux et les assemblées. »

VAGO Pierre, « Le concours des musées d'art moderne et l'exposition internationale de 1937 » *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 10, décembre 1934- janvier 1935.

La critique de Vago laisse supposer que le choix du projet final, sera celui non pas de professionnels avisés mais d'opportunistes politiciens. Soixante dix ans après, comment peut-on analyser les vues de Vago ?

Il semble, selon nous, regretter avant tout une exposition d'État dont les rennes sont confiés aux hommes politiques et non pas aux architectes. À l'annonce d'une exposition parisienne en 1937, *L'Architecture d'Aujourd'hui* salua une merveilleuse occasion pour les architectes de sortir de la crise mais aussi de célébrer leur talent et leur compétence en prenant la direction de l'exposition. Au moment du concours des musées d'art moderne, quand les traits de la manifestation commencent à se dessiner, certains comme Pierre Vago constatent sans doute, une orientation programmatique et esthétique qui ne correspond pas à leurs attentes. De plus, il est probable, que l'organisation n'étant pas très ouverte à l'éclectisme architectural en ce qui concerne les pavillons permanents, un grand nombre d'architectes se sentirent de fait exclus du processus de construction de l'exposition. D'ailleurs, la revue dans sa présentation des projets pour les musées d'art moderne illustre seulement les projets les plus modernes. Le Corbusier ignoré par les organisateurs dispose d'une pleine page dans la revue. Mallet Stevens est aussi présenté tout comme Pingusson ou des projets encore plus avant-gardistes. Les choix de la revue semblent se porter pour les architectes qui ne respectent pas les directives de l'organisation. La critique de la revue ne serait-elle le fruit que d'un conflit d'intérêts ?

¹⁰² Ibidem

Pour un Historien de l'Art et architecte comme Bertrand Lemoine, on peut expliquer la querelle autour des concours par le fait qu'un certain nombre d'architectes furent exclus des récompenses. D'ailleurs, comme il le dit :

« Comment n'auraient-ils pas eu l'impression d'une volontaire mise en quarantaine ? Les propos par exemple de Jean Favier dans la *Construction Moderne* du 3 février 1935 étaient parfaitement explicites : « C'est avec une vive satisfaction que l'on peut en effet constater que les fervents du cubisme intégral, cher à certains architectes de fraîche importation, n'auront pas officiellement l'occasion de souiller de leurs élucubrations, négatives du point de vue artistique, une manifestation qui doit affirmer une prédominance de l'art français qui lui a toujours été disputé sans succès »¹⁰³.

Cette citation est remarquable dans le sens où elle exprime particulièrement bien le point de vue classique qui prédomina dans le choix des pavillons permanents. Tout d'abord, on ressent le clivage entre l'avant-garde et les classiques. Pour eux, seule une architecture inspirée des ordres classiques et qui représente une France moderne peut être construite. L'impression qui découle de nos sources, c'est que l'architecture de l'exposition doit formaliser les dessins hégémoniques d'une patrie mère des arts.

Le Palais « aux lignes pures »

La composition du Palais de Tokyo est des plus classiques. D'ailleurs, on l'apparente souvent au Palais de Chaillot. Le projet retenu fut composé par les architectes Dondel, Aubert, Viard et Dastugue. La composition générale du bâtiment s'apparente à un U ouvert sur la Seine. Le bâtiment dans sa partie supérieure est composé d'un portique monumental ou péristyle encadré de deux rangées de colonnes autour duquel se trouvent deux ailes qui descendent vers la Seine. Chaque aile reflète un musée différent. L'ensemble trouve sa cohérence dans le vide central, qui permet de laisser la place à une sorte de musée « hors les murs ». En effet, « *l'ensemble est revêtu de placages de différentes pierres (travertin, comblanchien, marbre...)* »¹⁰⁴, le cœur représente même « *une véritable cour d'honneur, prolongé par un plan d'eau. On offrait ainsi à Paris, comme accordéoné, un ensemble à la versaillaise comprenant cour de marbre, escaliers à*

¹⁰³ LEMOINE Bertrand, RIVOIRARD Philippe (dir.), *Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris, Institut Français d'Architecture, 1987, p. 111.

¹⁰⁴ LARBORDIÈRE Jean-Marc, *L'architecture des années 30 à Paris*, Paris, Éditions Massin, 2009.

cent marches, grand parterre, grand canal. »¹⁰⁵ Aussi, on implanta dans la cour des statues classiques et Alfred Janniot laissa au musée un grand bas-relief « *chantant côte à côte les forces de la mer et les forces de la terre.* » Par la même « *on maintenait ainsi la tradition de ces musées où depuis les salles Charles X du Louvre, l'art contemporain contemple l'art du passé.* »¹⁰⁶

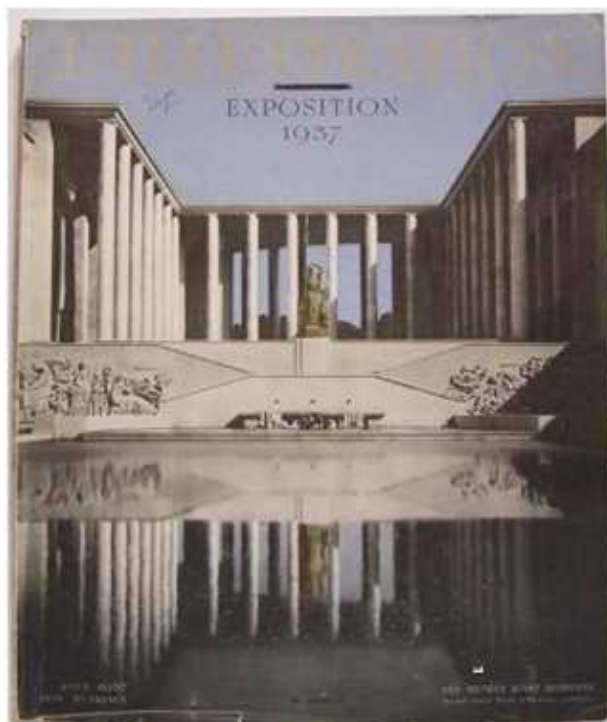


Figure 15 - La une de la revue *L'Illustration*, 14 août 1937, n° 4928

Si le débat général laisse craindre une architecture analogue au totalitarisme, force est de reconnaître qu'en réalité cela est faux. La France construit, il est vrai, un palais monumental. Néanmoins, là où sont exaltés la masse et l'homme nouveau, la France dédie son palais aux arts modernes. Les statues ou bas-relief antiques célèbrent la création. Le Palais de Tokyo évoque tout comme son voisin Chaillot le style caractéristique des années Trente que certains intitulent style international par facilité. D'ailleurs, ce qui fait la réussite du Palais se sont ses « *lignes pures* »¹⁰⁷ et que se soit dans les actualités filmées ou dans les journaux, la majeure partie des chroniqueurs s'en félicitent. En outre, lorsqu'il

¹⁰⁵ LEMOINE Bertrand, RIVOIRARD Philippe (dir.), *Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris, Institut Français d'Architecture, 1987.

¹⁰⁶ *Ibidem*

¹⁰⁷ Archive 3722GJ 00001 / 00.02. 36 / noir et blanc sonore / Journal Gaumont présentant l'inauguration de l'exposition.

fallut célébrer officiellement le nouveau Palais, Albert Lebrun ne manqua pas de présenter le nouveau pavillon permanent comme une œuvre de son temps :

« Ce Palais par ses lignes et sa remarquable décoration est une splendide expression de l'art architectural et de l'art décoratif moderne. »¹⁰⁸

C. Le musée des Travaux Publics

Auguste Perret est l'un des plus grands architectes de son temps. Il est le concepteur de nombreux projets pour l'exposition dont une refonte complète du Trocadéro réussie mais trop chère. En consolation, il se voit confier la conception d'un musée des Travaux Publics. Perret est surnommé « *le Poète du béton* ». En outre, toute son œuvre est tournée vers ce matériau :

« Architecte et entrepreneur, Auguste Perret a joué un rôle de premier plan dans la définition d'une esthétique spécifique au béton armé. Il a inventé, chose très rare dans l'histoire de la construction, un ordre architectural classique, comparable aux ordres antiques, mais intégralement fondés sur les performances techniques du nouveau matériau. »¹⁰⁹

Le musée oublié

Le musée prévu initialement pour l'exposition ne sera terminé véritablement qu'en 1946. Le nouveau palais est un véritable temple pour les Travaux Publics. Le bâtiment est de composition très académique. La force de l'ensemble est qu'il exprime au plus haut point le style international. Perret s'inspire très largement des ordres classiques d'architecture pour fonder son bâtiment, néanmoins, à la différence des colonnes de Marbre, il cède aux colonnes de béton. Le béton qui compose l'ensemble de la façade est « nu » de toute ornementation. Pour Abram, Perret « *parachève la formulation d'un langage spécifique au béton armé. Il définit un ordre moderne dont les proportions découlent de la logique du matériau. Les colonnes qui rythment la façade sont tronconiques. Fines à la base, elles s'élargissent vers le sommet où elles s'évasent en chapiteaux. Elles sont bouchardées¹¹⁰ et leurs facettes apparaissent comme des*

¹⁰⁸ Archive 3726GJ 00005 / 00.01.44 / noir et blanc sonore / Gaumont actualité / L'Exposition Universelle de 1937 ; Plusieurs pavillons sont inaugurés.

¹⁰⁹ ABRAM Joseph, « Auguste Perret », *Encyclopædia Universalis* en ligne.

¹¹⁰ Définition du *Nouveau Petit Robert*, « Rouleau muni d'aspérités servant à donner à une surface de ciment frais un aspect pointillé », REY-DEBOVE Josette, REY Alain (dir.), *Nouveau Petit Robert*, Paris, Le dictionnaire le Robert, 1993.

cannelures »¹¹¹ L'aspect général du bâtiment est étonnant, puisque les colonnes de béton semblent ne faire qu'un avec le bâtiment. L'ensemble classique n'est pas lourd. Le plan général ressemble à un triangle qui s'adapte à l'inclinaison du terrain et dont l'entrée en son côté le plus haut est formée par une retonde. L'architecture est classique et monumentale, les colonnes mesurent plus de huit mètres mais l'ensemble paraît raffiné et lumineux.

« L'institution nouvelle se voulait aussi un modèle de muséographie populaire, intégrant tout à la fois salles d'expositions permanentes et temporaires, bibliothèque, salle de congrès et salle de projections cinématographiques. »

ORY Pascal, *La belle illusion. Culture et Politique sous le signe du Front populaire : 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, 1033 p.

Fini après l'exposition, le bâtiment de Perret n'a pas suscité de polémique ni de débat. Il reflète particulièrement bien le style de son temps et constitue même un aboutissement en termes de style et de techniques.



Figure 16 - L'ancien musée des Travaux Publics, le Palais d'Iéna aujourd'hui

Le bilan d'un débat

Nous nous sommes tour à tour posé la question, comme les contemporains du bilan architectural des palais permanents. Est-ce que ce sont des monuments réactionnaires, conformistes, modernes ? L'architecture des pavillons permanents semble des plus classique. Pour autant, elle reflète toute une pensée architecturale dominante. Ainsi, les

¹¹¹ ABRAM Joseph, « Auguste Perret », *Encyclopædia Universalis* en ligne.

Palais de Chaillot, Tokyo, d'Iéna ne peuvent pas être assimilés à de simples palais réactionnaires tels que pouvait les bâtir l'architecte d'Hitler, Albert Speer.

En outre, les trois pavillons sont de remarquables représentants du style international, le style dominant de l'époque, à la fois conformiste et moderne. Les Palais sont modernes dans leur intention fonctionnelle mais académiques dans leur enveloppe. Pierre Boudon, dans un article consacré à l'architecture des années trente, employa très justement le terme de théâtralité à propos de ces monuments. Pour Ory, ils représentent simplement « *l'esprit du temps* ». Par là même, il serait regrettable d'en faire « des phares » de la réaction, ce serait comme le dit Ory « *succomber à une illusion d'optique moderniste, qui supposerait un triomphe antérieur et provisoire des avant-gardes dont on a aucun signe : le cubisme et le surréalisme auront leur victoire, mais posthume, au lendemain de la seconde guerre mondiale.* »¹¹²

Dans l'argumentaire artistique, on retrouve alors nombre de descriptions du modernisme français qui s'exprime dans la figure du chapiteau. Cet élément classique par excellence nous est présenté comme moderne puisque les architectes le construisent en béton et le représentent « nu » de tout relief.

« La décoration extérieure est, pour emprunter une expression chère à la presse d'information, « à la fois moderne et bien française ». La recette est très simple, et c'est M. Pierre du Colombier, je crois, qui l'a découverte : beaucoup de colonnes, et point de chapiteaux. C'est français, puisqu'il y a des colonnes ; c'est moderne, puisqu'il n'y a pas de chapiteaux. »¹¹³

Cette citation issue du numéro 10 de l'année 1934 de la revue *l'Architecture d'Aujourd'hui* est de Brunon-Guardia chroniqueur à la revue. Elle exprime le point de vue critique de la revue à propos du ton « classique » choisi par les organisateurs.

Pour l'Exposition, la France se présente comme une patrie mère des arts. Par l'intermédiaire de ses temples ou musées, elle inscrit dans la pierre –ou en l'occurrence le béton– des reflets tangibles de sa prédominance culturelle. Au centre de Paris, les politiques organisent un archipel muséal. Les débats autour de l'exposition donnent lieu à de nombreuses querelles qui sont dues à des représentations différentes de l'événement. Les visions opposées véhiculées dans *l'Architecture d'Aujourd'hui* et *la Construction*

¹¹² « Styles entre-deux-guerres », dans ORY Pascal, *Le Palais de Chaillot*, Paris-Arles, Cité de l'architecture et du patrimoine, Aristèas, Actes sud, 2006, p. 70 et 71.

¹¹³ BRUNON-GUARDIA, « L'exposition de 1937 et la presse », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 10, décembre 1934-janvier 1935, p. 25.

Moderne témoignent de cela. L'occasion d'une Exposition ne pouvait être qu'une merveilleuse opportunité pour les architectes de construire et donc de prouver leurs compétences. Pour *l'Architecture d'Aujourd'hui* qui n'est pas la revue la plus avant-gardiste, le point de divergence se situe dans la défense du titre « d'architecte ». Ainsi, l'exposition qui célèbre un thème cher à la profession (les Beaux-Arts) doit permettre à chacun, y compris aux jeunes architectes, de pouvoir construire l'avenir. Douze ans après l'Exposition des arts décoratifs et industriels dans la vie moderne, l'esthétique choisie tranche radicalement. Peut être les contemporains n'ont-ils pas su déceler le passage d'une exposition célébrant les arts déco et les artistes à une manifestation plus grande, glorifiant les artistes au service d'une France « mère des arts » ? Par ce choix, seule une architecture menant vers ce que Pierre Boudon appelait « *les chemins de la monumentalité* »¹¹⁴ pouvait satisfaire l'organisation. De ce fait, il n'est pas surprenant de trouver parmi les architectes choisis, un nombre important de Grand Prix de Rome qui de par leur formation sont rompus aux grands projets monumentaux. Ce choix ne pouvait que satisfaire les partisans non pas de la réaction mais plutôt du classique pour qui l'académisme¹¹⁵ est le seul ordre d'architecture qui soit légitime. Cela ne fait pas pour autant des vestiges de l'exposition des temples totalitaires. D'ailleurs, les principales objections de la part de la revue *l'Architecture d'Aujourd'hui* tiennent plus au manque d'ouverture des concours et à l'exclusion de certains architectes. Le manque d'ambition architectural est le principal vecteur de déception. Pour nombre d'architectes le temps est aux désillusions.

« La violence passionnante des controverses qui s'élèvent autour de l'Exposition 1937 ne se justifie pas seulement par le besoin vital des artistes de mettre en jeu l'activité de leur esprit, d'exprimer ce qu'ils portent en eux, ni même par la nécessité de se procurer à cette occasion le travail qui peut assurer leur subsistance matérielle, mais parce qu'EN LEUR NOM l'Exposition va témoigner pour eux –parce que cette œuvre aura, aux yeux du monde un caractère représentatif de l'art français dans son état actuel– entendant par actuel ce qui est profondément vivant et porte déjà en puissance le très proche avenir. Il s'agit d'une signature solidaire ; on peut donc à bon droit s'inquiéter et discuter de la forme de la qualité et surtout du sens de l'œuvre à signer en commun. »

PINGUSSON Georges Henry, « L'esprit de 1937 », dans *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 6, juin 1935, p. 88.

¹¹⁴ « Les chemins de la monumentalité » sont pour Pierre Boudon l'affirmation dans le bâti d'un retour à l'académisme. « Un retour aux colonnades et aux frontons comme dans d'autres formes d'art, à la figuration réaliste (peinture, sculpture) ». Pierre BOUDON, « L'architecture des années trente ou l'inversion des signes », dans ROBIN Régine (dir.), *Masses et culture de masse dans les années trente*, Paris, les Éditions ouvrières, 1991, Collection Mouvement social.

¹¹⁵ Par académisme, nous tentons de rejoindre les théories de Boudon pour qui une tradition architecturale « multiséculaire » ne fut « finalement jamais remise en question » : celle du « coffre architectural » soit pour Boudon, l'enveloppe classique des bâtiments.

Chapitre III - Une architecture en pratique : l'événement médiatique de l'inauguration

Qu'elle soit filmée, citée, racontée, décrite, l'Exposition et son architecture expriment au regard des contemporains des réalités différentes. Ainsi, suivant les supports, les contemporains nous dressent des portraits distincts d'un même événement. Pour autant, la démarche de l'Historien n'en demeure pas sans risque. Tout commentaire se heurte à de nombreux obstacles. Le plus important qu'il nous faudra éviter est « *la contemporanéité d'une œuvre d'art* »¹¹⁶. C'est-à-dire que lorsque nous regardons l'actualité de 1937, nous l'interprétons avec un regard contemporain. Pourtant, la véritable analyse ne saurait être viable sans un travail sur le regard « *qui permette à la fois d'être surpris par ce qu'on voit et d'estimer la pertinence de cette perception et, donc aussi, la vraisemblance de l'interprétation de ce que l'on a vu* ».

A. Une inauguration filmée

Parmi notre catalogue de sources, deux actualités filmées ont retenu notre attention. Toutes deux traitent de l'inauguration. Au regard de ces sources, on comprend très vite les objectifs des firmes. Pour amener le public aux actualités, les firmes théâtralisent de manière importante l'information. Par là même, on peut distinguer trois grands ressorts techniques. Le premier est peut être le plus important : l'image. L'image filmée est une invitation au voyage, elle amène le spectateur des États-Unis à Paris. L'intention finale est très simple, il faut donner « à voir » aux spectateurs (des plans d'ensembles, des plans en mouvement, à partir d'un bateau, d'un dirigeable...). En se démarquant, l'actualité filmée justifie son rôle, il faut impressionner. D'ailleurs, parmi les sources dont nous disposons, il n'est jamais question de critique. L'actualité filmée est du ressort du divertissement, aussi les thèmes musicaux sont aussi prépondérants, ils permettent de créer des ambiances et d'amplifier les effets des vidéos. À l'environnement musical qui constitue le deuxième ressort des actualités filmées, on peut ajouter un troisième ressort : le commentaire audio. Le commentateur donne des précisions, explique l'image, nous aide à voir ce qu'il faut

¹¹⁶ ARASSE Daniel, « La contemporanéité anachronique d'une œuvre d'art » dans GERVEREAU Laurent (dir.), *Peut-on apprendre à voir ?*, Paris, L'Image/École National des Beaux Arts, 1999.

retenir. Aucun commentaire n'est voué à une quelconque critique, il permet juste de déceler l'actualité. Le point de vue exprimé dans les deux sources étudiées est des plus officiels. L'intérêt du support des actualités filmées est qu'il nous donne à voir l'exposition, un événement grandiose. L'architecture des édifices, en tant qu'élément tangible dans l'espace, est bien entendu le principal sujet d'actualité. Quoi de plus simple pour illustrer l'Exposition que de mettre en valeur les bâtiments qui la composent ?

Notre analyse de l'inauguration s'appuie sur deux sources filmées. Dans un désir de commentaire, les deux sources utilisées sont de facture équivalente. La première, de la firme Gaumont est un journal d'actualité de 2 minutes 36 secondes, en noir et blanc, sonorisé, accompagné de musique et de commentaires.¹¹⁷ La deuxième est un journal d'actualité Pathé de 2 minutes 43 secondes¹¹⁸, qui comporte les mêmes caractéristiques techniques que son concurrent Gaumont. Malgré le fait que nous ne disposons pas de la date de réalisation de la première actualité, nous pouvons émettre l'hypothèse que les deux sources ont été réalisées pendant la même période soit autour du 25 mai 1937 date de l'inauguration.

Pour faciliter notre commentaire et apprécier au mieux la présentation de l'exposition, nous avons posé à nos sources un triple questionnement. L'intérêt pour nous est de déconstruire la source afin d'approcher au plus près certaines représentations. Pour commencer, il est nécessaire de se poser la question de l'environnement musical.

L'environnement musical

Traiter en premier lieu de l'environnement musical peut sembler surprenant. Pour autant, en prenant la musique comme point de départ, on remarque au regard des deux sources deux options opposées.

Dans l'actualité Gaumont, la musique est classique, un procédé courant pour les actualités filmées. On a presque l'impression d'entendre une valse. En outre, elle semble plutôt dépaysante, comme une invitation au voyage. Elle s'adapte aussi très bien aux

¹¹⁷ Archive : 3722GJ 00001 / 00.02.36 / Gaumont journal / noir et blanc sonore / Exposition universelle de 1937. Cérémonie d'inauguration présidée par M. Albert Lebrun.

¹¹⁸ Archive : PJ 1937 394 19 / 00.02.43 / Pathé journal / noir et blanc sonore / Ouverture Exposition internationale « Art & Techniques » / 27 mai 1937.

commentaires et à l'image. D'ailleurs, dès lors qu'apparaissent les vedettes (les bateaux) sur la Seine, le spectateur a le sentiment de découvrir sous ses yeux une croisière sur la Seine. La musique dans notre première source est un prétexte pour créer une ambiance. La firme a fait le choix de transcrire un événement hors du commun. Dans cette optique, la réalisation accentue par la musique le fait de trouver au cœur de Paris, sur les rives de la Seine un événement aussi extraordinaire. En témoigne le thème de la douce croisière qui est une véritable invitation au voyage. Par l'intermédiaire de la musique, la firme Gaumont nous présente l'événement d'une autre manière que les journaux. Il n'est jamais question de critiques, seulement d'une invitation au voyage, au grandiose.

Le point de vue choisi par la firme Pathé est un peu différent. La musique sélectionnée évoque les défilés militaires et les manifestations officielles. Il est probable qu'une grande partie du son se compose simplement de l'enregistrement des musiques émises par les orchestres lors de l'inauguration. D'ailleurs, on remarque très bien au Time Code 06 : 19 : 31 : 18, l'enregistrement de la Marseillaise lors du discours officiel d'inauguration prononcé par le président Albert Lebrun. Le choix de Pathé n'est pas révolutionnaire, il nous présente, à la manière des officiels, l'inauguration.

Au regard simplement de la musique, on peut discerner deux approches pour un même événement. Découvrirons-nous à la manière des deux ambiances sonores, deux stratégies différentes vis-à-vis de l'image ?

L'image

L'effort principal des organisateurs en ce qui concerne les actualités filmées se porte sur l'image. La manière dont est traitée l'inauguration est relativement semblable dans les deux sources. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer à quel point les caméramans utilisent tous les moyens à leurs dispositions pour traiter l'événement. La diversité des plans est remarquable. L'image représente le plus du genre, ce qui fait sa spécificité. Ainsi, la présentation est importante, on observe donc des plans différents, des changements d'angles de vue, une diversité même dans l'image.

Chez Gaumont, l'inauguration est le prétexte pour présenter une manifestation grandiose. Le défilé des officiels qui est l'actualité est comme mis en second plan pour nous décrire les berges féériques de la Seine. Officiellement, la visite présidentielle commença par la visite des musées d'art moderne, quai de Tokyo. Le cortège est

important. Pourtant, visuellement, on remarque que les plans mettent plus en valeur les nouveaux musées que la cérémonie. Au total, le Palais paraît sous quatre angles différents mettant en valeur les éléments architecturaux classiques du bâtiment : le péristyle classique, les bas reliefs de chaque côté de l'escalier, une statue de la cour. L'occasion du déplacement officiel du président en voiture pour le Trocadéro est prétexte pour les auteurs d'une présentation aérienne de la colline. Les contemporains poussent la technique au maximum de ses possibilités et « donnent à voir » aux spectateurs. La vue a probablement été enregistrée d'un dirigeable, elle nous donne « une vue du ciel de l'exposition ». On découvre alors les nouvelles perspectives et notamment l'enceinte de la manifestation emplies de « pâtisseries » architecturales. L'arrivée du cortège présidentiel est pour le monteur l'occasion de nous faire admirer la nouvelle perspective Palais de Chaillot / Tour Eiffel. Le caméraman met alors en valeur le face à face du pavillon soviétique et allemand encadré par la Tour Eiffel. La poursuite de l'inauguration nous permet de découvrir la restructuration de la colline, les escaliers, les fontaines...



Figure 17 - Plan du président de la République sur l'esplanade du Trocadéro, au deuxième plan on découvre la nouvelle perspective monumentale (Gaumont journal)

Le parcours du président se prête à la présentation de quelques pavillons notamment les pavillons allemands, belges, soviétiques et italiens. Ce n'est pas un hasard de parcours, seulement ce sont les seuls qui sont terminés à temps. Pour les auteurs, il faut impressionner et si possible masquer les éventuels travaux. Le choix de l'organisation fut de préparer une sorte de visite en bateau de l'exposition. À la faveur de cette visite, les techniciens de Gaumont nous offrent une multitude de plans de la Seine. Cette réalisation suppose des moyens techniques importants puisque la firme filme à la fois des plans du

fleuve à partir de la terre et permettant de mettre en lumière des éléments fixes (pavillons...), soit en mouvement par l'intermédiaire d'une « caméra » embarquée. L'impression générale est réussie puisque le spectateur a l'impression de vivre la croisière. Le parcours permet l'évocation de l'île des Cygnes où sont installés les pavillons des colonies. Les plans en mouvement nous permettent d'apprécier l'ampleur de la manifestation ainsi que la diversité architecturale. L'actualité se termine par le discours du président de la République au Grand Palais. Les propos d'Albert Lebrun sont réduits à l'essentiel. Dans le final, on retrouve en mouvement, le face à face monumental. Le dernier plan, quant à lui, met en valeur la Seine, une sorte de « grand canal » entouré de Palais. Embarquer dans une vedette revient presque à faire une croisière au tour du monde, des colonies à l'Italie, de l'Allemagne à l'URSS. Ce point de vue met particulièrement bien en lumière l'architecture des Palais.

L'actualité Pathé, tout comme la Gaumont suit le cortège officiel. Pour autant, le parti pris n'est pas tout à fait le même. En effet, à la différence de la première source mettant en valeur Paris, la Seine et l'exposition grandiose, Pathé met en valeur l'actualité en elle-même, c'est-à-dire l'inauguration et les officiels.



Figure 18 - Albert Lebrun au Trocadéro pendant l'inauguration de l'exposition
(Actualité Pathé)

Dans cette actualité, on suit mieux le parcours du président. D'ailleurs, les images mettent particulièrement bien en valeur la rhétorique de l'organisation. Sous fond de Palais de Tokyo, on suit la visite protocolaire. On découvre alors une sorte de nuage d'officiels noyés dans l'immensité architecturale. D'ailleurs, on remarque seulement deux plans du Palais où le cortège est absent. Ces deux images mettent en valeur le Palais, son péristyle habillé du drapeau français mais aussi la statue de Bourdelle représentant la France.



Figure 19 - Visite inaugurale de l'exposition, le cortège officiel dans la cour du Palais de Tokyo
(Actualité Pathé)

L'excursion au Trocadéro, pour les organisateurs, est l'occasion de faire admirer à la fois le nouveau panorama grandiose mais aussi la tour de la paix. La tour exprime en hauteur tous ce que peut évoquer l'imaginaire d'une telle manifestation. On distingue l'inscription « PAX » mais aussi une ribambelle de drapeaux autour qui nous permette de saisir l'importance de la manifestation. Enfin, en filmant seulement le sommet de la tour et son drapeau français, l'auteur renforce à notre regard l'importance du Pays. Comme si autour d'une France mère des arts étaient réunies pacifiquement les nations du monde entier. D'une autre manière, il est intéressant de noter à quel point l'actualité a le souci de la transition. Ainsi, à la suite d'une vue du président de la République sur le Trocadéro, suit un plan au pied d'un drapeau qui porte notre regard sur le ciel et le dirigeable que l'on distingue. À cela succèdent donc des vues aériennes semblables à celles de Gaumont. On aperçoit l'étendue de l'enceinte, les nouvelles perspectives. Le retour à terre est propice à la mise en valeur de la colline. En suivant le cortège, on découvre de part et d'autre une succession de Palais. À la lecture du document, on devine certains ressorts dans la manière de filmer. Ainsi, on repère une série de plans analogues mettant en scène au premier plan un militaire, un garde républicain avec au second plan une perspective de l'exposition. Par ce biais, l'auteur renforce le côté officiel de l'inauguration et nous montre bien que nous avons à faire à un événement hors du commun. Par la suite, on découvre quelques pavillons de nations étrangères : sans surprise ce sont les quatre énoncés dans l'actualité Gaumont (URSS, Allemagne, Belgique, Italie). Il est du reste intéressant de constater que l'actualité Pathé ne cède pas à la glorification du face à face dans un plan magistral. En outre, la firme ne lésine pas sur les moyens en nous offrant le passage du cortège sur le pont d'Iéna sur deux angles différents (une vue depuis les jardins du Trocadéro ainsi que

depuis la Tour Eiffel). Le parcours en vedette du président prend la tournure d'une visite triomphale. L'actualité ne s'attarde pas trop sur « la croisière » qui est un prétexte pour montrer la diversité architecturale. Pour finir, le document s'arrête longuement sur la cérémonie protocolaire au Grand Palais devant une foule immense.

Nous avons vu des images semblables d'une même exposition, exécutées avec la même justesse technique. Pour autant, à leur lecture, le message nous semble un peu différent. Chez Gaumont, la manifestation au cœur de notre capitale est grandiose. Elle est le prétexte à la découverte ou la redécouverte de la Seine et de ses quais. La représentation de Gaumont est l'héritière des représentations traditionnelles des expositions universelles. On a tous en tête les images de la Seine pour l'exposition du siècle, encadrée de Palais exotique. Une Seine qui semble mise en valeur par l'architecture.



Figure 20 - Les Palais des Nations vus du pont des Invalides en 1900
Photographie noir et blanc de Lancrenon Paul, 1900, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

La firme Pathé quant à elle nous cède une vision plus officielle. Une représentation proche de la rhétorique de l'organisation. Elle met en relief ce que Pascal Ory appelait « la Garden Party gouvernementale » soit la célébration des hommes politiques et de la nation invitante au détriment de l'architecture.

Le commentaire audio

Le commentaire même dans une actualité filmée n'est jamais anodin. Dans l'actualité Gaumont nous avons vu que la circonstance de l'inauguration était le prétexte pour présenter l'Exposition, une manifestation « grandiose » comme ses illustres aînées. La

seule personnalité mentionnée est le président Albert Lebrun. Ce choix est étonnant puisque l'on découvre très clairement à ses côtés, le président du conseil, Léon Blum. Ce choix renforce la personnalité du président et met de côté totalement la participation du Front populaire à l'Exposition. L'actualité nous présente donc l'Exposition ouvrant ses portes à Paris. Elle célèbre la France et met en valeur la ville de Paris. En ce qui concerne l'architecture, le commentaire fait mention du musée d'art moderne comme étant aux lignes pures. Cette constatation est caractéristique des commentaires artistiques à la mode. Le commentaire se poursuit par l'énonciation de la place de la paix qui remplace celle du Trocadéro. Le passage prêt des pavillons Allemand et Belge et prétexte à leur énonciation. Ensuite, « *la visite nautique* » sous une musique calme permet la mention du pavillon Russe. Nous avons tenté tout le long de cette analyse de montrer que l'actualité Gaumont mettait en valeur un ensemble de représentation caractéristique des Expositions Parisiennes. Par là même, l'image idyllique de la Seine s'appuie sur des commentaires renforçant ce portrait. Ainsi, l'île au Cygnes, telle Venise, est « une cité lacustre ». Le passage auprès du pavillon Suisse permet l'expression de son folklore. « *Voici le pavillon de la Suisse ! Au balcon duquel un groupe de jeunes filles en costumes helvétiques saluent avec enthousiasme.* » Enfin, le pavillon de l'Italie nous est décrit comme « *imposant* ». Le discours du président est réduit à son minimum : la déclaration d'ouverture. Le dernier commentaire souhaite le succès de l'exposition et renforce le côté grandiose de la manifestation en affirmant que cinquante et une nations ont participé dans un « *esprit de concorde* ».

L'actualité Pathé, quant à elle, est radicalement différente. Les propos mettent en valeur « la garden party » gouvernementale. Ainsi, la visite des musées d'art moderne n'est pas prétexte à commentaire si ce n'est dans la présentation complète du cortège officiel.

« L'Exposition de Paris 1937 est inaugurée par le président de la République. Le chef de l'État accompagné de messieurs Léon Blum, président du conseil, Paul Bastid, ministre du commerce, Edmond Labbé, commissaire générale, arrivent au musée d'art moderne où sont réunis les ministres, les membres du corps diplomatique, du parlement et des assemblées municipale et départementale. »

La différence est flagrante, chez Gaumont, le cortège est réduit à une personnalité quand, chez Pathé, la liste des personnalités est exhaustive. De plus, la suite est révélatrice d'une rhétorique gouvernementale que l'on retrouve à la fois dans les discours et les catalogues officiels.

« L'exposition des Arts et Techniques de Paris 37 s'offre au monde comme le témoignage du goût, de la volonté et de l'enthousiasme du peuple de France. »

Comme pour son concurrent, la suite de la vidéo présente les nations participantes ayant terminé leur pavillon (l'Allemagne, l'URSS, la Belgique, l'Italie). Les commentaires du speaker restent du domaine de la présentation, la mention de l'île des Cygnes n'est pas prétexte à l'utilisation d'un vocable particulier comme chez Gaumont.

« L'île des Cygnes où sont réunis tous les pavillons de la France d'Outre-mer ».

La fin de l'actualité continue sur le même ton, le monteur garde une grande partie du discours d'Albert Lebrun. L'actualité se termine par la Marseillaise et le discours officiel.

Gaumont et Pathé nous ont donc offert deux présentations différentes d'un même événement. En termes d'univers musical, de commentaires et même d'images, les deux actualités diffèrent de manière flagrante. Quand Gaumont glorifie Paris, son cadre exceptionnel avec la Seine et donc l'environnement historique des expositions parisiennes, Pathé met en valeur les officiels, la rhétorique d'État, la politique de la France en 1937.

B. Le Figaro : la construction d'une opposition

« Le président de la République a inauguré hier l'exposition de 1937. »¹¹⁹

L'article principal du 25 mai 1937 du Figaro a trait à l'inauguration officielle de l'exposition. Cet article, disposé en première page, se poursuit en page quatre. Son écriture, de par son importance et sa taille, en fait une œuvre collective censée représenter l'opinion du journal. L'exposition est le sujet principal en cette journée du 25, pour autant sa présentation diffère totalement des actualités filmées. À la différence de celles-ci, l'effort se concentre sur l'écrit. Pour un lecteur régulier, le choix d'un journal n'est jamais le fruit du hasard. Ce choix correspond à une opinion politique mais aussi à des attraits communs. Un journal par définition est une publication quotidienne relative à l'actualité. Néanmoins, ce qui pousse le lecteur à acheter le journal, c'est une certaine vision de l'actualité. Autrement dit, c'est l'éclairage des faits quotidiens par une certaine forme de pensée. En

¹¹⁹ « Le président de la République a inauguré hier l'exposition de 1937 », dans *Le Figaro*, n° 145, mardi 25 mai 1937, Le Figaro, Paris, p. 1 et 4, la retranscription totale de l'article est disponible en annexe 1.

1937, lire tel ou tel journal revient presque à adopter aussi un certain mode de vie. *Le Figaro*, en tant que représentant de la droite traditionnelle bourgeoise, adopte vis-à-vis de la manifestation un point de vue particulier et ambivalent.

Le journal rejette de manière importante toute la politique du Front populaire. Ainsi, l'énonciation de l'inauguration est prétexte à signaler tous les défauts d'une exposition réalisée sous le gouvernement du Front. De manière générale, toutes les mesures accordées par la politique de Blum sont associées à la folie. Elles mèneront le pays par voie de conséquence à la catastrophe. Ainsi, si le sujet de l'inauguration est traité largement par de longues descriptions, les auteurs prennent un malin plaisir à noter tous les détails négatifs qui, par voie de conséquence, ont trait à l'architecture.

D'un autre côté, *Le Figaro* ne peut que se féliciter d'une telle manifestation. Les Expositions parisiennes ont toujours été des hauts lieux de la vie mondaine. Qui plus est, tout le côté du goût et des arts français convient particulièrement aux lecteurs du Figaro qui ont toujours développé une certaine idée artistique. L'importance des arts et des lettres dans la publication du quotidien a toujours revêtu une place importante. Le supplément littéraire, véritable emblème pour le périodique, en témoigne.

Vis-à-vis de l'architecture, le parti pris des organisateurs pour les pavillons permanents convient parfaitement au journal. Le Trocadéro est d'un « *aspect architectural nouveau* » (ligne 13), il exprime donc particulièrement bien aux yeux des contemporains une architecture moderne. Des musées d'art moderne, les auteurs retiennent les « *grandes sculptures de Janniot, Drivier, Guéniot et Dejeant* » (Ligne 25).

Ô retard ! Ô désespoir !

De manière générale, l'inauguration est plus prétexte à la présentation de pavillons « hypèthres » pour paraphraser Léon-Paul Fargue, chroniqueur au Figaro. Le journaliste emploie ce terme dans un article qu'il consacre au *Figaro Littéraire* le 10 juillet 1937. Hypèthres se dit d'un bâtiment dénué de toit, plus précisément d'un temple à ciel ouvert. Ainsi, si « *M. Albert Lebrun va inaugurer officiellement l'Exposition, qui sera prête dans un mois environ* » (ligne 17-18). L'actualité est prétexte au « *triomphe du camouflage* » (ligne 41). Le Front populaire ne pouvant pas présenter une exposition incomplète au visage du monde a donc fait le choix de camoufler ses retards. D'ailleurs, le sous-titre de l'article semble des plus explicites : « *Des miracles réalisés en 48 heures ont permis aux*

visiteurs officiels d'entrevoir les magnificences de cette œuvre. » (Ligne 6). Au regard du *Figaro*, l'inauguration à la date du 25 n'était plus espérée tant le retard semblait grand. Ce retard pour le journal est le fruit des réformes du Front populaire. En tant que représentant de la droite traditionnelle bourgeoise, *Le Figaro* défend l'ordre. Pour la rédaction, les tentatives de réformes effectuées par l'alliance des gauches ont conduit les ouvriers à l'oisiveté et à demander de plus en plus d'acquis. Les grèves ont considérablement ralenti les chantiers et conduit à la situation de retard qu'on découvre le 25 mai 1937. D'ailleurs, si l'inauguration n'a pas tourné au fiasco, c'est la preuve « *de quelles miraculeuses réussites l'ouvrier est capable, dans un temps record, quand il ne cède pas aux meneurs.* » (Lignes 14 et 15). Cette critique prononcée contre les syndicats du bâtiment est révélatrice de l'opposition du journal vis-à-vis de toute la politique menée à cette période. Ce jugement méconnaît totalement les retards et les aléas qui ont retardé l'organisation. Ainsi, la manifestation a fait face à des changements successifs de programmes, d'emplacements et même de dirigeants. Quand on ajoute cela à certaines péripéties comme les inondations, on se rend compte que l'exposé du retard ne peut être en aucun cas imputable seulement aux ouvriers.

Ainsi, le récit de l'inauguration est l'occasion de dresser minutieusement tous les défauts entrevus lors de la cérémonie. Par exemple, la présentation de la nouvelle tour de la paix est prétexte à une complète description qui démystifie son caractère monumental. D'une héritière des grands monuments de l'histoire comme la colonne Trajane à Rome ou la colonne Vendôme à Paris, le pavillon dédié à la paix devient une « *carcasse* » vide, « *un chapiteau* ».

« La haute tour n'a pas été revêtue entièrement de ses lauriers verts. Pour masquer la carcasse dénudée, on a tendu, dans la partie supérieure, une draperie aux trois couleurs. Le vent léger qui s'engouffre sous cette draperie la gonfle et lui donne l'aspect d'un chapiteau tricolore. Un ouvrier, planté sur le sommet, prend ainsi l'apparence d'un génie trop lointain pour qu'on puisse juger s'il est bienfaisant ou maléfique. » (Lignes 30 à 34)

De la même manière, tout ce qui est construit par la France est présenté comme un camouflage de la réalité.

« De longues banderoles couvrent les trouées sans fenêtres, dissimulent les échafaudages hâtivement enlevés. Des oriflammes flottent aux bras géants des grues qu'ils transforment en vergues. Des panneaux masquent les pavillons inachevés. » (Lignes 41 à 43)
« Nous voici sur la rive gauche. Là encore, on a « truqué » avec art. Une forêt de mâts fait flotter les couleurs sous la Tour Eiffel, fermant l'horizon des chantiers » (Lignes 67 à 69)

La critique méthodique des journalistes se poursuit dans la description précise de l'île des Cygnes. Bien entendu, comme tout le reste, l'île est un archipel de chantiers. Le retard est une fois de plus imputable à l'ouvrier coupable comme un « *enfant-capricieux* » de « *ce jeu de construction abandonné* ».

« On gagne lentement l'île des Cygnes, mais lorsque l'on frôle, la plate-forme « symbolique » de la Corse, ce jeu de construction abandonné en désordre au ras des eaux par leur enfant-capricieux, d'un même mouvement les pilotes poussent la manette des gaz. La proue des vedettes se soulève ; on va ceinturer, à bonne vitesse, le centre des colonies. C'est que ce que découvrent ici les visiteurs flottants constitue l'envers des décors. On s'est hâté de mettre en état les façades. Mais derrière elles que de toits sans tuiles, que de flancs pelés par larges plaques, que de charpentes qui attendent encore leur revêtement. » (Lignes 81 à 87)

L'événement mondial de Paris 1937 est la circonstance favorable pour le quotidien de dénoncer l'incompétente politique du Front populaire. De la même manière, les Expositions ont toujours fait la gloire de notre pays mais dans le cas de l'inauguration de l'exposition de 1937, le tableau nous présente un événement qui semble tout juste ne pas faire honte à la patrie. La notion même d'inauguration « *à petit bruit* » est révélatrice de l'argumentation du journal qui tente de faire de l'événement de l'année : l'échec retentissant du Front populaire.

« Quelques ratés font croire aux Imaginatifs que les artilleurs ouvrent enfin la série des cent un coups de canon que l'on avait promis à leurs oreilles. Mais non la poudre ne parlera pas. On inaugure à petit bruit. » (Lignes 75 à 76)

« **Enfin l'Exposition** »

Nous avons énoncé auparavant que la démarche argumentative du *Figaro* était ambivalente. Ainsi, si la critique de l'exposition du Front est constante, il apparaît clairement que l'événement en lui-même représente une manifestation exceptionnelle. Par le sous-titre « *Enfin l'Exposition* », la publication nous fait entrevoir sa vision de l'événement. Bien entendu, la véritable exposition selon l'article est représentée dans les pavillons internationaux : ceux de Belgique, d'Italie, D'Allemagne et d'Union Soviétique. Ces quatre pavillons terminés le jour de l'inauguration expriment très bien « *le seul échantillon authentique de l'Exposition* ». Authentique, car tous ces pavillons terminés n'ont pas recours aux camouflages pour masquer d'éventuelles erreurs. La rédaction se flatte des invités car cela contribue toujours à la consécration du pays hôte.

« Le pavillon de la Belgique est débordant de plantes, de fleurs. On y sent palpiter une présence. La pierre s'est animée. La fête commence. » (Lignes 96 à 97)

Les auteurs sentent dans les pavillons internationaux « *une présence* » ; implicitement, ce n'est pas comme l'île des Cygnes qui nous est présentée comme une façade dont il faut masquer « *l'envers du décor* ». Pour le quotidien, ce passage en vedette près du pont d'Iéna est le seul souvenir à garder de l'inauguration comme présage des futures magnificences. À l'opposé, le pavillon de l'Hygiène, un projet initié par le Front populaire est à oublier.

« Détournons nos yeux du squelette de fer du pavillon de l'Hygiène, qui pourrait être celui de la vie au grand air ! » (Lignes 105 à 106)

La suite de l'article vis-à-vis de notre sujet est bien moins intéressante. L'auteur se contente juste de restituer les propos des officiels au Grand Palais. Pour conclure, la rédaction du *Figaro* souligne la mise en valeur des monuments par la lumière électrique. Par ce biais, les auteurs finissent sur une note positive : 1937 exprimera donc le triomphe de la lumière par une mise en scène lumineuse de l'architecture.

« À peine les « lampions » de l'inauguration étaient-ils éteints que Paris, voulant fêter la nouvelle venue, née sous le signe de lumière, a brillamment illuminé, hier soir, ses monuments. » (Lignes 189 à 190)

Le Figaro témoigne une opposition farouche vis-à-vis du Front populaire. Sa vision de l'inauguration est conditionnée par cette opinion. Ainsi, l'architecture qui nous est présentée est largement à l'état de chantier. Le ton est à la palissade, les malfaçons et le camouflage. D'ailleurs, il est intéressant de constater comment la rédaction balaye d'un trait la présentation du Palais de Chaillot et des Musées d'Art Moderne. Le quotidien nous fait donc le portrait de sa vision de la réalité. Il met en valeur les retards imputables selon lui au Front populaire mais aussi les pavillons étrangers terminés qui, à l'opposé, sont les seuls représentants « authentiques ». En ne décrivant pas ce qui semble être les réussites de l'exposition comme la nouvelle perspective du Trocadéro, son architecture, les auteurs s'attardent sur les défauts et tentent donc de démontrer que l'Exposition du Front populaire n'est pas digne de ses glorieuses aînées. Les réussites sont étrangères : un comble pour une manifestation censée célébrer la nation hôte.

C. L'Humanité un soutien de l'Exposition

Notre troisième chapitre nous permet de constater plusieurs représentations différentes d'un même événement. Ainsi, l'article consacré par la rédaction de *L'Humanité* à l'inauguration de la manifestation n'échappe pas à la règle. Le journal organe du Parti Communiste Français ne peut que soutenir l'exposition qui se déroule sous une majorité parlementaire qu'elle compose. L'exhibition de 1937 est aussi une merveilleuse occasion pour le parti de développer ses idées. Elle représente donc une sorte de test de sa capacité politique à faire face à un événement de cette ampleur.

Notre propos s'appuie sur l'article émis par la rédaction de *L'Humanité* dans le numéro 14038 du mardi 25 mai 1937, en page huit, et qui s'intitule « LE SOLEIL A INAUGURÉ L'EXPOSITION¹²⁰. »

L'Humanité est un soutien inconditionnel de l'exposition. Le ton adopté par la rédaction est l'extrême opposé du *Figaro*. L'occasion de l'inauguration pour Vaillant-Couturier (dans l'éditorial du 25 mai) est donc prétexte à la célébration d'« *un miracle du travail* »¹²¹. L'inauguration est une réussite dans tous les sens du terme. Dans l'argumentation, il n'est jamais question de retard. Le récit s'apparente donc plutôt à une introduction rêvée. Les longues descriptions de la rédaction mettent à jour une manifestation fantasmée : celle que les visiteurs découvriront une fois les chantiers terminés.

« Le miracle du travail »

« La sobre et imposante cérémonie s'est déroulée au milieu d'une vive affluence, dans un enthousiasme incessant, parmi les clairs pavillons qu'un soleil détachait vigoureusement sur le ciel. » (Lignes 7 à 8)

L'exemple du pavillon anglais est d'ailleurs édifiant. Le pavillon qui n'est pas terminé le jour de la cérémonie dévoile sur ses façades masquées par les échafaudages un

¹²⁰ « LE SOLEIL A INAUGURÉ L'EXPOSITION », *L'humanité*, n° 14038, mardi 25 mai 1937, Paris, *L'Humanité*, p. 8, L'article entier est disponible en annexe 2.

¹²¹ Citation provenant de l'éditorial de *L'Humanité* de VAILLANT-COUTURIER Paul, « ART, TECHNIQUE ET PAIX - Elle est ouverte », *L'Humanité*, n° 14038, mardi 25 mai 1937, Paris, *L'Humanité*, première page.

immense drapeau du Royaume-Uni¹²². La rédaction ne nous l'énonce pas comme en chantier mais comme en phase de finition :

« Le pavillon de l'Angleterre, si vivement achevé au cours de ces dernières semaines, dont la façade est revêtue d'un immense drapeau, est vite dépassé. » (Lignes 40 à 41)



Figure 21 - Soldats français avec en arrière plan à droite le pavillon Britannique lors de l'inauguration

En ce qui concerne l'architecture, le quotidien met véritablement en valeur le bâti. Quand *le Figaro* survole les Musées d'Art Moderne et le Trocadéro, *L'Humanité* s'attarde sur les détails. Au Palais de Tokyo, la rédaction décrit de manière approfondie les réussites du nouveau pavillon. D'ailleurs, les qualificatifs ne manquent pas « *le bel emmarchement* », l'« *important piédroit sculpté* », un « *élégant portique* », « *une magnifique statue d'or de Bourdelle étincelle sous le riant soleil* ». L'inauguration débute sous les meilleurs auspices, son architecture est digne de l'Exposition. En ce qui concerne le nouveau Palais de Chaillot, accusé de simple camouflage par la direction de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, elle souligne avant tout la mise en valeur du site :

« Sur la terrasse supérieure, entre les deux corps de bâtiment d'une ordonnance calme, le cortège officiel s'épanouit pour mieux dominer le magnifique panorama de l'Exposition. Les ailes du musée, recourbées légèrement, enserrant des bassins aux sources jaillissantes. » (Lignes 18 à 21)

¹²² « Le pavillon Britannique nous dévoile ses façades masquées par des échafaudages dans un arrière plan », Actualité Pathé (voir la figure 11) : Archive : PJ 1937 394 19 / 00.02.43 / Pathé journal / noir et blanc sonore / OUVERTURE EXPOSITION INTERNATIONALE « ARTS & TECHNIQUES » / 27 mai 1937.

La description qui fait suite à cet extrait témoigne de la part des journalistes, d'une connaissance approfondie de l'événement. Quand dans les actualités filmées et *Le Figaro* on nous présente seulement les pavillons terminés, l'article de *L'Humanité* présente de manière exhaustive tous les pavillons qui se trouvent dans l'allée menant au pont d'Iéna :

« À gauche, on découvre le pavillon yougoslave, le pavillon tout en verre du Danemark, les deux grandes faces triangulaires du pavillon norvégien, le pavillon de l'Espagne voilé d'un grand drapeau républicain, puis, à l'extrémité, la tour massive du pavillon allemand. En vis-à-vis, le pavillon de Roumanie, à la grande arcade centrale, puis celui, ocre rouge, de l'Égypte, et plus bas, la masse imposante du pavillon soviétique, sur lequel le couple d'acier semble s'élançer dans la voie lumineuse du soleil. » (Lignes 21 à 25)

La démarche du journal se singularise aussi dans sa manière d'aborder ce qu'il considère comme un modèle : l'URSS. Le pays leader de l'Internationale dispose au sein du journal, d'une large place pour développer sa rhétorique particulière mais aussi une véritable pédagogie politique. L'occasion de l'exposition est trop belle pour ne pas installer au sein de l'enceinte une enclave socialiste, vitrine de la révolution prolétarienne. Le « réalisme socialiste » qui prévaut en 1937 pour l'architecture du pavillon soviétique ne fait place à aucune critique. La consécration d'une architecture néoclassique et monumentale de la part des Soviétiques permet d'illustrer la force de la Révolution. Le couple de Moukhina représente une attraction de taille et illustre à merveille la puissance soviétique.

La fête du Front populaire

L'Humanité introduit de manière précise tous les pavillons en embellissant quelque peu la réalité. Le journal nous fait le récit de la diversité architecturale ; par ce biais, il tente de faire de ses lecteurs, les futurs visiteurs. Venir à l'exposition revient à découvrir à la fois des pavillons étrangers, des pavillons exotiques issus des colonies mais aussi des bâtiments pittoresques comme l'architecture provinciale... L'article consiste presque en un véritable programme explicatif de la manifestation, qui met en valeur à la fois les personnalités politiques se mettant en scène lors de la cérémonie mais aussi les attractions principales de l'exhibition : les pavillons. L'événement, de par son importance dans le temps et dans l'espace, constitue un enjeu de taille pour le journal. Si l'événement est un succès, il permettra à ses organisateurs de bénéficier d'une nouvelle aura populaire. D'ailleurs, la rédaction ne s'y trompe pas en se présentant souvent comme l'un des

chantres de l'Exposition. Du reste, la rédaction nous décrit aussi un événement qui « soulève les foules » comme pour créer une dynamique de succès :

« La foule rend ainsi hommage à notre grand Parti, qui a tant fait pour la réussite de l'Exposition et pour en hâter l'ouverture. » (Lignes 46 à 47)

Cette logique argumentative représente aussi une réponse face aux critiques incessantes de l'opposition qui font des ouvriers, de la confédération générale du travail et du parti communiste, les responsables des retards. Par là même, l'article permet de mettre en valeur les pavillons français snobés par *Le Figaro*¹²³ comme celui du Travail qui représente une vitrine du syndicalisme :

« Les visiteurs peuvent encore admirer la grande fresque du pavillon du Travail avant que les vedettes aillent se ranger, devant le débarcadère, vers 16 h 30. » (Lignes 52 à 53)

Pour *L'Humanité*, le journal organe du parti communiste, l'Exposition internationale est un enjeu de taille. Un éventuel succès comme un échec retentissant rejaillira de manière considérable sur le journal soutien des organisateurs. De plus, l'exposition constitue l'occasion de pouvoir développer ses idées et d'éduquer la masse de visiteurs.

Les articles ou reportages vidéo entrevus sont adressés à des personnes qui n'ont pas forcément un intérêt poussé pour les choses de l'architecture. Il ne faut donc pas en attendre un commentaire approfondi vis-à-vis des choix architecturaux. Néanmoins, de par sa fonction de décor, l'architecture représente l'élément principal, l'esthétique de l'événement. Il est donc normal qu'elle suscite le débat. Suivant les intérêts, l'opinion politique, la démarche, les représentations vis-à-vis de l'événement évoluent. Les archives filmées nous dévoilent l'architecture sous tous les angles (arrêté, en mouvement sur un bateau, en dirigeable). L'actualité est alors le prétexte au spectacle, les colonnes, patio classique, perspective monumentale se révèlent les meilleurs exemples d'une manifestation qui se veut exceptionnelle. Dans toute exposition s'exprime l'utopie. On entend ici utopie au sens de monde magnifié, un monde rêvé, au cœur de la capitale. La Seine, cœur

¹²³ *Le Figaro* adapte une position polémique vis-à-vis des pavillons français qu'il considère comme des camouflages de la réalité par opposition aux pavillons étrangers qui sont « le seul échantillon authentique de l'Exposition ».

géopolitique des expositions parisiennes, déploie sur ses rives une quantité de fantaisies architecturales, que les actualités filmées mettent parfaitement en valeur. L'architecture est le véritable reflet de la manifestation, et « au miroir de l'architecture » l'exposition est tantôt une réussite tantôt un échec. Les descriptions varient donc suivant l'opinion politique des quotidiens.

L'Exposition est une construction. Une construction tout d'abord programmatique. 1937, comme ses glorieuses aînées célèbre la République Française « une et indivisible ». Une nation « mère pour les goûts et les arts ». Ainsi, la France, par l'intermédiaire de l'exposition, tente d'étendre sa prédominance culturelle et ainsi peser de manière plus forte sur la politique internationale. L'événement doit prouver aux yeux du monde la vitalité culturelle du pays et justifier ainsi sa place de grand parmi les nations. Dans cette perspective, la réalisation de la manifestation ne pouvait avoir lieu qu'au centre de Paris, une ville phare, un symbole incontesté. 1937 est donc construite aussi bien thématiquement que géographiquement dans la lignée d'une longue série d'expositions parisiennes.

Pour autant, « les arts et techniques dans la vie moderne » se déroulent dans un contexte bien particulier, la France aussi bien économiquement que politiquement est prise d'instabilité. Ainsi, la construction de l'exposition s'est heurtée à un certain nombre d'obstacles (le programme général, le manque de place, de moyens financiers, de temps, changements d'équipe...). Pour n'importe quel architecte, l'événement est une merveilleuse occasion de construire et ainsi laisser une place indélébile dans l'histoire. Pour autant, très vite, les espoirs de certains vont disparaître pour laisser place à la déception. L'Exposition avec ses pavillons permanents reflète les goûts très académiques de l'institut des Beaux-Arts dont Paul Léon, le commissaire adjoint, est une des principales figures. Le style de l'entre deux guerres impose sa rhétorique monumentale au Palais de Chaillot, compromis subtil du moderne et de l'académique.¹²⁴ Le débat architectural se concentre non pas sur le style mais plus sur l'organisation globale de l'Exposition. *L'Architecture d'Aujourd'hui* fustige régulièrement une Exposition qui manque d'ambition mais aussi d'ouverture.

La manifestation comme en témoigne son inauguration est aussi une construction médiatique. Suivant l'opinion, les moyens à disposition, les destinataires, un même

¹²⁴ RAGON Michel, « Il y a Cinquante ans », *Connaissance des arts*, n° 424, juin 1987.

événement semble recouvrir des réalités bien différentes. Quand Gaumont célèbre Paris cœur originel des expositions parisiennes, Pathé met en valeur la « garden party gouvernementale ». Quand *Le Figaro* fustige le retard et s'évertue à discréditer le Front populaire, *L'Humanité* défend son bilan et nous dépeint presque une Exposition fantasmée. De sa genèse à son inauguration, tout ce qui concerne l'exposition est une affaire de construction.

Partie 2

-

Nations et représentations

Le rôle de l'architecte dans une exposition internationale est considérable. Il lui appartient de donner un visage, une apparence à un pays, une région, une entreprise. Le pavillon dès lors est une publicité à ciel ouvert, un instrument au service de la nation pour exprimer sa mythologie politique. Dans cette partie, il s'agira donc de mettre au jour un certain nombre de représentations ayant trait aux régions, aux nations, aux empires.

Chapitre IV - Allégories française : des visions conservatrices ?

De nos jours, l'identité nationale fait l'objet d'un débat, les politiques tentent même d'en définir les traits communs. En 1937, la France présente au monde sa diversité, comme pour nous énoncer les vertus d'une « vraie France », rurale, artisanale, régionale, impériale.

A. Une France rurale et artisanale

« L'agriculture, dont le rôle est si considérable dans notre vie nationale, se devait d'avoir une place importante à l'Exposition de 1937. L'idée directrice de cette Exposition universelle étant celle de l'application des arts et des techniques à la vie moderne, on ne pouvait guère songer à ces reconstitutions pittoresques et charmantes qui évoquent dans de semblables manifestations la vie et les décors ruraux de nos provinces »

Article consacré au Centre rural, de R. M., « À la porte Maillot. Le Centre rural » dans, *L'Illustration, journal hebdomadaire universelle*, n° 4917, 95^e année, Paris

Le Centre rural

Dans l'imaginaire français, la campagne a toujours eu une place importante. De nos jours, le salon de l'agriculture est témoin de cela. L'événement médiatique touche une grande partie de la population quand, dans le même temps, les agriculteurs sont plus que jamais une profession en voie de disparition. De la même manière, en 1937, la campagne s'invite à l'Exposition. Comme le montre très bien l'extrait précédent de *L'illustration*, l'agriculture en France a toujours eu « *un rôle considérable* », il est donc normal de trouver au sein de la manifestation un Centre rural. Pour autant, l'Exposition de 1937 célèbre les arts et techniques dans la vie moderne, par là même la notion du village rural doit, pour les architectes, revêtir une nouvelle esthétique plus moderne. La question fondamentale de cette sous partie repose donc sur la notion même de modernité : le Centre rural cède-t-il au « pittoresque » ou comme l'indique l'article de *L'Illustration* exprime-t-il un village témoin des progrès techniques de 1937 ?



Figure 22 - Carte postale représentant le Centre rural, H. Chipault
 RIVARD Pascal, *L'Exposition internationale de Paris 1937 à travers la carte postale*, Amiens, Valade / DB Print, 2007

Si l'on se base sur la carte postale au-dessus, ce qui frappe au premier coup d'œil, c'est que l'architecture du Centre rural ne semble en rien révolutionnaire. Le style est plutôt neutre et ne joue pas sur le pastiche. Ce qui semble être important, c'est l'ordonnance même des bâtiments, leur organisation ; le style passe au second plan comme l'exprime si bien l'article de *L'Illustration*, « *la simplicité et l'économie étant de règle pour les constructions rurales* ». D'ailleurs, la présentation de l'hebdomadaire, qui nous dévoile le point de vue des organisateurs, témoigne d'une certaine volonté de rompre avec le passé et fournir par là même un nouveau modèle adapté à son temps.

« Le poétique et délicieux désordre des bâtiments de nos vieux villages, nés de la fantaisie des constructeurs aussi bien que des hasards de nombreuses servitudes, a fait place en ce village modèle 1937 à un ordre méthodique procédant d'une noble inspiration sociale : l'intérêt de tous et le mieux être de chacun conformément aux conditions de progrès »¹²⁵

L'ensemble est construit et adapté aux techniques les plus modernes. Le centre est pourvu de coopératives : laitière, fruitière, vinicole, de stockage de blé. Le village, quant à lui, est doté d'une mairie, d'une maison de l'agriculture, d'une auberge, d'un tabac-café ainsi que d'une école qui « *a été conçue selon les plus récentes règles de l'hygiène et dans*

¹²⁵ Article consacré au Centre rural de R. M., « À la porte Maillot. Le Centre rural », dans *L'Illustration : journal hebdomadaire universelle*, n° 4917, 95^e année, Paris.

les bâtiments qu'elle occupe se trouve un dispensaire, des bains-douches, un poste contre l'incendie.»¹²⁶ Le Centre rural représente donc un village idéal composé à la fois d'institutions capables de conserver et organiser la vie rurale, comme la maison de l'agriculture, mais aussi adapté aux progrès techniques comme l'eau courante. L'enjeu architectural d'un tel pavillon réside donc dans sa capacité à représenter ce village « parfait » Si l'on se fie seulement au rapport général ainsi qu'à l'article enjoué de *L'Illustration*, le Centre rural nous apparaît donc comme une œuvre qui répond parfaitement aux critères d'une exposition internationale.



Figure 23 - L'entrée du Centre rural
Photographie noir et blanc de François Kollar, 1937, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

Le 11 septembre 1937, Léon-Paul Fargue¹²⁷ nous cède dans sa rubrique phare du *Figaro Littéraire*, « un flâneur à l'exposition » sa vision du Centre rural. L'évocation de la

¹²⁶ *Ibidem*

¹²⁷ Léon-Paul Fargue est un poète français, né le 4 mars 1876 et mort le 24 novembre 1947. Directeur de la revue littéraire *Commerce* avec Paul Valéry et Valéry Larbaud de 1924 à 1932, il est de plus membre de l'Académie Mallarmé. En 1937, Fargue est une figure intellectuelle de Paris, ses chroniques au sein du *Figaro* en tant que simple piéton au sein de l'exposition sont régulières et vraisemblablement appréciées. Pour un complément d'information, nous conseillons au lecteur de se rapporter à l'article d'André Beucler dans *Encyclopædia Universalis* en ligne.

ruralité en 1937, comme de nos jours, éveille chez les contemporains une sorte de nostalgie. Ainsi, le poète retrouve, lors de sa visite, le village de son enfance :

« Rien ne contient pourtant autant de charme et de piment que la visite au Centre rural. Certes, l'exotisme surprend, l'orientalisme décroche les rêves suspendus, les tirs de barrage de feu bleu ou zinzolin flattent l'imagination, les mélanges de publicité et de technicité déconcertent la matière grise avant de la disposer au lyrisme, enfin, tous les boomerangs de couleurs et de gaz, toutes les fusées de soie et de pluie bombardent de vitamines frénétiques le cœur des badauds. Mais le vrai flâneur, et avant tout le flâneur français, n'éprouve de satisfaction sérieuse, quasi rassurante, et douce comme une caresse, et limpide comme une parole affectueuse, qu'au Centre rural. C'est une toute petite chose que ce musée des conditions de vie, égaré parmi des puzzles de géographie, et cependant c'est une preuve de réalité. On se sent là chez soi, près de soi-même, dans l'atmosphère du village natal »¹²⁸

À ce récit empreint de nostalgie et de romantisme, succède l'éternelle vision d'une « vraie » France, rurale, pure, qui ne change pas, en opposition aux villes impersonnelles presque corrompues.

« Je tiens pour une idée de génie cette coquetterie que l'on a eue de nous montrer les images d'Épinal de notre âme enfantine. À suivre les curieux qui, à tout coup, reconnaissent leur église dans l'église exposée, leurs fumées dans les fumées supposées et leurs fenêtres dans les fenêtres aperçues, on se sent réconcilié avec ce qu'on fuyait. Les familles qui vous manquent et les amis morts se manifestent au plus secret d'un cœur mangé par les villes sans mémoire et sans douceur »¹²⁹

Toute la mythologie de l'exposition s'exprime dans le point de vue du poète. Si l'objectif initial de l'architecte André Leconte était comme l'énoncé *L'Illustration*, la construction « d'un village modèle », la réalité semble plus complexe. Le Centre rural, au décorum plutôt neutre et à la pédagogie exacerbée, est aussi un lieu pittoresque où se côtoient une propagande pour l'engrais et la gastronomie rurale. Le paradoxe des expositions réside en cela : ce sont à la fois des événements pédagogiques sans précédent mais aussi et surtout des fêtes. D'ailleurs, Jean Claude Vigato dans son article consacré au Centre rural pose cette question très juste : « *Mais y vient-on pour une leçon d'architecture ou pour déguster les produits du terroir en discutant des mérites comparés des engrais azotés ou phosphatés ?* »¹³⁰

¹²⁸ FARGUE Léon-Paul, « Un flâneur à l'exposition, le Centre rural », *Le Figaro, supplément Littéraire*, n° 254, samedi 11 septembre 1937, Le Figaro, Paris, p. 5.

¹²⁹ *Ibidem*

¹³⁰ VIGATO Jean Claude, « Le Centre régional, le Centre artisanal, le Centre rural », dans LEMOINE Bertrand, RIVOIRARD Philippe (dir.), *Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris, Institut Français d'Architecture, 1987, 510 p.

Il est tout de même intéressant de remarquer à quel point Léon-Paul Fargue néglige tout le côté moderne du centre pour ne retenir que le folklore et le stéréotype. Pour Pascal Ory, le Centre rural est « *un manifeste de gauche* » construit en opposition complète au Centre régional.

« Le Centre rural, installé à la porte Maillot sur les terrains concédés in extremis, joua la carte, dans la forme des bâtiments, d'une modernité architecturale tempérée, à peu près étrangère à toute connotation locale, et, sur le fond d'une utopie social démocrate. La vingtaine d'édifices modèles dont il se composait, construits grandeur nature et réunis en une sorte de place où ne figurait aucune église, s'articulaient chacun autour d'une action associative et/ou administrative » ORY Pascal, *La belle illusion. Culture et Politique sous le signe du Front populaire : 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, 1033 p.

Pour un grand nombre de Français, c'est dans les campagnes que se révèle la vraie France, le point de vue de Léon-Paul Fargue en témoigne, dans sa physionomie idéale, la France est une terre avant tout rurale.

Le Centre artisanal

Au cœur du programme de l'Exposition internationale de 1937, l'artisanat trouve une place de choix. En effet, quoi de plus naturel pour une manifestation célébrant les arts et techniques dans la vie moderne que de mettre en avant la production de ces maîtres d'art ou artisans. D'ailleurs, Edmond Labbé dans ses discours souligne souvent l'importance des artisans et par là même l'effort du gouvernement pour soutenir ces métiers touchés par la crise. À l'image du Centre rural, le Centre artisanal déploie son architecture comme pour nous présenter une vision rêvée de l'artisanat. Le centre est composé d'un palais central entouré de vingt-deux maisons d'artisans. Le palais est de facture plutôt moderne. De par son envergure, ses verrières et sa décoration, il impressionne le visiteur.



Figure 24 - Le Palais de l'artisanat,¹³¹
Photographie noir et blanc, Baranger, 1937, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

Mais ce qui est sans doute le plus important, ce sont ses vingt-deux maisons d'artisans qui représentent un environnement idéal de travail. Pour Jean Claude Vigato, le projet du Centre artisanal « s'inscrit en effet dans les perspectives offertes par une loi du 2 août 1932 qui tend à faciliter la construction de locaux à usage artisanal et l'accession à la propriété pour les artisans. »¹³²

En 1937, le Centre artisanal peine à faire l'actualité, ainsi on ne note aucun article d'envergure dans les quotidiens *L'Humanité* et *Le Figaro* sur l'ensemble de la manifestation. Il est vrai aussi que le centre s'aligne dans la pédagogie et l'architecture du Centre régional et rural. Pour autant, le pavillon ne semble pas rencontrer aux yeux des médias le même intérêt. À l'image du village idéal, l'artisanat français se présente sous un nouveau jour. L'artisan français « modèle » possède un petit atelier, indépendant et pourvu de l'outillage le plus moderne. La volonté à la fois des architectes et des organisateurs est de donner à l'artisanat un nouveau visage plus dynamique, plus entreprenant, en somme plus moderne. Henry Clouzot, un chroniqueur de *L'Illustration*, nous cède une comparaison instructive de « l'artisanat en France et France d'Outre-mer »¹³³ dans le

¹³¹ Le Palais de l'artisanat est une œuvre d'Armand Neret, René Crevel et Camille Chevalier.

¹³² VIGATO Jean Claude, « Le Centre régional, le Centre artisanal, le Centre rural », dans LEMOINE Bertrand, RIVOIRARD Philippe (dir.), *Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris, Institut Français d'Architecture, 1987, 510 p.

¹³³ CLOUZOT Henry, « L'artisanat en France et France d'Outre-mer », *L'Illustration : journal universel*, 14 août 1937, n° 4928.

numéro 4928 d'août 1937. Le Centre, pour Clouzot, est révélateur d'une nouvelle vision de l'artisanat adapté à son temps.

« Il y a loin de l'artisanat ainsi perfectionné et œuvrant en travaux « modernes » à l'art populaire traditionnel qui n'utilise que les outils primitifs : couteau, aiguille, marteau, simples prolongement de la main humaine. »

CLOUZOT Henry, « L'artisanat en France et France d'Outre-mer », *L'Illustration : journal universel*, 14 août 1937, n° 4928.

Tout le côté pittoresque, voire primitif, est abandonné au profit d'un artisanat qu'on pourrait, si l'on suivait les dires de l'auteur, consacrer comme plus évolué. Dès lors, cet artisanat Français « *ainsi perfectionné* » tranche radicalement avec les artisans d'Outre-mer. Sur une pleine page, on retrouve l'illustration de ce que Clouzot nous énonce comme « *l'artisanat à l'état pur* ». On admire le tisseur, le brodeur sur cuir, le potier, le marteleur, les ouvrières en batik, le marqueteur et l'enlumineur de poterie. La présentation de ces métiers contraste avec l'imprimeur ou le luthier métropolitain. Clouzot met en relief l'atelier comme « *un temple au travail individuel* », en somme une institution moderne adaptée à son époque. Dans le même temps, sur un ton bien moins solennel, l'auteur évoque l'Outre-mer comme une attraction. Ainsi, « *Là sous les yeux amusés des visiteurs* », dans une reconstitution scrupuleuse et presque parodique, sont mis en scène les artisans coloniaux. En termes d'architecture, le bâti pittoresque colonial, propice à l'attraction, tranche avec les ateliers modernes. D'ailleurs, pour l'auteur, on constate une différenciation poussée dans la technique constatée évoluée de l'artisan métropolitain et jugée primitive de l'artisan colonial.

« Dans ce domaine, l'intérêt résulte plutôt des différences de races et de costumes que de la variété des métiers. Le brodeur tunisien n'a pas d'autre façon de tirer l'aiguille que son confrère algérien et tous les motifs décoratifs de l'Islam se ressemblent. Ils répètent, sans y rien changer, tant que l'Européen n'a pas fait dégénérer leur art en le commercialisant, une leçon apprise par la race, il y a des millénaires. Apprise ? Innée plutôt. Car ce premier stade de l'artisanat n'est peut être qu'une faculté aveugle qui le pousse, sur des points séparés souvent par plusieurs degrés de longitude et avec les matières les plus diverses, à confectionner les mêmes objets indispensables à sa vie et à les décorer des mêmes motifs rudimentaires avec autant de rigueur que l'abeille en apporte à compartimenter ses rayons. »

CLOUZOT Henry, « L'artisanat en France et France d'Outre-mer », *L'Illustration : journal universel*, 14 août 1937, n° 4928.

L'extrait ci-dessus est révélateur des représentations que la France se fait d'elle-même mais aussi de ses colonies. L'opinion de Clouzot est symbolique d'une époque, ainsi notre but n'est pas de la critiquer, il nous semble juste opportun de la présenter. En exposant l'artisanat d'Outre-mer comme primitive, de l'ordre de l'inné, autrement dit du

naturel, l'auteur induit une différenciation de statut entre l'Européen et l'indigène. La technique déployée outre-mer semble du domaine de la nécessité, du naturel quand, en métropole, la technique est l'objet de perfection et s'adapte à son temps. En somme, la différence entre les deux est considérable ; l'Européen est dans l'histoire et le progrès quand l'indigène est dans un état stable. En constatant une sorte de nature humaine différente, l'auteur justifie la colonisation. Cet exemple d'ethnocentrisme justifie la domination européenne qui civilise les indigènes. La colonisation fait entrer de plein pied les indigènes dans l'histoire en leur permettant, par la culture, d'accéder à leurs conditions d'êtres humains. Cette représentation qui est courante à l'époque se retrouve même dans le bâti, les différences sont visibles entre un palais moderne et la reconstitution d'un souk.

En 1937, la France est en représentation. Le pays célèbre tout d'abord sa ruralité comme pour évoquer les vertus d'une vraie France. L'architecture oscille alors entre modernité et pastiche. De la même manière, au sein du Centre artisanal, l'État distingue ses artisans. Nous découvrons alors un artisan français moderne adapté à son temps mais aussi son homologue d'Outre-mer, évocation exotique d'une plus grande France, prestigieuse qui déploie sa culture au-delà des mers. Comme le dit si bien la rédaction du Figaro, « *Une exposition est pour une nation l'occasion de montrer aux visiteurs étrangers sa physionomie idéale.* »¹³⁴

B. Le Centre régional : « clou » d'une Exposition parisienne ?

Dans une manifestation censée sacraliser à la fois la technique mais aussi la modernité, l'attraction principale semble paradoxalement le Centre régional. D'ailleurs, l'article de Raymond Lécuyer en témoigne, le centre est « *Un des plus sûrs attraits de l'exposition de 1937* »¹³⁵

¹³⁴ « À l'exposition, le Centre rural, image du village Français 1937 », *Le Figaro*, n° 193, mardi 12 juillet 1937, *Le Figaro*, Paris, p. 4.

¹³⁵ « Le Centre régional ? Un des plus sûrs attraits de l'exposition de 1937. De la riche diversité de nos provinces, il offre une image vive et gaie. En d'autres quartiers, on propose aux foules des leçons de choses assez graves sinon austères ; on a en quelque sorte réalisé les illustrations des anciens manuels de l'enseignement primaire. Ici, la récapitulation, le didactisme s'enveloppent de fantaisie, de pittoresque, de poésie. Dans un ensemble où la savante technique est sacrée reine, où le machinisme est vénéré, où les tendances d'un univers industrialisé s'affirment avec une autorité parfois assez tyrannique, le Centre régionale met la fraîcheur d'un bouquet. »¹³⁵ Extrait de l'article de LECUYER Raymond, « Le Centre régional », *L'Illustration : journal universel*, n° 4917, 29 mai 1937.



Figure 25 - Centre régional - vue d'ensemble, H Chipault

RIVARD Pascal, *L'Exposition internationale de Paris 1937 à travers la carte postale*, Amiens, Valade / DB Print, 2007

Dans notre travail préparatoire, nous avons constaté avec étonnement l'ampleur du phénomène régional parmi notre catalogue de sources. Cette abondance de documents vis-à-vis du Centre régional ne semble pas être un effet de sources puisqu'on le retrouve sur tous les supports médiatiques que nous avons dépouillés (articles, actualités filmée, illustrations diverses). Ainsi, sur les soixante treize actualités filmées dépouillées, dix traitent largement du Centre régional, soit 13,7% des actualités de notre catalogue. Aussi, que ce soit dans *L'Humanité* ou *Le Figaro*, le Centre régional est souvent illustré en photo parmi les meilleurs pages des quotidiens. De ce fait, du 25 mai au 7 août 1937, on ne distingue pas moins de quatre unes de *L'Humanité* qui illustrent le centre¹³⁶. Enfin, les pavillons sont traités de manière importante par la presse qu'elle soit quotidienne ou hebdomadaire. L'archipel régional est donc l'un des « clous de l'exposition ». Comment peut-on expliquer cette ferveur régionale ?

¹³⁶ Les quatre unes invoquées sont :

L'Humanité, n° 14040, 27 mai 1937, Paris, *L'Humanité* : « Le Centre régional ».

L'Humanité, n° 14052, 19 juin 1937, Paris, *L'Humanité* : « Un chalet typique du village alsacien a l'exposition ».

L'Humanité, n° 14103, 30 juillet 1937, Paris, *L'Humanité* : « L'alsace à l'exposition ».

L'Humanité, n° 14111, 14 août 1937, Paris, *L'Humanité* : « Limousin, Quercy, Périgord, Béarn, Bigorre, Basque, Roussillon ».

Le régionalisme en 1937

Pour Edmond Labbé, commissaire général, l'enjeu régional est un enjeu de taille. Selon lui, l'exposition est avant tout française, avant d'être parisienne :

« L'exposition de 1937 ne devait pas être seulement une Exposition internationale et parisienne, mais avant tout une exposition nationale qui, en dehors de son caractère artistique et technique, aurait, sur la reprise des affaires et la renaissance du tourisme dans l'ensemble du territoire, les plus heureuses répercussions »¹³⁷

Cet élan régionaliste est très intéressant. Par définition, il représente une tendance à la conservation des particularismes régionaux et provinciaux. De la même manière, en instituant un Centre régional, l'État reconnaît « aux régions » une certaine identité individualisée du reste du territoire. Dans un état marqué par le jacobinisme, l'enclave régionale est une petite révolution. Toutes les expositions parisiennes depuis 1878 ont célébré Paris, capitale centralisée d'une République « une est indivisible ». L'affirmation des identités régionales est donc d'une certaine manière antagoniste avec la mythologie des expositions. En effet, le régionalisme est synonyme de traditionalisme et de particularisme quand l'exposition est synonyme de progrès universel.

Pour Shanny Peer, une historienne américaine, l'exposition de 1937 est révélatrice d'une évolution de la pensée régionaliste qui ne constitue plus « une menace à l'unité nationale et à l'état jacobin »¹³⁸. Selon elle, « les particularismes régionaux étaient célébrés au contraire comme éléments essentiels de l'identité nationale face à la standardisation croissante de la société moderne. »¹³⁹ La thèse de Peer est très intéressante. L'ampleur du phénomène régionaliste en 1937 serait donc une affaire d'identité. Cette thèse se vérifie dans l'extrait introductif de l'article de Raymond Lécuyer :

« Dans un ensemble où la savante technique est sacrée reine, où le machinisme est vénéré, où les tendances d'un univers industrialisé s'affirment avec une autorité parfois assez tyrannique, le Centre régionale met la fraîcheur d'un bouquet. »¹⁴⁰

Pour le chroniqueur de *L'Illustration*, une exposition est une manifestation qui célèbre la technique et la machine. Elle permet à l'industrialisation de s'affirmer cependant

¹³⁷ LABBÉ Edmond, *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne (1937) : rapport général*, Guide officiel, Paris, 1938.

¹³⁸ PEER, Shanny L., « Les Provinces à Paris : le Centre régional à l'Exposition internationale de 1937 », *Le Mouvement social*, n° 186, 1999, p. 45-68.

¹³⁹ *Ibidem*

¹⁴⁰ LECUYER Raymond, « Le Centre régional », *L'Illustration : journal universel*, n° 4917, 29 mai 1937

cela se fait d'une manière « *parfois assez tyrannique.* » Le progrès industriel se ferait donc de manière extrêmement autoritaire et ne tiendrait pas compte des particularismes, des identités, des traditions. Comme l'écrit Shanny Peer, le régionalisme est « *une réaction aux excès de la modernisation, accélérée depuis la guerre de 1914 par la diffusion des méthodes « tayloristes » et par l'influence croissante de la civilisation industrielle « à l'américaine ».* »

Le Centre régional, comme ses homologues rural et artisanal, incarne aux yeux des organisateurs les ferments d'une vraie France. Face à la montée des masses, d'une culture standardisée, face à une peur de l'anonymat, la manifestation met en avant les fondements de ce qui est considéré comme l'identité nationale française : ses campagnes, ses provinces, ses artisans.

Régionalisme et Architecture

L'enjeu architectural d'un tel centre peut, au premier abord, sembler anodin. Pourtant, la réalité est toute autre. En effet, pour les organisateurs le centre doit revêtir tout d'abord une apparence moderne. En adaptant les coutumes et traditions de chaque région aux techniques modernes d'architecture, le commissariat tente d'affirmer les identités face à l'abstraction artistique et à « l'esprit nouveau » des fonctionnalistes. Pour Jean Claude Vigato, « *le Centre régional est moderne pour combattre le mouvement moderne internationaliste sur son propre terrain et lui contester la définition de l'architecture des années futures.* »¹⁴¹

Ainsi, le fossé entre les partisans de « l'esprit nouveau » et les organisateurs est grand. En plus d'être exclus des principales réalisations comme les pavillons permanents, « les fonctionnalistes¹⁴² » se voient contester les fondements de l'architecture des prochaines décennies. Pour « les fonctionnalistes », l'architecture se doit d'être avant tout fonctionnelle et pratique. Pour cela, il faut se démarquer du passé. L'utilisation massive du

¹⁴¹ VIGATO Jean Claude, « Le Centre régional, le Centre artisanal, le Centre rural », dans LEMOINE Bertrand, RIVOIRARD Philippe (dir.), *Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris, Institut Français d'Architecture, 1987, 510 p.

¹⁴² Le vocabulaire qui désigne le mouvement moderne en architecture est peu clair. Le style international désigne au départ le mouvement moderne le plus avant-gardiste, celui mené par des architectes comme Le Corbusier. Néanmoins, au fil des années, le style international désignera plus l'architecture générale de la période que l'avant-garde. Ainsi, pour faciliter notre commentaire, nous désignerons l'avant-garde par le terme de « fonctionnaliste ».

béton armé est révélatrice de cette volonté. Les architectes recherchent dans le nouveau matériau, de nouvelles possibilités. Le changement est considérable. On passe de l'art déco dont l'apanage principal est le décor « à la nudité absolue ». Pour beaucoup de contemporains et notamment les organisateurs, cette architecture manque d'identité. A contrario, pour les promoteurs du mouvement international¹⁴³ (au début des années vingt), l'architecture doit être le reflet de la nouvelle société moderne, industrialisée et marquée par l'avènement des masses. Le Corbusier ne dit-il pas qu'il construit « des machines à habiter » ?

Le Centre régional est construit de manière diamétralement opposée au mouvement moderne. Ainsi, à la standardisation et à l'homogénéisation, le centre répond tradition et particularisme. L'objectif des architectes est donc, à la manière des modernes, de répondre aux besoins des contemporains tout en gardant une identité propre. Pour la manifestation, les organisateurs ont tenté d'inventer les principes d'une architecture Française moderne, représentative du pays.

« Le plan du Centre Régional a mis côte à côte, comme dans la réalité, « des murs et des toits » de caractères et de couleurs qui résultent de terroirs variés. Le livre magistral de mon éminent ami Charles Letrosne a trouvé là sa plus vivante illustration et la preuve a été faite que, sans aucun pastiche, l'adaptation des besoins modernes aux traditions immortelles qu'imposent le climat, la race, les coutumes et la langue permet de dégager une forme d'architecture vivante indiscutablement plus humaine et plus sensible que l'abstrait mathématique et monotone auquel aboutissent les dogmes stériles des espérantistes de l'architecture. »

GREBER Jacques, « L'architecture à l'exposition » dans *L'Illustration : journal universel*, n° 4917, 29 mai 1937.

Pour Jacques Greber (l'architecte en chef), le centre remplit sa fonction moderne et identitaire par la création de cette architecture « vivante » totalement antinomique avec l'architecture fonctionnaliste qu'il qualifie d'« *abstrait mathématique* » et de « *monotone* ». En tant que « rendez-vous » architectural de toutes les régions françaises, le centre rassemble les identités par opposition à la minorité d'« *espérantistes* » qui ne tiennent compte ni des héritages, ni des traditions.

¹⁴³ Les grands figures de ce mouvement sont « Le Corbusier en France, Walter Gropius en Allemagne, fondateur du Bauhaus (une école d'architecture), le « De Stijl » hollandais, les rationalistes italiens comme Terragni ou encore Frank Lloyd Wrightl, l'américain...

Le critique d'art, Waldemar George¹⁴⁴, dans le numéro d'août 1937 de *L'Architecture d'aujourd'hui*, résume à merveille l'enjeu que constituent les centres régionaux, ruraux et artisanaux et à travers eux toute l'exposition. À la faveur de ses pavillons, la France fait la démonstration de son architecture. Une architecture qui est à la fois identitaire et moderne, traditionnelle et rationnelle¹⁴⁵. Ainsi, la manifestation, en promulguant les principes d'une nouvelle architecture régionale, pourra évacuer ce qu'elle considère comme une mode sans avenir (« *ce style cosmopolite qui n'est pas un style européen et qui, dans la plupart des cas, n'est qu'un style décoratif nouveau, un nouveau formalisme* »).

À l'inverse, *L'Architecture d'aujourd'hui* est très sévère vis à vis de l'orientation régionaliste. Pour la rédaction de la célèbre revue d'architecture, le centre apparaît comme un retour en arrière. L'opinion de la revue témoigne des dissensions et du fossé idéologique entre les partisans d'une architecture moderne initiée par les avant-gardes et les plus traditionalistes défendant les vertus d'une architecture française.

« Chacune de ces régions s'exprime par un pavillon « adapté » aux divers terroirs et traditions du pays. Collés les uns aux autres, sans autre lien que la recherche facile de certains pastiches aussi élémentaires qu'inévitables : le haut beffroi des Flandres et de l'Artois, la Bretagne et ses barques de pêcheurs, etc., ces pavillons « veulent » exprimer l'inexprimable, à savoir une géographie essentiellement humaine, traduisant un état de culture et une parfaite adaptation de l'homme avec les choses. »

BARRET Maurice, « Considérations historiques sur les expositions - Les expositions de Paris », dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, juin 1937, p.105-114, numéro intitulé « Paris 1937 ».

¹⁴⁴ Waldemar George est un journaliste français d'origine Polonaise, né à Lodz en Pologne en 1893 et mort en 1970. Son opinion est intéressante dans la mesure où ce critique d'art représente une figure du débat artistique de l'époque, on le retrouve interviewé aussi bien dans *L'architecture moderne* que dans des revues plus classique comme *L'Architecture*.

¹⁴⁵ « S'il était impossible de coordonner et de discipliner les apports étrangers, il fallait au moins faire une démonstration d'architecture française contemporaine. Il fallait imposer aux architectes français une esthétique et une ligne de conduite. Il fallait, tout en utilisant, en soulignant, en mettant en valeur les conquêtes de la science et les nouvelles techniques, créer un répertoire de formes classiques et modernes, traditionnelles et neuves, c'est-à-dire, établir des rapports harmonieux entre le passé, le présent et l'avenir. Il fallait rendre à une architecture, dont les maîtres sont Perrault, Mansart, Gabriel, Percier et Nicolas le Doux, le sentiment de son identité. Il fallait s'efforcer de liquider l'académisme et le « fonctionnalisme », ce style cosmopolite qui n'est pas un style européen et qui, dans la plupart des cas, n'est qu'un style décoratif nouveau, un nouveau formalisme. Il fallait étudier divers types d'habitations françaises, jeter les bases d'un art régional rationnel, adapté à l'esprit et aux conditions climatiques des régions et employant les matériaux locaux. Il fallait essayer de créer l'art de la France des cinq Parties du Monde, l'art français impérial, un art un et multiple, comme l'était l'art de l'Empire romain. Il fallait mettre fin au divorce entre les arts plastiques et l'architecture, synthèse et mère des arts, non en faisant appel aux peintres et aux sculpteurs dans le but, par ailleurs très louable, de les faire travailler, mais en créant des cadres d'architecture capables de recevoir des statues, des reliefs et des fresques ». WALDEMAR George, « La leçon de l'exposition de 1937 - Enquête de *L'Architecture d'aujourd'hui* », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 8, août 1937.

Maurice Barret, dans son article, fustige ce retour du pittoresque au sein d'une exposition qui devrait vanter la modernité et l'innovation, au lieu de glorifier le régionalisme et la tradition. Pour finir son article, Barret cite Le Corbusier, et par cet intermédiaire, montre son soutien au mouvement moderne et jette définitivement l'opprobre sur un Centre régional qu'il considère réactionnaire :

« Mais faut-il rappeler cette phrase de Le Corbusier, cruelle et cependant si vraie : « Le folklore est usurpé par les paresseux et les stériles, pour remplir l'air d'un bruit assourdissant de cigales, pour chanter faux avec le chant et la poésie des autres. »

BARRET Maurice, « Considérations historiques sur les expositions - Les expositions de Paris », dans *L'Architecture d'Aujourd'hui*, juin 1937, p. 105-114, numéro intitulé « Paris 1937 ».

Le Centre régional est donc l'un des « clous » de 1937. Il se déploie au cœur de l'exposition, à proximité de la tour Eiffel, sur une superficie de 5000 m² environ, entre l'avenue de Suffren et les berges de la Seine. Le programme ambitieux envisagé par les organisateurs a fait passer cette enclave du « folklore au régionalisme »¹⁴⁶, laissant le soin du pastiche et de la reconstitution à l'attraction « la vieille France » sur l'esplanade des Invalides. Pour les spécialistes, cette parcelle qui peut sembler traditionaliste ne peut être imputée seulement à la droite conservatrice. Ainsi, Shanny Peer énonce quant à elle que « *le Front populaire amplifia la dimension provinciale de l'exposition en ajoutant de nombreuses manifestations régionales, et surtout en approuvant la création du Musée national des arts et traditions populaires en conjonction avec l'Exposition* »¹⁴⁷.

La réussite médiatique du Centre régional n'est pas à contester. Pour autant, le programme ambitieux de ses organisateurs ne semble pas avoir toujours été respecté. Ainsi, le pavillon lyonnais est moderne à tout point de vue et les signes d'une quelconque tradition vernaculaire dans l'identité du pavillon sont totalement absents¹⁴⁸. D'ailleurs, il paraîtrait, selon Jean-Claude Vigato, que ce parti pris des architectes lyonnais (Michel Cuminal, Robert Giroud et Pierre Bourdeix) ne fut pas du tout du goût du commissariat

¹⁴⁶ VIGATO Jean Claude, « Le Centre régional, le Centre artisanal, le Centre rural », dans LEMOINE Bertrand, RIVOIRARD Philippe (dir.), *Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris, Institut Français d'Architecture, 1987, 510 p.

¹⁴⁷ PEER, Shanny L., « Les Provinces à Paris : le Centre régional à l'Exposition internationale de 1937 », *Le Mouvement social*, n° 186, 1999, p. 45-68.

¹⁴⁸ « Lyon n'a pas voulu jouer les paysannes, elle a tenu à affirmer son caractère de métropole moderne », « Le Centre régional, le Centre artisanal, le Centre rural », VIGATO Jean-Claude dans LEMOINE Bertrand, RIVOIRARD Philippe (dir.), *Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris, Institut Français d'Architecture, 1987, 510 p.

général. D'un autre côté, il apparaît clairement que certains pavillons cèdent au pastiche et à la caricature. Ainsi, certains commentaires issus des actualités filmées se distinguent par une vision stéréotypée des régions qui ne laisse que peu de place au régionalisme moderne. Le commentaire du journal Gaumont lors de la pose de la première pierre du pavillon d'Auvergne par Paul Bastid témoigne des stéréotypes parisiens. Le pavillon d'Auvergne est « *puissamment évocateur des beautés de cette terre âpre et dure et des vertus de ses habitants dont la rude enveloppe laisse percer l'esprit le plus subtil.* »¹⁴⁹



Figure 26 - Carte postale du pavillon du Lyonnais, H. Chipault
RIVARD Pascal, *L'Exposition internationale de Paris 1937 à travers la carte postale*, Amiens, Valade / DB Print, 2007

Le régionalisme en 1937 est donc « *explicitement adopté en opposition à une esthétique moderne et internationale* », il exprime « *une angoisse* » « *face à la perte d'identité culturelle dans un monde de plus en plus urbanisé et homogène.* »¹⁵⁰ Le nouveau concept de « *régionalisme moderne* » tentait de résoudre l'opposition entre une veille

¹⁴⁹ Archive : 3709GJ 00009 / 00.01.01 / Gaumont journal / noir et blanc sonore / Exposition internationale de 1937. Pose de la première pierre par Paul Bastid.

¹⁵⁰ PEER, Shanny L., « Les Provinces à Paris : le Centre régional à l'Exposition internationale de 1937 », *Le Mouvement social*, n° 186, 1999, p. 45-68.

France et une France plus moderne, fusionnant des éléments de ces deux France dans une identité collective enracinée dans le passé mais aussi ouverte vers l'avenir. »¹⁵¹

C. Une île aux formes d'empire, l'île des Cygnes

« La section de la France d'Outre-mer groupe les colonies, pays de protectorat, États et territoires mandatés sur lesquels la France exerce son autorité ou sa tutelle. Il ne pouvait s'agir de recommencer en 1937 la magnifique exposition de 1931. L'étendue concédée, le charme du site, les larges crédits dont on disposait avaient permis de donner à cette manifestation une ampleur et un éclat vraiment incomparables. Mais le centre de Paris n'est pas le bois de Vincennes, et la situation financière des administrations intéressées impose en 1936 d'étroites limites à leur contribution ».

GÉRAUD Léon, « La France d'Outre-mer » dans BASCHET René (dir.), *L'Illustration : journal universel*, n° 4917, 29 mai 1937.

L'exposition coloniale de 1931 fut un succès incontestable. Une manifestation que Léon Géraud, le commissaire de la section d'Outre-mer en 1937, qualifie de « *magnifique* », d'une « *ampleur et un éclat vraiment incomparables* ». Ainsi, pour ne pas risquer une comparaison peu flatteuse, les organisateurs décidèrent de réduire la section à une exposition de « *l'Artisanat dans le décor de la vie locale* ». ¹⁵² Ce parti pris, qui peut sembler réducteur au premier abord, a fait la force de la section, en évitant les écueils d'une exposition générale, montrant toutes les activités humaines liées à un thème comme, par exemple, le Centre rural. La section d'Outre-mer réussit le tour de force d'être à la fois une attraction, un spectacle vivant mais aussi une enclave pédagogique servant les desseins impériaux de l'État.

Une cité lacustre

La réussite architecturale de la section réside tout d'abord dans une ambiance dont seules les expositions de cette ampleur ont le secret. Cette ambiance particulière résulte tout d'abord du fait que le centre se déploie sur une parcelle de terre au cœur de la Seine : l'île aux Cygnes.

« On peut dire que l'étroite digue qui relie le pont de Passy au pont de Grenelle mérite actuellement son titre d'île. D'audacieux et habiles constructeurs en ont quadruplé la

¹⁵¹ *Ibidem*

¹⁵² GÉRAUD Léon, « La France d'Outre-mer » dans *L'Illustration : journal universel*, n° 4917, 29 mai 1937.

superficie, et le mince trait rectiligne qui divise le fleuve est devenu l'exotique cité coloniale de l'exposition de 1937 ».

HERMANT Paul, « L'exposition de 1937 - Les visions coloniales de l'île des Cygnes », dans *Le Figaro*, n° 288, mardi 25 mai 1937, Le Figaro, Paris, p. 8.

Le choix de l'île des Cygnes ne fit pas tout de suite l'unanimité. En effet, la construction sur la digue nécessitait à la fois des moyens financiers importants mais aussi une technique particulière.¹⁵³ Malgré toutes ces contraintes, l'emplacement garda un pouvoir d'attraction considérable aux yeux des organisateurs. Au sein du cœur géopolitique des expositions parisiennes, l'île des Cygnes permettait à la fois une évocation exotique et utopique de l'Outre-mer. Nonobstant sa proximité du reste de la manifestation, l'île est une enclave au cœur de la Seine. Ainsi, pour visiter les contrées lointaines de la France, le visiteur doit traverser la Seine, un fleuve qui prend dès lors l'apparence exotique d'un océan lointain.

« Le développement des constructions entre les deux bras de la Seine offrait de si heureuses possibilités architecturales que cet emplacement fut accepté malgré les difficultés techniques que son choix entraînait. Il fallait, en effet, porter de 8000 à 32000 mètres carrés environ la surface utilisable et construire au dessus du fleuve la presque totalité des pavillons. »

GÉRAUD Léon, « La France d'Outre-mer », dans *L'Illustration : journal universel*, n° 4917, 29 mai 1937.

Représentation coloniale

En termes d'architecture, il ne faut pas attendre de l'île des Cygnes une évocation plus moderne de ses colonies. Ainsi, toutes les constructions sont du registre de la reconstitution pittoresque. Un registre qui n'évolue que peu et qui est l'apanage des reconstitutions coloniales. Ainsi, le programme architectural met en scène par exemple un coin pittoresque du village indigène de Sidi-Bou-Saïd de Tunisie ou l'interprétation d'une casbah de l'Atlas. Le thème colonial semble, de manière générale, faire le consensus. Pour George Ravon, chroniqueur au *Figaro*, l'occasion de l'inauguration est prétexte à l'énonciation d'un centre, réussit de par son thème et son architecture mais qui présente des retards et des manquements imputables au Front populaire.

¹⁵³ « Le terrain affecté à la pittoresque présentation de la France d'Outre-Mer a été, à l'origine, fortement critiqué ; n'avions-nous pas le projet téméraire de construire des plates-formes artificielles pour supporter les pavillons des diverses colonies ? Une mince langue de terre devait leur servir d'accès ! Il s'est trouvé, au contraire, qu'à l'exécution l'ensemble apparaît dégagé, large, aéré et jalonné d'une série de motifs variés et harmonieux, qui font le plus grand honneur à l'Architecte du Commissariat de la France d'Outre-Mer qui en a conçu le groupement. » GREBER Jacques, « Plan général de l'Exposition internationale Paris 1937 », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, juin 1937, p. 101-102, n° 6 intitulé « Paris 1937 ».



Figure 27 - La France d'Outre-mer - Le pavillon de l'Algérie (dessin de Decaris)
L'illustration : journal universel, n° 4917, 29 mai 1937.

« Le président de la République a parcouru hier matin, avec un plaisir évident, qui sera partagé par tous les visiteurs, l'échantillonnage bariolé du centre de la France d'Outre-mer, qu'il avait seulement côtoyé, en vedette, lors de l'inauguration officielle du moi dernier. Si tous les artisans indigènes montraient déjà, dans leurs pittoresques échoppes, un zèle édifiant dans leurs différents travaux, les ouvriers blancs semblaient, en revanche, avoir subi, à des degrés divers, l'effet anémiant des changements de latitude et, tandis que certains commissaires généraux recevaient orgueilleusement le chef de l'État sous le porche d'un pavillon achevé et parfumé d'encens ou de santal, d'autres le voyaient, à regret, passer d'un pas rapide devant les façades pudiquement voilées de draperies tricolores ».

RAVON George, « Albert Lebrun a inauguré à l'île des Cygnes, le centre de la France d'Outre-mer... parmi les potiers, les sculpteurs, et les danseurs indigènes », *Le Figaro*, n° 177, samedi 26 juin 1937, *Le Figaro*, Paris, p.1 et 3.

Si George Ravon dans cet extrait reconnaît que la visite est un plaisir, il pointe aussi les manquements de l'organisation, notamment le fait que le centre ne soit pas terminé entièrement un mois après l'inauguration. Ce camouflet ne concerne pas que le

Front populaire ; ainsi Ravon, par sa description des bâtis, critique aussi les ouvriers français qui, à la différence des indigènes, semblent totalement « anémiés ». À la vue du centre, le journaliste admire « *le visage familier de nos colonies* ». Ces colonies qui font l'honneur « d'une plus grande France », qui représentent l'apanage de notre puissance. D'ailleurs, l'héritage colonialiste semble plus que jamais un thème à glorifier. « *Tous les orateurs célébrèrent la grandeur de notre œuvre colonisatrice et dans leurs discours on nota, avec satisfaction, un déférent hommage au maréchal Lyautey.* »¹⁵⁴

L'enjeu architectural du centre est donc double, c'est tout d'abord un merveilleux moyen de célébrer l'œuvre colonisatrice de la France mais aussi de fournir aux visiteurs une attraction sans équivalent. Ainsi, pour Jean Gallotti chroniqueur à *L'Illustration*, la visite de l'île des Cygnes est un véritable voyage.

« Ceux qui rêvent d'aventures et de découvertes lointaines appareilleront pour l'île des Cygnes où mille vaisseaux légers s'offriront à les conduire. Quelques minutes de traversée suffisent à faire le miracle qui ne s'opère d'habitude qu'après de longs jours passés à bord des plus grands paquebots.
GALLOTTI Jean, « Voyage dans l'île des Cygnes », *L'Illustration : journal universel*, n° 4917, 29 mai 1937.

Pour les chroniqueurs de 1937, « le décor de la vie locale », le parti pris architectural du Centre d'Outre-mer est une véritable réussite. Elle permet aux visiteurs, comme le signale Gallotti, de s'exercer à l'aventure mais aussi d'appréhender une nouvelle fois la pédagogie colonialiste. L'intérêt de l'exposition réside donc dans sa capacité de représentation d'une réalité souvent utopique et rêvée.

« Ce dont on se réjouira grandement aussi, c'est de l'exactitude du décor où évoluent ces populations. La reconstitution fidèle des bâtiments qui forment l'habituel décor de leur vie, donnent la parfaite illusion que ces êtres n'ont pas été arrachés à leur milieu, écartés de leurs traditions, éloignés de leurs coutumes. Les épisodes du film coloré de l'Île des Cygnes se déroulent dans les architectures les plus variées, copies scrupuleuses des originaux ; c'est un passionnant documentaire qu'il faut avoir vu. »
HERMANT Paul, « L'exposition de 1937 - Les visions coloniales de l'île des Cygnes », dans *Le Figaro*, n° 288, mardi 25 mai 1937, Le Figaro, Paris, p. 8.

¹⁵⁴ RAVON George, « Albert Lebrun a inauguré à l'île des Cygnes le Centre de la France d'Outre-Mer... parmi les potiers, les sculpteurs, et les danseurs indigènes », *Le Figaro*, n° 177, samedi 26 juin 1937, Le Figaro, Paris, p. 1 et 3.



Figure 28 - « Le motif central de la section indochinoise », dessin de Sabrié
L'illustration : journal universel, n° 4917, 29 mai 1937

En 1937, le décor de la vie locale permet donc à l'État français de développer sa rhétorique coloniale. Cette représentation de la France d'Outre-mer mêle pastiche, paternalisme et racisme dans une réalité : l'artisanat, comme l'indique Catherine Hodeir, est une activité surimposée à l'économie des pays colonisés parce qu'elle s'insère dans le système économique défini par la métropole.¹⁵⁵ Le potier marocain rassure un État qui ne veut en aucun cas créer parmi ses colonies une classe ouvrière.¹⁵⁶ D'ailleurs, quand George

¹⁵⁵ Pour un complément d'information, se rapporter à l'article de HODEIR Catherine, « La France d'Outre-mer » de la page 284 à 291 dans LEMOINE Bertrand, RIVOIRARD Philippe (dir.), *Paris 1937 : cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris, Institut Français d'Architecture, 1987, 510 p.

¹⁵⁶ « L'artisanat, comme le paysannat, permet d'entretenir et de développer chez nos sujets et nos protégés une activité laborieuse conforme à leur mentalité et à leurs traditions tout en les faisant bénéficier progressivement des avantages que peut leur apporter notre civilisation industrielle. » GÉRAUD Léon, « La France d'Outre-mer », dans *L'illustration : journal universel*, n° 4917, 29 mai 1937.

Ravon évoque ironiquement des ouvriers français anémiés par les changements de latitude, il ne manque pas de remarquer, à leur opposé, « le zèle » des indigènes dans leurs travaux.¹⁵⁷

À la lecture de notre corpus, nous avons constaté l'émergence dans le discours, à la fois des responsables, des architectes mais aussi des intellectuels, d'allégories françaises. Ainsi, le Centre rural glorifie la terre et les campagnes. De la même manière, le Centre artisanal célèbre le travail manuel tandis que son homologue régional magnifie les traditions et les identités locales. Enfin, sur l'île des Cygnes, l'État recycle la rhétorique de 1931. Cette affirmation identitaire au cœur de l'exposition est révélatrice d'une tentative de construction d'une adhésion nationale autour de valeurs traditionnelles que sont la terre, les artisans et les colonies. La démonstration régionale est, quant à elle, plus surprenante. En effet, qui aurait pu parier en 1900 que, 37 ans plus tard, l'une des attractions principales de l'exposition serait un Centre régional. Pour autant, cet excès identitaire ne peut être résumé comme le simple reflet d'une vague réactionnaire. D'ailleurs, à son arrivée au pouvoir le Front populaire ne changea guère ce programme et accentua même certains aspects identitaires¹⁵⁸.

Dans une France des années trente ébranlée par la crise économique, bouleversée par des changements sociétaux survenus après 1914 (rationalisation tayloriste, montée des masses, urbanisation massive), l'identité est invoquée comme une réponse aux maux de son temps. Cette identité est à la fois marquée par le passé et les traditions mais elle est aussi tournée vers l'avenir. La prégnance dans les discours, à la fois des organisateurs et des chroniqueurs, de l'emploi du terme « moderne » à propos de l'architecture de ces centres confirme cette idée. Il semble alors que la nouvelle esthétique à la fois traditionnelle et adaptée à la vie moderne soit une réponse aux avant-gardes artistiques

¹⁵⁷ Toute notre partie s'appuie sur l'opinion à la fois des organisateurs mais aussi de la presse de droite puisque *L'Humanité* semble ignorer le centre. En 1931, l'exposition coloniale permit au quotidien d'affirmer ses vues anti-colonialistes et anti-impérialistes. À l'opposé, en 1937, le journal est soutien de l'exposition et le centre apparaît alors comme un reflet de la réussite de l'événement.

¹⁵⁸ L'ouverture d'un musée des arts et traditions populaires dans une des ailes du Palais de Chaillot témoigne de cet élan traditionaliste. Le nouveau musée qui célèbre la société traditionnelle française (rurale, artisanale, provinciale) est une des réalisations imputables au Front populaire. De la même manière, comme Pascal Ory l'a démontré dans sa thèse, ce retour aux valeurs dites traditionnelles qui sont plutôt l'apanage de la droite est témoin aussi « d'une réintégration patrimoniale » de la part de la gauche. Ainsi, par l'intermédiaire du « 14 juillet », « des provinces », la gauche attend se réapproprié une culture qu'elle a abandonnée à la droite. Pour plus d'informations, se reporter au livre d'ORY Pascal, *La belle illusion. Culture et Politique sous le signe du Front populaire : 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, 1033 p.

internationales. Ainsi, l'exposition de 1937 revisite les traditions, les adapte à son temps comme pour « *résoudre les tensions entre traditionalisme et modernité dans la France de l'entre deux guerres.* »¹⁵⁹

À l'opposé, le Centre d'Outre-mer sur l'île des Cygnes déploie une nouvelle fois la rhétorique coloniale. Cette pensée semble être l'une des rares à faire l'unanimité. Au miroir de cette architecture, les contemporains perpétuent la mythologie coloniale française. Le mot même d'« outre-mer » signale ce rapport affectif de cette France qui se déploie au-delà des obstacles naturels. Néanmoins, l'île n'est qu'une attraction, le symbole de la reconstitution du village indigène de Sidi-Bou-Saïd témoigne de cela. Ce village peuplé d'artisans aux traditions millénaires matérialise les fantasmes et les mythes de l'idéologie coloniale. La visite du Centre colonial s'apparente à une aventure, un safari. En 1937, il semble que l'idée d'une plus grande France a encore un pouvoir d'attraction considérable.

¹⁵⁹ PEER, Shanny L., « Les Provinces à Paris : le Centre régional à l'Exposition internationale de 1937 », *Le Mouvement social*, n° 186, 1999, p. 45-68.

Chapitre V - L'Exposition du Front populaire

Dans l'Exposition universelle, Pascal Ory démontre que les Expositions remplissent toujours une fonction de « garden party de la puissance invitante. » Selon lui, le succès d'une Exposition ne peut que rejaillir positivement sur les dirigeants politiques en place. Néanmoins, l'Exposition de 1937 est singulière puisque ceux qui ont initié l'événement ne sont pas ceux qui l'inaugurent. Avec en miroir les débats architecturaux, notre partie envisagera les inflexions du Front populaire sur la manifestation, ses constructions et sa propagande gouvernementale.

A. Inflexions politiques

« Le hasard fit qu'une fois arrivé au pouvoir, le rassemblement put disposer pour sa propagande d'un lieu expositionnaire d'une toute autre ampleur, confié à des responsables de plus grand calibre, l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne de 1937 », ORY Pascal, *La belle illusion. Culture et Politique sous le signe du Front populaire : 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, 1033 p.

S'approprier l'exposition

À son arrivée au pouvoir (en juin 1936), Léon Blum, le président du conseil, bénéficia d'une occasion unique pour célébrer sa politique et vulgariser le programme du Front populaire. Néanmoins, l'Exposition envisagée alors ne consacre plus la vie ouvrière et paysanne¹⁶⁰. En effet, en 1936, l'Exposition est marquée par l'influence conservatrice du conseil municipal de Paris. Cependant, les chantiers de la future exposition connaissent alors un retard préjudiciable. Au niveau des parlementaires, on se demande même s'il ne faudrait pas reporter l'exhibition¹⁶¹. De la même manière, si la manifestation est inaugurée sous les auspices du retard, l'événement sera considéré par l'opinion comme l'échec du Front populaire. Pour autant, le retard de l'exposition apparaît aussi comme une

¹⁶⁰ Le député socialiste de la Seine, Eugène Fiancette, déposa à la chambre des députés, le 22 juin 1932, une proposition d'Exposition Internationale de la vie ouvrière et paysanne en 1937. LABBÉ Edmond, *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne (1937) : rapport général, tome I*, Guide officiel, Paris, 1938.

¹⁶¹ Pascal Ory fait mention, dans sa thèse, de la démarche d'André Morizet qui ne souhaite pas poursuivre l'Exposition et qui « monta à la tribune (du sénat) pour regretter solennellement cette décision (la poursuite de l'Exposition) et pronostiquer un fiasco », ORY Pascal, *La belle illusion. Culture et Politique sous le signe du Front populaire : 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, 1033 p.

circonstance unique pour « *gauchir* »¹⁶² l'Exposition. L'État qui assume la majeure partie des risques depuis les nouvelles dispositions financières de juillet 1935¹⁶³ peut désormais imposer ses vues au conseil municipal.

Dès lors, la reprise en main de l'événement par le président du conseil s'accompagna de nouvelles nominations mais aussi de révocations.¹⁶⁴ Par exemple, François Latour, le rapporteur général du budget de la ville de Paris est révoqué pour « une conception trop élitiste ».¹⁶⁵ De la même manière, Léon Blum nomme Jean Locquin (un député SFIO et érudit des Beaux-Arts) délégué général de la Présidence du conseil à l'Exposition. Le poste exceptionnel donné à Locquin témoigne de l'importance de l'événement pour le président du conseil. Il confirme aussi la nécessité pour Blum de placer ses hommes à des postes clefs. En effet, les divergences d'opinions constatées entre le très conservateur conseil municipal de Paris et le Front populaire sont trop importantes. L'un veut célébrer le luxe de Paris et la fin de la crise tandis que l'autre défend une Exposition populaire, adaptée aux masses laborieuses, dont le but est de démocratiser la culture. Par son implication, Blum fit donc de la manifestation un reflet de la nouvelle politique menée par le Front populaire.

Démocratiser la culture

Dans sa thèse¹⁶⁶, Pascal Ory nous énonce bien les ressorts de la politique culturelle du Front populaire : une politique culturelle envisagée pour la première fois comme un tout et qui tente d'interférer sur la création, mais aussi la médiation et la pratique des milieux culturels. Dans cette optique, le gouvernement tente de populariser la culture mais aussi de promouvoir des secteurs autrefois marginaux comme les loisirs, les nouveaux médias de masse (cinéma...), la science ou encore la culture populaire. L'État n'est pas le seul responsable de cette réussite. En effet, un riche tissu associatif relaie ces ambitions.

¹⁶² ORY Pascal, *La belle illusion. Culture et Politique sous le signe du Front populaire : 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, 1033 p.

¹⁶³ Ces nouvelles dispositions financières résultent de la nouvelle convention signée entre l'État et la ville de Paris le 18 juillet 1935. LABBÉ Edmond, *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne (1937) : rapport général, Tome I*, Guide officiel, Paris, 1938.

¹⁶⁴ « Questions d'hommes », dans ORY Pascal, *La belle illusion. Culture et Politique sous le signe du Front populaire : 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, p. 603 à 605.

¹⁶⁵ *Ibidem*

¹⁶⁶ *Locus Citatus* note 162

Cette politique se reflète très bien dans les manifestations culturelles de l'Exposition, comme en témoignent l'exposition des chefs d'œuvre de l'art français et celle consacrée à Van Gogh. Pour *L'Humanité*, l'une des voix du Front populaire, il est important de populariser le travail mené par l'État. L'article de Luc Decaunes (un poète en devenir) témoigne particulièrement bien de cela¹⁶⁷. L'exposition présentée n'est pas réservée à l'élite, elle est accessible à tous. D'ailleurs, l'auteur fait la mention d'un service « *pour des visites populaires guidées et gratuites.* » Il conçoit même l'exposition comme l'occasion d'établir « *un magnifique panorama populaire des arts plastiques en France.* » La résurgence du terme populaire dans la rhétorique communiste confirme l'importance que revêt la popularisation de la culture pour le rassemblement.

Pour les contemporains, l'architecture des musées revêt alors l'apparence d'un monument populaire dans le sens où il s'adresse à tous. Tout ceci s'appuie aussi sur les dernières théories de muséographie dont l'exposition Van Gogh est le plus bel exemple.¹⁶⁸ Pour George Besson¹⁶⁹, le critique d'art de *L'Humanité*, la muséographie « *aère les salles autrefois moroses et les rend, attrayantes pour que le public les fréquente. Il replace l'œuvre, dans le milieu qui favorisa sa venue, par une documentation choisie et par les comparaisons nécessaires.* »¹⁷⁰ Le musée ne serait donc plus l'affaire de collectionneurs avertis ou d'érudits bourgeois mais de tous !

« L'ancien musée poussiéreux et hostile, qui favorisait la nausée et faisait de chaque maître un raseur sentencieux, a vécu. Aussi, la révolution muséographique, cette démocratisation des anciens lieux de délectation pour dilettante, suscite-t-elle autant de ferveur que d'hostilité : l'Exposition de 1937 vient de montrer comment le musée peut devenir plus aisément accessible à un public non initié. »¹⁷¹

Pour *Le Figaro*, chantre de la bourgeoisie éclairée, la nouvelle muséographie est une réussite incontestable. Néanmoins, là où *L'Humanité* conçoit la nouvelle muséographie

¹⁶⁷ DECAUNES Luc, « Un panorama vivant des arts plastiques français », *L'Humanité*, n° 14056, samedi 12 juin 1937, Paris, *L'Humanité*, p. 8.

¹⁶⁸ Pour Ory, la naissance de la muséographie date de la « La fameuse exposition Van Gogh, qu'on peut considérer rétrospectivement comme la première exposition artistique moderne, le prototype de toutes les grandes expositions des musées nationaux des décennies suivantes, jusqu'à aujourd'hui inclusivement. » « Naissance de la muséographie moderne », dans ORY Pascal, *La belle illusion. Culture et Politique sous le signe du Front populaire : 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, p. 255.

¹⁶⁹ George Besson (1882-1971) est le représentant caractéristique de ces intellectuels qui s'investissent sous le Front populaire. Sympathisant socialiste puis communiste, il prend sa carte au parti communiste pendant le Front populaire.

¹⁷⁰ BESSON George, « Les expositions - Muséographie », *L'Humanité*, n° 14077, samedi 3 juillet 1937, Paris, *L'Humanité*, p. 8.

¹⁷¹ BESSON George, « Les expositions - Muséographie », *L'Humanité*, n° 14077, samedi 3 juillet 1937, Paris, *L'Humanité*, p. 8.

comme l'un des succès imputables au Front populaire, *Le Figaro* en fait un produit de son époque :

« On connaît les tendances du jour. La conception du musée pour dilettante choque les démocraties contemporaines. Le musée, tel qu'elles l'admettent, doit être avant tout pédagogique donc, mis à la portée de tous les publics. »¹⁷²

Raymond Lécuyer se félicite de cette démarche qui démocratise le musée :

« Un visiteur qui viendrait déjà documenté sur Van Gogh peut trouver là de quoi réveiller ses souvenirs, parfaire ses renseignements, enrichir ses réflexions sur le peintre. Un visiteur qui arrive très mal informé peut, en un temps assez court, apprendre son Van Gogh par cœur »¹⁷³

Le seul reproche du journaliste se concentre sur la pédagogie un peu simpliste du musée qu'il nous expose comme étant « à la russe. »¹⁷⁴

Cette démocratisation de la culture est indissociable de la nouvelle optique culturelle du parti communiste. Dorénavant, le parti de la classe ouvrière se présente aussi comme un défenseur ardent de la culture française :

« Une culture une et indivisible, dont les classes populaires étaient les héritières naturelles et que l'avant-garde communiste devait être la première à défendre contre les attaques de droite comme de gauche »¹⁷⁵

Le 24 septembre 1937, Paul Vaillant-Couturier, le rédacteur en chef de *L'Humanité*, adressa à ses lecteurs un témoignage caractéristique de cette nouvelle optique culturelle. À la suite d'une visite du Palais de Tokyo et de son exposition des chefs d'œuvres de l'art français, l'auteur présente son parti comme le défenseur de la culture française face à la montée des périls.

« Je sentais, au fur et à mesure de notre marche parmi les chefs-d'œuvre, monter à la fois la fierté renouvelée d'être les fils de ce sang-là et la révolte à l'idée que de pareilles richesses, de pareilles beautés françaises pouvaient risquer d'être un jour à la merci d'une bombe d'avion, d'un obus de canon lourd, de la torche ou simplement du décret d'un vandale. Notre parti, en faisant de son corps un rempart à la culture française et à l'intelligence menacées par la

¹⁷² Raymond Lécuyer, « Dans le nouveau palais du quai de Tokyo de la muséographie à Van Gogh », *Le Figaro*, n° 175, Jeudi 24 juin 1937, Le Figaro, Paris, p. 2.

¹⁷³ *Ibidem*

¹⁷⁴ « J'avoue ne pas aimer beaucoup, en principe, cette sorte d'enseignement moral, ces slogans culturels, à la russe, qui prétendent résumer en quelques mots les mondes d'idées et de faits auxquels seraient si nécessaires les nuances d'un commentaire critique. » LÉCUYER Raymond, « Dans le nouveau palais du quai de Tokyo, de la muséographie à Van Gogh », *Le Figaro*, n° 175, jeudi 24 juin 1937, Le Figaro, Paris, p. 2.

¹⁷⁵ « Une culture de la main tendue », dans ORY Pascal, *La belle illusion. Culture et Politique sous le signe du Front populaire : 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, p. 69.

barbarie des fascismes, notre parti profondément attaché aux valeurs spirituelles, a bien le sentiment qu'il continue la France. Et il veut de toutes ses forces aider les créateurs à créer, l'Esprit à se libérer, l'intelligence à trouver la plus large audience des foules françaises. »
VAILLANT-COUTURIER Paul, « Nous continuons la France », *L'Humanité*, n° 14159, vendredi 24 septembre 1937, Paris, *L'Humanité*, p.1 et 3.

B. Constructions

L'exposition du Front populaire ne se mesure pas seulement à la seule volonté de démocratiser la culture. Ainsi, plusieurs pavillons expriment en construction la politique du rassemblement populaire.

La paix

Une exposition est, par définition, une manifestation pacifique. Pourtant, en 1937, les organisateurs renforcent cette rhétorique par un pavillon indépendant. Aujourd'hui, cette présence pacifique au sein de l'Exposition apparaît comme grotesque. Les contemporains connaissent la suite de l'Histoire et trouvent bien aberrant cette célébration de la paix sous les auspices de la montée des périls. Cependant, au regard du contexte, la réalité semble plus complexe. Ainsi, par l'intermédiaire de nos sources mais aussi des travaux des historiens, nous allons tenter de remettre en perspective le pavillon pacifiste.

Le pavillon de la paix est une réalisation de deux architectes, Albert Laprade et Louis H. Bazin. Le pavillon se compose en deux parties, « *une tour de cinquante mètres en rameaux d'oliviers* » et « *le pavillon du rassemblement universel* » qui prend la forme « *d'un hémicycle* » « *centré sur la tour* ». ¹⁷⁶

¹⁷⁶ RIVOIRARD Philippe, « Le pacifisme et la tour de la paix », dans LEMOINE Bertrand, RIVOIRARD Philippe (dir.), *Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris, Institut Français d'Architecture, 1987, 510 p.



Figure 29 - La tour de la Paix, vue de nuit
Photographie noir et blanc de François Kollar, 1937, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

La tour de la paix s'inscrit dans la nouvelle perspective monumentale Chaillot/Champs de Mars. En outre, depuis l'esplanade du Trocadéro, elle domine toute l'Exposition. L'esthétique du monument est assez classique. Les rameaux d'oliviers constituent l'enveloppe d'une tour où le mot PAX est écrit en majuscule.

« Le Pavillon de la Paix se dresse sur la place de l'ancien Trocadéro, il domine l'Exposition elle-même, qui se trouve ainsi placée : sous le signe de la Paix universelle ».
CACHIN Marcel, « L'inauguration du Pavillon de la Paix ! », *L'Humanité*, n° 14082, jeudi 8 juillet 1937, Paris, *L'Humanité*, p.1 et 3.

Le visiteur découvre sur le pavillon des citations d'Aristide Briand. Le prix Nobel de la paix 1926, mort en 1932, représente une figure inconditionnelle du pacifisme et de la sécurité collective. Jean Carlu, un célèbre affichiste, conçut l'aménagement du pavillon qui tentait de démontrer en quatre parties la nécessité universelle de la paix. Dans une première

salle, l'association pacifique illustre la tragédie des conflits. Une horloge parlante de la grande guerre sonnait chaque minute la mort de quatre soldats et de neuf nouveaux mutilés. Les trois dernières salles célébraient « les efforts pour sauvegarder la paix », « l'œuvre de la S.D.N. » et enfin l'apothéose de la paix »¹⁷⁷. D'après Pascal Ory, la participation du rassemblement universel pour la paix¹⁷⁸ n'aurait pu être effective sans l'appui inconditionnel de Léon Blum¹⁷⁹.

L'Humanité pourtant si avare de commentaires vis-à-vis des pavillons consacra pas moins de quatre articles¹⁸⁰ au nouveau pavillon de la paix. Cet intérêt du quotidien peut se résumer par la volonté récente du Parti communiste de se présenter comme un parti démocratique attaché à la paix et donc construit en opposition totale au fascisme considéré comme le seul instigateur des guerres.

Le 7 juillet, la rédaction alerte ses lecteurs sur un incendie suspect du pavillon. Implicitement, le journal tente alors de démontrer que le rassemblement est menacé. Le parti communiste en soutenant l'association construit donc sa nouvelle image et tente aussi d'alerter les esprits sur « *l'invasion massive de l'Espagne, pratiquée systématiquement par les gouvernements fascistes* »¹⁸¹.

À l'opposé, *Le Figaro*, comme une grande partie du monde médiatique, se désintéresse du nouveau pavillon. Il est vrai que la démonstration entièrement centrée sur la Société des Nations semble quelque peu désuète quand on sait que l'organisation au

¹⁷⁷ RIVOIRARD Philippe, « Le pacifisme et la tour de la Paix », dans LEMOINE Bertrand, RIVOIRARD Philippe (dir.), *Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris, Institut Français d'Architecture, 1987, 510 p.

¹⁷⁸ Pour Rachel Mazuy, le Rassemblement Universel pour la Paix (RUP) est « Né avec l'agression italienne en Éthiopie, dans le contexte spécifique des années trente, mais marqué par le souvenir de la Première Guerre mondiale et les principes de la Société des Nations, le RUP est une réaction à la montée du fascisme qui perturbe le climat international. Revendiquant dès septembre 1936 plus de quatre cent millions d'adhérents dans le monde, il se donne pour objectif de regrouper toutes les forces de la paix autour de la SDN. » MAZUY Rachel, « Le Rassemblement Universel pour la Paix (1931-1939) : une organisation de masse ? » *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 1993, Numéro 30, de la page 40 à 44.

¹⁷⁹ « Une exposition Front populaire », dans ORY Pascal, *La belle illusion. Culture et Politique sous le signe du Front populaire : 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, p. 607.

¹⁸⁰ Auteur inconnu, « Un incendie suspect se déclare au pavillon de la paix », *L'Humanité*, n° 14081, mercredi 7 juillet 1937, Paris, *L'Humanité*, p. 1.

CACHIN Marcel, « L'inauguration du pavillon de la Paix ! », *L'Humanité*, n° 14082, jeudi 8 juillet 1937, Paris, *L'Humanité*, p. 1 et 3.

Auteur inconnu, « Le pavillon de la Paix est inauguré cet après-midi », *L'Humanité*, n° 14083, vendredi 9 juillet 1937, Paris, *L'Humanité*, p. 1.

Auteur inconnu, « Le Pavillon de la Paix a été inauguré hier », *L'Humanité*, n° 14084, samedi 10 juillet 1937, Paris, *L'Humanité*, p. 1 et 2.

¹⁸¹ CACHIN Marcel, « L'inauguration du pavillon de la Paix ! », *L'Humanité*, n° 14082, jeudi 8 juillet 1937, Paris, *L'Humanité*, p. 1 et 3.

même moment est incapable de régler le conflit sino-japonais ou encore la guerre civile espagnole. Néanmoins, pour l'inauguration du pavillon, le journal adresse à ses lecteurs un court article qui est plus du ressort de l'anecdote que du registre officiel :

« L'inauguration du Pavillon de la Paix à l'Exposition internationale a eu lieu hier après-midi. Avant l'arrivée des personnalités officielles, un léger incident se produisit. Les ouvriers de ce pavillon, surmonté des drapeaux des quarante-deux nations participant à la manifestation de 1937, amenèrent les couleurs allemandes, prétextant que le gouvernement du Reich n'était plus membre de la Société des nations. L'intervention de diverses personnalités permit de voir flotter à nouveau la « croix gammée ». Des discours furent prononcés par MM. Labbé, Léon Blum, Édouard Herriot, Lord Cecil, Léon Jouhaux, Marcel Cachin, ainsi que par différentes personnalités étrangères. Les ouvriers travaillant au Palais du Trocadéro entonnèrent, poings levés, une Internationale qui resta sans écho. Le service d'ordre, considérable, n'eut pas à intervenir, la dislocation des groupements s'était effectuée dans le calme. »
« L'inauguration du Pavillon de la Paix », *Le Figaro*, n° 191, samedi 10 juillet 1937, *Le Figaro*, Paris, p. 4.

Le Figaro ne retient de l'inauguration et des discours émis par les personnalités étrangères, que l'anecdote de l'incident du drapeau nazi. Cet extrait témoigne de l'hostilité du journal à l'égard du parti communiste. *Le Figaro*, qui est opposé à la politique du Front populaire, caricature par l'anecdote des ouvriers la propagande frontiste en faveur de la paix. Le journal perpétue ainsi l'image d'un ouvrier gréviste qui ne travaille pas, détourné des « vrais valeurs » par la vulgate communiste. *Le Figaro* accuse ici implicitement le rassemblement d'être à majorité communiste.

L'architecture pacifiste loin de recouvrir un enjeu esthétique ou fonctionnel exprime particulièrement bien les enjeux du temps. Le parti communiste construit sa figure de parti démocratique, soutien des démocraties. *Le Figaro*, comme une majeure partie des médias, se désintéresse de cette actualité. En tout état de cause, nous pensons qu'il faut replacer la tour de la Paix dans un mouvement plus important, anti-fasciste. Ainsi, ce pavillon qui semble absurde prend dès lors une consistance dans le contexte d'espoir suscité par le rassemblement populaire. L'emprise de la grande guerre induit chez les contemporains une volonté de ne plus voir les conflits comme une normalité. « *Un des thèmes récurrents des textes de Léon Blum était, en 1936, la lutte contre « la fatalité de la guerre ».* »¹⁸² La tour de la Paix est donc le reflet de l'opinion majoritairement pacifiste de la société française pour qui « 14-18 » était « la der des der. ».

¹⁸² BORNE Dominique, DUBIEF Henri, *La crise des années trente (1928-1938)*, Paris, Le Seuil, 1989

L'Hygiène, la Solidarité et l'Enseignement

Avec l'Exposition, le Front populaire bénéficia d'une tribune exceptionnelle pour exercer sa propagande. De la même manière qu'il se présente comme le parti de la paix, le rassemblement populaire renforce pendant la manifestation son image « progressive » par la construction de pavillons concernant l'Enseignement, la Solidarité et l'Hygiène. Ces trois pavillons sont en grande partie occultés par nos sources. Ce manque de lisibilité médiatique est probablement le fruit de plusieurs facteurs : le ressentiment de la presse de droite, le retard dans la construction des pavillons, le rejet massif de la propagande du Front populaire mais aussi une guerre d'Espagne qui occulte quelque peu les pavillons les moins importants.

Le pavillon de l'Enseignement « *décidé in extremis en décembre 1936* »¹⁸³ est censé représenter le nouvel élan politique du Front populaire en termes d'éducation. L'œuvre architecturale d'Éric Bagge n'a pas laissé un souvenir impérissable. D'ailleurs, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, qui lui consacre un article, ne retient du pavillon qu'« *un escalier à doubles volées indépendantes* »¹⁸⁴ dont la qualité première est de favoriser la circulation des visiteurs dans le bâtiment.

Le pavillon de la Solidarité, quant à lui, est une œuvre de l'architecte moderne Robert Mallet Stevens. L'ouverture artistique du Front populaire s'opère dans un pavillon « *qui récapitule l'éventail esthétique et politique du rassemblement.* »¹⁸⁵ L'arrivée du Rassemblement populaire dans les organes de direction de l'Exposition a donc abouti à une ouverture de la manifestation aux artistes les plus modernes. Ainsi, les fresques de Fernand Léger côtoient les fresques de Raoul Dufy ou encore celles de Robert Delaunay.

Le pavillon de l'Hygiène de Coulon et Mallet Stevens bénéficia d'une plus large couverture médiatique. Le bâtiment est une réussite en termes d'architecture :

¹⁸³ « Une exposition Front populaire », dans ORY Pascal, *La belle illusion. Culture et Politique sous le signe du Front populaire : 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, p. 607.

¹⁸⁴ « Pavillon de l'Enseignement », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 8, août 1937, p. 34.

¹⁸⁵ « Les chantiers de l'Exposition », dans ORY Pascal, *La belle illusion. Culture et Politique sous le signe du Front populaire : 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, p. 282.

« Le pavillon de l'Hygiène est presque entièrement constitué par deux longues galeries en fer à cheval, abritant des stands d'exposition, et formant en même temps rampes à faible pente. Ce parti a permis de disposer une salle de cinéma et de conférences en face et au niveau de l'entrée (sur le quai) et de former une circulation à sens unique passant par un étage inférieur sans que le public ait l'ennui de descendre et de remonter un escalier »
« Le pavillon de l'Hygiène », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 8, août 1937, p. 31.

Comme le chroniqueur de la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* le constate, la réussite du pavillon réside dans sa fonctionnalité. Le pavillon sur pilotis est une attraction sur la Seine. Sa forme caractéristique « découle du parcours emprunté par les visiteurs »¹⁸⁶. Le pavillon de l'Hygiène n'est pas qu'une réussite architecturale. Le succès populaire s'explique en partie aussi par le programme du centre qui se veut « un centre de santé type pour une ville de 50 000 habitants. »¹⁸⁷ D'après Pascal Ory, le pavillon « reçut 360 000 visiteurs, dont plusieurs milliers de consultations médicales. »¹⁸⁸

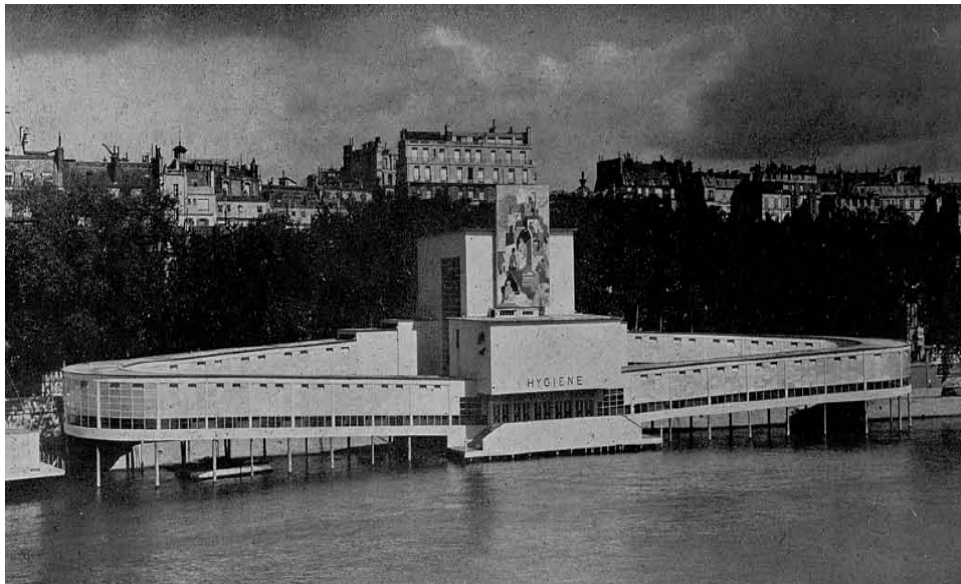


Figure 30 - Le pavillon de l'Hygiène, photo de Papillon
L'Architecture d'aujourd'hui, n° 8, août 1937, p. 31

Les pavillons de l'Hygiène, de la Solidarité et de l'Enseignement sont en grande partie ignorés par la presse généraliste. À l'opposé, ces constructions sont appréciées de la revue *L'Architecture d'aujourd'hui*, comme le signe d'un élan d'ouverture du Front populaire pour une esthétique plus moderne.

¹⁸⁶ « L'Hygiène », dans LEMOINE Bertrand, RIVOIRARD Philippe (dir.), *Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris, Institut Français d'Architecture, 1987, p. 226 et 227.

¹⁸⁷ « La démonstration », dans ORY Pascal, *La belle illusion. Culture et Politique sous le signe du Front populaire : 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, p. 608.

¹⁸⁸ *Ibidem*

Le Travail

Afin de célébrer sa vision du travail, le gouvernement de Front populaire confia à la CGT¹⁸⁹ la réalisation d'un pavillon du Travail. Après la « *la paix* » et le « *bien-être* », le Front populaire « *exalte la culture du travail dont il se veut porteur.* »¹⁹⁰ :

« Ce magnifique bâtiment, long de 75 mètres et haut de 22, s'élève sur la rive gauche de la Seine, à proximité du pont Alexandre III. Il constitue une leçon de choses complète et rassemble, dans un cadre grandiose, toute la documentation relative à la vie ouvrière et à l'histoire du travail en France ».

Le Peuple, 24 avril 1937¹⁹¹.



Figure 31 - Le pavillon du Travail

CHALET-BAILHACHE Isabelle (dir.), *Paris et ses Expositions universelles, architectures, 1855-1937*, Éditions du patrimoine centre des monuments nationaux, Paris, 2008, 101p.

L'œuvre de l'architecte L. Hery est monumentale, Jean Marie Dubois la qualifie même « *de style Chaillot* »¹⁹². Le pavillon du Travail fut en grande partie occulté par la presse. *Le Figaro* mais aussi *L'Illustration* ignorent totalement le pavillon. Pour ces journaux marqués à droite, la CGT est en grande partie responsable du retard de l'Exposition et par là même de l'échec de l'événement. Il est donc normal de ne pas

¹⁸⁹ Confédération Générale du Travail.

¹⁹⁰ CHAMBELLAND Colette, TARTAKOWSKY Danielle, « Le Mouvement syndical à l'Exposition internationale de 1937 », *Le Mouvement social*, n° 186, 1999, p. 69-83.

¹⁹¹ *Ibidem*

¹⁹² LEMOINE Bertrand, RIVOIRARD Philippe (dir.), *Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris, Institut Français d'Architecture, 1987, 510 p.

trouver dans la presse ce qu'Edmond Labbé qualifie comme une « *cathédrale du travail* ». *L'Humanité*, soutien à la fois de la manifestation mais aussi du mouvement syndical, évoque bien entendu le nouveau pavillon. Pour l'inauguration, elle restitue même le discours de Léon Jouhaux, le secrétaire confédéral de la CGT.

« En participant officiellement à l'Exposition internationale des Arts et Techniques, la Confédération Générale du Travail renoue une sorte de tradition. Il faut, en effet, se souvenir du grand intérêt qu'ont manifesté les associations ouvrières du passé. Ces ancêtres de nos syndicats modernes pour les premières expositions internationales vers le milieu du siècle dernier. Cet intérêt que portaient alors les travailleurs aux manifestations de ce genre résultait directement de l'esprit qu'entretenait le compagnonnage, glorification du métier, culte du beau et bon travail. Toute la noblesse, toute la fierté du travail manuel s'inscrivaient dans ces principes, dont les X premières associations ouvrières faisaient leur loi morale. Certes, un tel sentiment a pu paraître s'estomper, s'atténuer chez les ouvriers ; aux époques où leurs revendications les plus élémentaires furent durement contestées par le capitalisme d'usine, quand l'âpreté même des luttes qu'ils avaient à soutenir les accaparait entièrement. Mais aujourd'hui, après la décisive reconnaissance des droits du Travail qui place notre pays à la tête du mouvement universel vers le progrès social, il est bien compréhensible que ce sentiment se trouve restitué en nous, dans toute sa force. Cette loi morale est toujours la nôtre, elle est celle de l'organisation syndicale. Glorifier le travail, c'est donner son sens le plus élevé à la vie des travailleurs. Et c'est bien la signification réelle et profonde de la participation de la C.G.T. à l'Exposition de 1937. »

Léon JOUHAUX dans *Le populaire*, extrait publié dans *L'Humanité*, n° 14038, mardi 25 mai 1937, Paris, *L'Humanité*, p. 4.

Pour Léon Jouhaux, la participation de la CGT s'explique par ce nouveau contexte « *qui place notre pays à la tête du mouvement universel vers le progrès social.* » « *Glorifier le travail* » signifie à ses yeux célébrer la nouvelle politique sociale du Front populaire. Une politique où l'organisation joue un rôle central. Comme le disent si bien Chambelland Colette et Tartakowsky Danielle « *Le travail n'est cependant valeur que dans des rapports sociaux qui le lui permettent.* »

La propagande développée dans le pavillon se consacre entièrement à la glorification de la CGT. Le style de l'ensemble, comme le note Jean Marie Dubois, correspond tout à fait au ton de l'exposition¹⁹³. L'esthétique est classique, la fresque extérieure de 58 mètres de long est une œuvre du peintre Martial (un grand prix de Rome).

« *Mais si le spectacle de la Maison du Travail est impressionnant de l'extérieur, il saisit encore plus puissamment à l'entrée de la salle d'honneur, longue de 58 mètres et*

¹⁹³ DUBOIS Jean Marie, « Le pavillon du travail », dans LEMOINE Bertrand, RIVOIRARD Philippe (dir.), *Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris, Institut Français d'Architecture, 1987, p. 258-259.

dominée de haut par une immense verrière exposée au couchant. »¹⁹⁴ Dans cette immense salle, la mémoire des grandes figures du syndicalisme était commémorée par de grands bustes néoclassiques¹⁹⁵.

Les dimensions architecturales du pavillon et son esthétique classique consacrent la CGT mais aussi toute la politique du Front populaire, une politique célébrée sur les bords de Seine pour l'Exposition. En 1937, le rassemblement se présente comme le parti de la Paix, du Bien-être et du Travail (amélioré par le progrès social).

C. Rayonnement

L'influence du Front populaire sur l'Exposition ne s'exprime pas seulement par une politique culturelle ou encore par des constructions de pavillons. La manifestation grâce à l'action du rassemblement populaire prit aussi les traits d'un événement populaire et moderne.

Une ambiance populaire

Pour le rassemblement populaire, l'Exposition se doit d'être un succès populaire. En outre, chaque jour *L'Humanité* se félicite de l'affluence de la journée précédente. Le nombre de visiteurs est donc un enjeu de taille. Il représente l'argument principal du Front populaire face à ses détracteurs. Une Exposition réussie est toujours un succès d'affluence.

L'image anodine dans les actualités filmées d'enfants venus visiter l'Exposition exprime particulièrement bien l'effort du gouvernement de populariser l'événement¹⁹⁶. Pascal Ory souligne le rôle de Max Hymans dans le phénomène de popularisation de l'Exposition. Selon lui, le parlementaire « *sous secrétaire d'État auprès du ministre du commerce, chargé des questions concernant l'achèvement et l'exploitation de l'Exposition*

¹⁹⁴ CHAMBELLAND Colette, TARTAKOWSKY, Danielle. « Le Mouvement syndical à l'Exposition internationale de 1937 », *Le Mouvement social*, n° 186, 1999, p. 69-83.

¹⁹⁵ « Une exposition Front populaire », dans ORY Pascal, *La belle illusion. Culture et Politique sous le signe du Front populaire : 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, p. 607.

¹⁹⁶ Archive 3732GJ 00003 / 00.00.26 / noir et blanc sonore / Journal Gaumont présentant la visite de l'exposition par 136 écoliers de Coudray.
Archive 3742GJ 00005 / 00.00.55 / noir et blanc sonore / Journal Gaumont présentant la visite de l'exposition par 3500 enfants de Bordeaux.

Internationale de 1937 » est responsable des mesures qui ont permis de populariser l'Expo comme « *l'instauration d'une journée à prix réduit* » le lundi mais aussi « *de voyages populaires à soixante cinq francs.* »¹⁹⁷ À la manière de sa politique de démocratisation des loisirs, le Front populaire popularisa l'Exposition en la rendant plus accessible par de véritables mesures. À sa fermeture, l'Exposition enregistra pas moins de 31 millions d'entrée.

Une Exposition moderne

La dernière (mais non moins négligeable) orientation du Front populaire s'exprime dans une modernisation du programme même de l'Exposition. Dans le projet originel (imaginé par le conseil municipal de Paris), l'exhibition devait célébrer Paris comme la capitale du goût et du luxe. Par ce biais-là, le conseil municipal entendait mettre un terme à la crise qui minait la profession de l'hôtellerie du luxe mais aussi des métiers qui lui sont liés. De fait, le programme envisagé négligeait totalement une grande partie des aspects modernes liés aux arts et aux techniques. La prise en main de l'événement par le Front populaire s'accompagna donc d'une modernisation esthétique et programmatique.

Le Palais de la Découverte, même si sa genèse est antérieure, doit toute sa popularité et son succès à la politique menée par le Front populaire. Pour *L'Humanité* le palais représente même le « *clou* »¹⁹⁸ de l'Exposition. Jean Perrin (1870-1942), prix Nobel de Physique en 1926, sous-secrétaire d'État à la recherche scientifique sous le gouvernement Blum, représente le principal instigateur du projet. Son palais qu'il dédie à « *la science pure* » présente d'« *une façon vivante et spectaculaire, les étapes principales de l'émancipation de l'humanité par la science et l'indication des conquêtes futures.* »¹⁹⁹

¹⁹⁷ « La combinaison d'un des centres d'accueil populaires déjà mentionnés avec, en amont, de fortes réductions sur les chemins de fer (58%) et, en aval, avec un bon de six entrée sur deux jours, l'organisation de visites guidées permit de faire confluier vers l'Exposition... plusieurs milliers de visiteurs modestes et d'enfants, souvent encadrés par les associations syndicales familiales et culturelles du rassemblement. »

« Le rôle de Max Hymans », dans ORY Pascal, *La belle illusion. Culture et Politique sous le signe du Front populaire : 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, p. 605 et 606.

¹⁹⁸ « La libération de l'humanité par la science - Qu'allons nous voir au Palais de la Découverte », *L'Humanité*, n° 14038, mardi 25 mai 1937, Paris, *L'Humanité*, p. 4.

¹⁹⁹ *Ibidem*

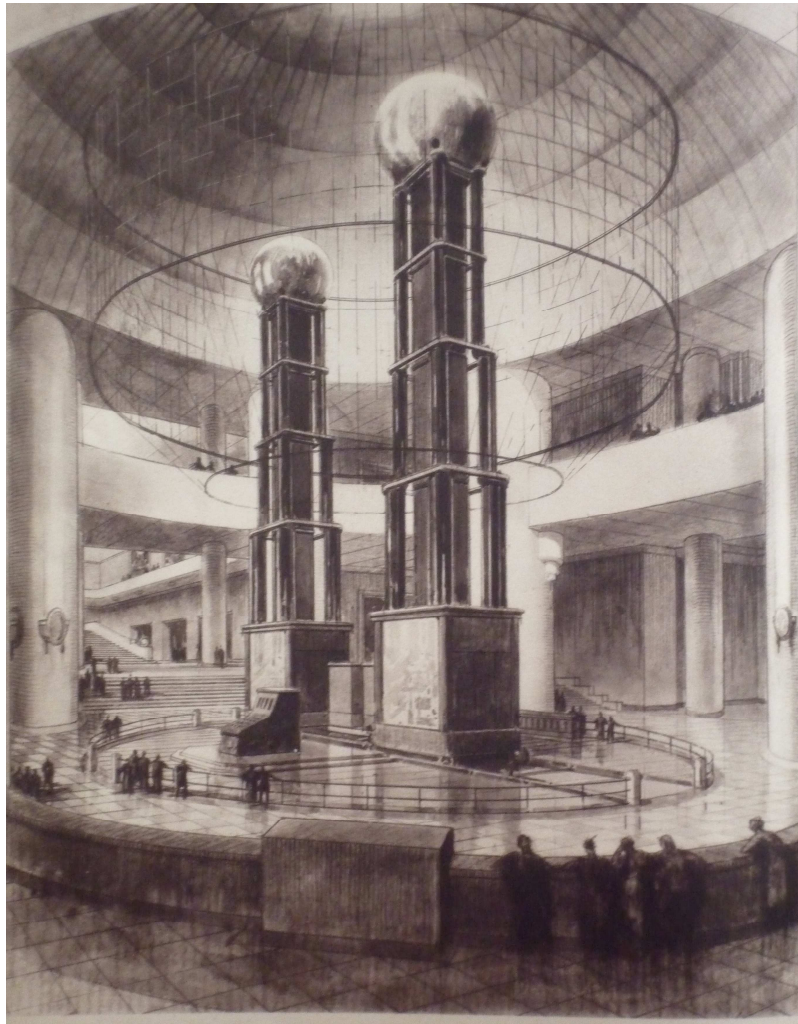


Figure 32 - La machine électrostatique géante, Palais de la Découverte, dessin de Boutterin
L'illustration : journal universel, n° 4917, 29 mai 1937

Jean Perrin symbolise l'une des figures centrale de politique culturelle du Front populaire. Pour Pascal Ory, le palais représente même une « *cathédrale pour les temps nouveaux* » au sens où la rhétorique du palais, par sa foi scientifique, s'apparente à une véritable religion²⁰⁰. Le Palais pédagogique se veut adapter à tous les publics. Pour *L'Humanité*, l'enclave scientifique représente même un aboutissement pour la capitale qui possède enfin « *son musée de la science* » « *accessible à l'homme de la rue* »²⁰¹. Le dessin de Boutterin (l'un des architectes du palais de la Découverte avec Néret et Debret),

²⁰⁰ ORY Pascal, « Une cathédrale pour les temps nouveaux ? Le palais de la Découverte (1934-1940) », ROBIN Régine (dir.), *Masses et culture de masse dans les années trente*, Paris, les Éditions ouvrières, 1991, Collection Mouvement social.

²⁰¹ « La libération de l'humanité par la science - Qu'allons nous voir au Palais de la Découverte », *L'Humanité*, n° 14038, mardi 25 mai 1937, Paris, L'Humanité, p. 4.

témoigne de l'esthétique moderne du pavillon. Le décor 1900 du Grand Palais (où est intégré le musée) est totalement camouflé²⁰².

L'Exposition du Front populaire fut indiscutablement moderne. Grâce à l'arbitrage du gouvernement, les nouveaux médias de masses comme le cinéma ou la radio vont obtenir un pavillon. De la même manière, l'esthétique moderne du cubiste Delaunay n'aurait pu couvrir les murs du Palais de l'Aéronautique sans le parrainage de Léon Blum²⁰³.

Enfin, l'architecture moderne eut le droit « de cité » avec le pavillon des temps nouveaux de Le Corbusier. Ce pavillon de toile construit sur le tard est caractérisé par *L'Architecture d'Aujourd'hui* comme « *le temple de l'Urbanisme* ». ²⁰⁴

Le Front populaire, sans définir une architecture particulière, a profondément modifié l'Exposition originelle du conseil municipal. Malgré l'héritage d'une Exposition minée par les retards et les attermolements de l'organisation, le rassemblement a su faire de la manifestation un outil de propagande hors norme.

Le ton élitiste et parisien du début a été atténué par la construction « *en périphérie* »²⁰⁵ de véritables manifestes d'une politique. Le rassemblement populaire construit en pavillon son image de parti de « *la paix* », « *du bien être* » et « *du travail* ». L'Exposition, témoin de son temps, reflète aussi en grande partie la politique culturelle du Front populaire. Le rassemblement démocratise la culture et fait du musée un enjeu capital. L'art doit s'adresser à tous ! La nouvelle muséographie, qui trouve dans le Front populaire un allié de choix, peut dès lors à sa guise rénover la conception muséale. Le musée d'art moderne exprime très bien tous les paradoxes d'une Exposition. Son enveloppe est très classique, pourtant à l'intérieur les muséographes révolutionnent leur discipline par une exposition moderne et pédagogique (l'exposition Van Gogh). La culture revêt pour *L'Humanité* un enjeu tout aussi capital. Si *L'Humanité* défend la culture française et les chefs d'œuvres de l'art Français (exposés aux nouveaux musées d'art moderne) au

²⁰² « Ici le camouflage triomphe intégralement, au point que les rampes, élément décisif de l'effet décoratif, en 1900 comme en 1937, voient leur fer forgé entièrement enrobé dans un coffrage en bois », ORY Pascal, « Une cathédrale pour les temps nouveaux ? Le palais de la Découverte (1934-1940) », dans ROBIN Régine (dir.), *Masses et culture de masse dans les années trente*, Paris, les Éditions ouvrières, 1991, Collection Mouvement social.

²⁰³ « L'intervention de Léon Blum », dans ORY Pascal, *La belle illusion. Culture et Politique sous le signe du Front populaire : 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, p. 285.

²⁰⁴ « Pavillon des Temps Nouveaux », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 9, septembre 1937, p. 46 à 49.

²⁰⁵ « La démonstration » dans ORY Pascal, *La belle illusion. Culture et Politique sous le signe du Front populaire : 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, p. 608.

manifeste régionaliste, c'est pour tenter de personnifier aux yeux de l'opinion l'image du « *Parti de la France.* »²⁰⁶ Face à la montée des périls, le Parti communiste se présente comme le « défenseur de la culture » et par là même de la nation toute entière.

« Je prétends ici démontrer qu'il y a identité entre défense de la culture et défense de la nation ». Louis ARAGON²⁰⁷

²⁰⁶ « La nouvelle politique culturelle » dans ORY Pascal, *La belle illusion. Culture et Politique sous le signe du Front populaire : 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, p. 65 à 67.

²⁰⁷ Une citation de Louis Aragon émise le 16 juillet 1937, lors du deuxième congrès international des écrivains pour la défense de la culture. ORY Pascal, *La belle illusion. Culture et Politique sous le signe du Front populaire : 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, 1033 pages.

Chapitre VI –Le concert des nations

« La Ville-Lumière se devait, il est vrai, dans les temps difficiles que nous traversons, d'être le théâtre d'une Exposition, qui doit être avant tout l'apothéose du Progrès dans la Paix ! »
LABBÉ Edmond, « Paris et l'exposition des Arts et techniques dans la vie moderne » dans *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 5-6, mai 1937.

La résonance du mot « paix » en 1937 n'est pas une hérésie de l'histoire. La France par l'intermédiaire de l'Exposition désire consacrer la paix : la véritable « ligne directrice »²⁰⁸ de sa politique extérieure. Comme l'esprit olympique, l'esprit internationaliste « célèbre la promotion d'une fraternité internationale sous la forme d'une compétition nationaliste. »²⁰⁹ Néanmoins, comme un an plus tôt pour les jeux Olympiques de Berlin, l'Exposition est prétexte à la consécration des idéologies. Sous l'égide de la paix, les totalitarismes se font face. Reflet de son temps et des tensions qui l'entourent, 1937 nous permet d'approcher les représentations nationales et leurs résonances dans le monde médiatique. Néanmoins, nous nous attarderons ici seulement sur quatre pavillons reflétant par leur architecture, les enjeux de l'Exposition internationale de 1937 : L'Allemagne, l'Italie, L'URSS, L'Espagne.

A. La parade Fasciste

L'Italie et Allemagne en 1937 remportèrent à elles deux plus de 1742 récompenses suite à leurs participations.²¹⁰ L'ampleur des récompenses parachève alors l'effort de propagande de ses deux nations. L'Exposition, même si elle revêt pour les deux États des considérations architecturales et esthétiques différentes, sert un objectif commun : représenter l'image d'une nation respectée et respectable.

²⁰⁸ ORY Pascal, *Le Palais de Chaillot*, Paris-Arles, Cité de l'architecture et du patrimoine, Aristèas, Actes sud, 2006.

²⁰⁹ SCHMIDT Joseph, « Évènement Fasciste et spectacle mondial : Les jeux olympiques de Berlin en 1936 » dans ROBIN Régine (dir.), *Masses et culture de masse dans les années trente*, Paris, les Éd. ouvrières, 1991, Collection Mouvement social.

²¹⁰ L'Allemagne reçut en tout 962 récompenses tandis que l'Italie en reçut 780. Par comparaison la Belgique troisième pays le plus récompensés reçut 481 récompenses. SCHROEDER-GUDEHUS Brigitte et RASMUSSEN Anne, *Les fastes du progrès. Le guide des expositions universelles 1851-1992*, Paris, Flammarion, 1992.

Le troisième Reich au cœur de la capitale

Si l'Exposition de 1937 est peu connue, le pavillon allemand qui s'y déploie est lui resté à la postérité. Ce succès peut s'expliquer autant par le face à face spectaculaire que le pavillon entretient avec le pavillon soviétique que par la démonstration de propagande unique exercée par le régime. Enfin, le pavillon représente aussi une extraordinaire manifestation de l'esthétique nazie.



Figure 33 - Le Pavillon allemand (Speer Albert), photographie noir et blanc de François Kollar, 1937
Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

Le pavillon allemand en termes d'esthétique est indissociable de son architecte Albert Speer. Né le 19 mars 1905 à Mannheim d'une dynastie d'architecte, Albert Speer connaît en parallèle de l'accession au pouvoir d'Hitler, une carrière fulgurante. En 1937, à l'âge de 32 ans, il est considéré comme l'architecte du régime. Le jeune hiérarque « *devint*

*le metteur en scène, si l'on peut dire, de la pompe nazie, en concevant un art monumental composé d'effets faciles et empreint d'une grande emphase rhétorique. »*²¹¹

À l'Exposition de 1937, le pavillon nazi prenait place en face du pavillon soviétique prêt du pont d'Iéna. Dans son autobiographie qu'il écrivit en prison (suite aux procès de Nuremberg), Speer raconte ses mémoires et justifie comme il le peut, une carrière vouée au nazisme. Afin d'expliquer l'architecture du pavillon de 1937, l'auteur nous transmet une anecdote qui renforce d'autant plus la mythologie du face à face totalitaire.

« Les emplacements étaient répartis de telle manière que le pavillon allemand et le pavillon soviétique devaient se faire face, trait d'ironie de la direction française de l'Exposition. Le hasard voulut qu'au cours d'une de mes visites à Paris, je m'égarais dans une salle où se trouvait la maquette secrète du pavillon soviétique. 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, rythmées 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 ».

SPEER Albert, *Au cœur du Troisième Reich*, Paris, Les grandes études contemporaines, Fayard, 1972

Le pavillon de Speer prend la forme « *d'une tribune néo classique épurée* », ²¹² dont l'esthétique rappelle l'architecture antique. Par ses ressorts architecturaux « *la maison allemande* » désire montrer le caractère « *inébranlable* » et « *l'éternité apparente du troisième Reich.* » ²¹³ Au pied du pavillon, de chaque côté d'un escalier, deux groupes sculptés par Joseph Thorak exaltent « *le corps de l'homme aryen.* » ²¹⁴ Cette représentation de l'Homme nouveau nazi se retrouve dans tout le pavillon. On découvre la figure du paysan, du soldat, de l'athlète, du travailleur mais aussi de la mère de famille, en mosaïque, en tableau, en vitrail. L'art allemand décrété comme éternel s'expose partout. L'art moderne dit « *dégénéré* » est totalement exclu. L'intérieur du pavillon avec son immense hall d'entrée est monumental. La tapisserie est en croix gammée tandis que plafond est orné de lustres imposants. Les objets exposés à contrario d'une esthétique faussement antique sont résolument modernes. La Mercedes de course et son aérodynamisme révolutionnaire s'exposent à côté des moteurs d'avions et des maquettes de bateaux.

²¹¹ CURTIS William J.R., *L'architecture moderne depuis 1900*, Phaidon, 1982, 1987, 1996, 2006.

²¹² « Les critiques totalitaires du mouvement moderne » chapitre 20, page 351 à 369 dans CURTIS William J.R., *L'architecture moderne depuis 1900*, Phaidon, 1982, 1987, 1996, 2006.

²¹³ BASTELZKO Dieter, « L'Allemagne », dans LEMOINE Bertrand, RIVOIRARD Philippe (dir.), *Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris, Institut Français d'Architecture, 1987, p.134-139.

²¹⁴ BEDARIDA François, « Sur l'art totalitaire », *Vingtième siècle, Revue d'Histoire*, n° 53, 1997, p.159-162.



Figure 34 - Le hall d'exposition du pavillon allemand, photographie noir et blanc de Pierre Jahan et René Viollet, 1937
La parisienne de photographie, référence : JAH-EXP-3-57

L'image du pavillon allemand est l'un des symboles de l'Exposition. La construction iconographique de ce pavillon référent est le fruit d'une mise en scène de premier ordre. Pascal Rivard, amateur de cartes postales, a édité en 2007 un livre consacré aux cartes postales de l'Exposition.²¹⁵ Dans l'ouvrage, la série allemande comporte plus de 88 cartes. Nonobstant un intérêt sans doute marqué du collectionneur pour le thème, la série est remarquablement riche. Les cartes allemandes réalisées en grande partie par Heinrich Hoffmann (le photographe officiel du parti nazi), nous démontre l'intérêt propagandiste de la manifestation pour les dirigeants. L'image du pavillon demeure aussi l'une des marques inconditionnelles de l'exposition par le spectaculaire face à face qu'elle entretient avec le Pavillon communiste.

La tribune de Speer est également un thème prisé des actualités filmées. Ainsi, on compte parmi notre répertoire pas moins de 11 actualités²¹⁶ qui mettent en scène le

²¹⁵ RIVARD Pascal, *L'exposition internationale de Paris 1937 à travers la carte postale*, Amiens, Valade / DB Print, 2007.

²¹⁶ Archive : 3742GJ 00005 / 00.00.55 / noir et blanc sonore / Journal Gaumont présentant la visite de l'exposition par 3500 enfants de Bordeaux.

Archive : 3722GJ 00001 / 00.02.36 / Gaumont journal / noir et blanc sonore / Exposition universelle de 1937. Cérémonie d'inauguration présidée par M. Albert Lebrun.

Archive : PJ 1937 394 19 / 00.02.43 / Pathé journal / noir et blanc sonore / Ouverture Exposition internationale "Art & Techniques" / 27 mai 1937.

Archive : 3704GJ 00008 / 00.01.10 / Gaumont journal / noir et blanc sonore / À l'Exposition internationale Forster pose la première pierre du pavillon d'Allemagne.

gigantisme de la tour (soit 15% du total). Le pavillon « véritable attraction » permet de « donner à voir » aux spectateurs. En général, toutes les actualités mettant en scène l'Exposition nous offre un plan large du pavillon. Le discours quant à lui adossé au pavillon est tout à fait anecdotique. Il est intéressant d'ailleurs de remarquer que les trois sujets Gaumont qui traitent probablement le mieux du pavillon n'ont jamais été diffusés. En tout état de cause, l'Exposition en termes d'image a été (au même titre que les jeux olympiques de Berlin un an plus tôt) une magnifique vitrine publicitaire pour l'Allemagne nazie.

Le commissaire en chef du pavillon allemand, le docteur Ruppel, dans un entretien accordé au *Figaro* le 27 mai 1937, exprime son sentiment sur son palais. Selon lui, l'esthétique de Speer présente au mieux la « nouvelle Allemagne » « À cet égard, la tour qui s'élève au-dessus de notre bâtiment a été conçue comme un symbole, nourrie spirituellement de pensée allemande, comme elle a été construite de pierre et d'acier allemands. Nous voudrions qu'elle fût comprise dans le sens vrai qu'elle doit exprimer celui du calme intérieur et de la clarté, ainsi que de la dignité imprégnée de force. Dans sa sobriété de lignes, notre pavillon reflète l'esprit artistique de la Nouvelle Allemagne, dont les initiatives créatrices trouvent aujourd'hui les plus vastes possibilités de réalisation. »²¹⁷

L'esthétique nazie n'est pas le seul motif de satisfaction pour le commissaire général. Ainsi, le docteur Ruppel se félicite aussi de la construction rapide de son pavillon qui démontre les nouvelles vertus du pays. « L'esprit de la communauté, où l'individu s'efface au profit de l'ensemble, cet esprit dont ont fait preuve tous ceux qui, du haut en bas de l'échelle, ont mené, à bien l'œuvre de ce pavillon gigantesque, sorti de terre. Il y a six

Archive : 3718GJ 00008 / 00.00.31 / Gaumont journal / noir et blanc sonore / Paris en construction pour L'Exposition internationale (une vue des bâtiments sur le point d'être terminés dont celui de l'Allemagne).

Archive : 1937CEL 00033 / 00.12.34 / Arthur et Alain Cellier (document amateur) / noir et blanc muet / vue générale de l'Exposition internationale.

Archive : EXTKAN 08/ 00.02.35 / Jérôme Kanapa (document amateur) / noir et blanc muet / vue générale de l'Exposition internationale.

Archive : 3700GM 02225 / noir et blanc / Le pavillon de l'Allemagne (série mauve journal d'actualité pas diffusé).

Archive : 3704GM 02169 / noir et blanc / Une maquette du pavillon de l'Allemagne (série mauve journal d'actualité pas diffusé).

Archive : 3700GM 02236 / noir et blanc / Illumination du pavillon de l'Allemagne (série mauve journal d'actualité pas diffusé).

Archive : ACHBAU 34 / 00.17.05 / archives d'Henry Baudin / couleur muet / 1.04.1937 / Vue générale de l'Exposition internationale.

²¹⁷ « Ce que dit au Figaro le Dr. Ruppel », *Le Figaro*, n° 147, jeudi 27 mai 1937, Paris, Le Figaro, p. 2.

mois et inauguré, aujourd'hui même. »²¹⁸ La rapidité des travaux dont le docteur Ruppel se félicite trouve un écho certain dans le contexte de retard qui entoure l'ensemble des chantiers. Au même titre que ses voisins soviétique, fasciste et belge, le pavillon construit dans les temps est une vitrine spectaculaire de l'efficacité du nouveau régime. Un régime qui est ordonné par « *un esprit de communauté* » : implicitement à la différence de la France, l'Allemagne se présente comme une nation sans lutte de classes.

Si l'esthétique « *éternelle* » du pavillon allemand ravit son commissaire général, *le Figaro* par l'intermédiaire de Guermantes critique cet art avec ironie. Pour l'auteur, cette esthétique ne peut que faire plaisir « *aux Béotiens* »²¹⁹ autrement dit aux amateurs d'antiquités. L'utilisation du terme « Béotien » évoque aussi implicitement le profane. « *M. Adolf Hitler mêle un peu les époques mais lorsqu'on est dieu, le temps terrestre n'a pas beaucoup de réalité. Il y aura un art allemand, et il sera éternel. Voilà l'ordre il n'est plus que d'obéir. C'est le rêve de toutes les dictatures de soumettre les arts à leur dessein, de les plier à leur domination.* » La chronique de Guermantes n'est pas une exception dans la majorité de nos sources les médiateurs artistiques critiquent largement l'esthétique nazi. L'article²²⁰ que consacre *l'Architecture d'Aujourd'hui* au pavillon allemand démontre de la part de la rédaction de la revue un manque évident d'intérêt pour l'esthétique de Speer. Ainsi, seules les considérations techniques du bâtiment sont traitées, et encore brièvement. Louis Richard Mounet chroniqueur à *L'Illustration* semble, quant à lui, fasciné par la mise en scène nazie. « *Et comment n'être pas frappé par ce que dégage de puissance de spectacle de l'immense vaisseau du pavillon Allemand où règne l'ordre le plus méthodique.* »²²¹

²¹⁸ *Ibidem.*

²¹⁹ « *Le chancelier Hitler, inaugurant à Munich une maison de l'art allemand, a prononcé un discours qui fera bien plaisir, je suppose, aux Béotiens* » une chronique de Guermantes « Les jours se suivent... L'art éternel », *Le Figaro*, n° 201, mardi 20 juillet 1937, Paris, Le Figaro, p. 1.

²²⁰ « Le pavillon de l'Allemagne », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 8, août 1937, p. 16.

²²¹ RICHARD-MOUNET Louis, « Dans les pavillons étrangers », *L'Illustration*, n° 4928, 14 août 1937.



Figure 35 - Le pavillon allemand et les sculptures de Joseph Thorak, photographie noir et blanc de François Kollar, 1937
Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

Quoi qu'il en soit le pavillon allemand comme son voisin soviétique fut l'une des attractions les plus prisées par les visiteurs. « *Le pavillon de l'Allemagne était pris d'assaut et les gardiens débordés durent à plusieurs reprises fermer les portes à croix gammées, et introduire le public par « fournées ».* »²²² Léon-Paul Fargue dans sa rubrique phare « un flâneur à l'Exposition » note le succès du pavillon qu'il juge d'ailleurs d'une manière assez dédaigneuse. « *D'ailleurs, la clientèle curieuse et infatigable en fait-elle régulièrement la remarque et se dirige par paquets plus compacts vers le pavillon de l'Allemagne. J'ai demandé à des spécialistes de la visite les raisons de ces moues instinctives, et il m'a été répondu que l'Allemagne passait toujours dans les cervelles éloignées pour la terre de l'ingéniosité et du grandiose.* »²²³

²²² « La foule a envahi l'Exposition », *Le Figaro*, n° 147, jeudi 27 mai 1937, Paris, Le Figaro, p. 4.

²²³ FARGUE Léon-Paul « Un flâneur à l'Exposition - À l'heure où la féerie s'éveille », *Le Figaro*, n° 205, samedi 24 juillet 1937, Paris, Le Figaro, p. 5.

En terme d'image la force du pavillon allemand au même titre que les pavillons communiste et fasciste, est d'être terminé à temps et donc face aux immenses chantiers de l'Exposition représenter l'ordre face aux désordres. L'enquête²²⁴ menée par *l'Architecture d'Aujourd'hui* intitulée « la leçon de l'Exposition de 1937 » témoigne de l'enjeu du retard parmi les médiateurs culturels et par là même de la comparaison inévitable de la France avec les nations « totalitaires ». L'enquête réunit l'opinion de Jacques Greber (l'architecte en chef), de George Prade (conseiller municipal de Paris), d'Henri Sellier (sénateur socialiste de la Seine), d'Adolphe Dervaux et Mr Agache (Président et Vice-président de la Société Française des Urbanistes). Le rapport unit aussi l'opinion des architectes Émile Aillaud, Maurice Barret, MM. Beaudoin et Lods, MM. Patout, Simon et Chaume, Pingusson, de Seiller et Lathuilière. Les critiques d'art sont plutôt bien représentés avec M. Pierre du Colombier, Mlle Marie Dormoy, M. Jean Loisy, M. Léandre Vaillat, M. Waldemar George et enfin M. Marcel Zahar. À la question numéro six de l'enquête (*À quoi ou à qui attribuer tous les retards de l'Exposition ?*), une partie des spécialistes répondent que le retard est imputable en partie aux désordres causés par les ouvriers et donc implicitement par le pouvoir. Ainsi, le conseiller municipal de Paris, George Prade, note comme « *grands responsables* » du retard : « *le malaise social, les grèves, le désordre syndical.* » Il ajoute même « *Il nous a manqué un Lyautey* ». La citation du maréchal Lyautey, le commissaire en chef de l'exposition de 1931, est récurrente dans nos sources. Lyautey est évoqué comme l'affirmation de l'image du chef dirigeant. Implicitement George Prade, note ici qu'il n'y a pas eu de chef.

Pour Alfred Agache « *Là où il aurait fallu un dictateur technique tel Lyautey, on s'est contenté de nommer des administrateurs sans responsabilité et de nombreuses commissions sans capacité.* » Pierre Colombier observe, quant à lui, « *un manque de discipline* » inhérent « *aux conflits sociaux* ». Pour M Léandre Vaillat le retard est imputable « *À quelques meneurs faciles à repérer et à reconduire extra muros* ».

Maurice Barret, quant à lui, va plus loin. « *La France est atteinte actuellement d'une maladie chronique : « le retard », sclérose des peuples qui n'ont plus le sens de la vigueur et de la jeunesse.* »

²²⁴ « La leçon de l'Exposition de 1937 » *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 8, août 1937, p. 3-12.

La critique de certains médiateurs culturels dépeint le portrait d'une Exposition sans chef, minée par les retards et les grèves. Cette Exposition symbolise selon eux une crise morale de la société française.

À l'opposé le pavillon allemand apparaît comme le représentant de l'ordre, d'une société sans lutte de classes... Terminée dans les temps, la maison allemande oppose de manière radicale sa conception de la nation. Ainsi, le constat moral envisagé par ces personnalités de droite trahit sans doute une comparaison indéniable de leur pays avec les démonstrations totalitaires. On peut alors comprendre le succès et la fascination de certains pour ces images ordonnées de pays encadrés par un chef mythifié.

La participation Italienne

La participation de l'Italie fasciste à l'Exposition fut une grande réussite en termes de propagande. À la manière de l'Allemagne ou encore de l'URSS, l'Italie dorénavant impériale (suite à la conquête de l'Éthiopie) se présente comme une nation régénérée par la nouvelle politique de son parti et de son chef. Néanmoins, à la différence de ces deux voisins, l'esthétique fasciste semble recouvrir aux yeux de la médiation culturelle un intérêt plus important.



Figure 36 - Le pavillon de l'Italie (Marcello Piacentini), sépia d'André Maire
L'Illustration, journal hebdomadaire universelle, n° 4917, 95^e année, Paris

Le pavillon Italien est une œuvre de Marcello Piacentini (1881-1960). Cet architecte aux tendances néo classiques est le plus grand représentant au sein de l'Italie fasciste du « *stile littorio* »²²⁵ soit littéralement « du style licteur ».²²⁶ Ses œuvres monumentales développent le thème de la romanité et de l'empire. Pour autant Marcello Piacentini n'est pas un architecte de régime comme Albert Speer. Sa précédente construction pour la cité universitaire de Rome fut pensée avec la participation d'architectes rationalistes comme G. Pagano. D'après Maria Ida Talamona, Piacentini en

²²⁵ GENTILE Emilio, *Fascismo di pietra*, Bari, Editori Laterza, 2007.

²²⁶ Le licteur pendant l'antiquité était un officier romain qui portait devant les magistrats « une haches plaçait devant un faisceau de verges ». Le fascisme puise ainsi une de ses références majeures dans l'antiquité. Le licteur incarne la loi et l'ordre. Définition du *Nouveau Petit Robert*.

1937 est reconnu comme « *un médiateur avisé* »²²⁷ dans sa relation avec les architectes rationalistes mais aussi comme étant « *un professionnel affirmé au sein du régime.* »



Figure 37 - Le génie du fascisme (statue équestre ornant le pavillon d'Italie), photographie noir et blanc de Pierre Jahan et René Viollet, 1937
La parisienne de photographie, référence : JAH-EXP-3-79

Le pavillon conçu comme « *un panorama architecturale Italien* » est un compromis entre une architecture « *noble* » et « *moderne* ». ²²⁸ Il est vrai que, de par sa position privilégiée sur la Seine, le pavillon s'apparente à un véritable palais vénitien modernisé. La sépia d'André Maire (figure 28) en témoigne avec la présence des gondoles au premier plan. Le palais tout en étant dans « *la tradition esthétique méditerranéenne* »²²⁹ et tout à fait moderne. D'ailleurs, Paul Hermant, dans son hommage « *aux quarante-deux nations participantes* », note que « *L'Italie, par ses réalisations, démontre qu'elle a su harmoniser le plus audacieux modernisme au plus soucieux respect de son inestimable passé d'art.* »²³⁰ Cette esthétique plaît aussi à Louis Richard-Mounet (chroniqueur à

²²⁷ TALAMONA Maria Ida, « L'Italie », dans LEMOINE Bertrand, RIVOIRARD Philippe (dir.), *Paris 1937 : cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris, Institut Français d'Architecture, 1987, p. 166 à 171.

²²⁸ Ibidem.

²²⁹ Ibidem.

²³⁰ HERMANT Paul, « L'Exposition de 1937 ; hommages aux 42 nations participantes », *Le Figaro*, n° 145, mardi 25 mai 1937, Paris, Le Figaro, p. 1.

l'Illustration), qui présente le pavillon comme un témoignage moderne « imprégné de la noble fierté et des impérieuses disciplines romaines. »²³¹

Pour l'historien François Bedarida, le pavillon de l'Italie est un « chef d'œuvre de propagande » qui « s'appliquait à illustrer, dans le cadre général du progrès de l'humanité, le thème mussolinien de la marche historique de l'Italie depuis Romulus et Remus jusqu'à la Rome du Duce et à l'œuvre civilisatrice accomplie en Afrique dans l'héritage de la romanité. »²³²

Le pavillon Italien bénéficia de la part de la presse d'une large couverture. Sans faire de fascismophilie, les journalistes d'une manière générale (exception faite de *l'Humanité*) semblent être séduits par la participation fasciste. L'article de Jacques Lambert dans *l'Illustration* témoigne de cet attrait pour la culture fasciste.

« Le groupe des palais de l'Italie, séparé du précédent par des jardins en terrasses, termine à l'est par sa robuste tour carrée la belle série des sections étrangères sur la Seine. On pénètre dans ce territoire italien par un péristyle élancé dressé dans l'axe de l'avenue de La Bourdonnais. Une cour d'Honneur donne accès aux galeries d'exposition en deux étages (arts nationaux traditionnels : architecture, peinture et sculptures ; mosaïque de marbre, céramique ; enseignement artistique et technique ; grandes écoles), et à la tour, où se manifestent à chaque étage les grandes œuvres du régime : travaux publics, barrages, autostrades, ports, voies ferrées ; création de la Rome fasciste, avec son urbanisme conçus si grandement, ses villes nouvelles et son empire colonial. Latéralement, c'est un jardin de fleurs, d'eau et de lumière, cour largement ouverte au dehors, encadrée de portiques et de galeries consacrées aux œuvres culturelles, au livre italien et au tourisme. Vers le fleuve, un hommage à la gastronomie Italienne. Aux étages inférieurs, sections des informations et du tourisme, grand diorama d'une région italienne, hall de la mécanique de précision. Dans l'ensemble, belle alternance de volumes robustes et d'espaces libres, clair exposé d'une renaissance nationale. »

LAMBERT Jacques, « Les sections étrangères », *L'Illustration, journal hebdomadaire universelle*, n° 4917, 95^e année, Paris

Dans sa narration des pavillons étrangers, Jacques Lambert s'attarde plus longuement pour présenter le pavillon Italien. Le chroniqueur semble apprécier le pavillon, son architecture et son programme. Le Palais est « un clair exposé d'une renaissance nationale. » Le terme même de « renaissance nationale » emprunté à la rhétorique fasciste démontre bien la réussite propagandiste du pavillon.

Le Figaro qui critique l'esthétique nazie relaie à l'opposé la propagande culturelle fasciste. Pour l'inauguration elle consacre même un article à « *L'art italien et ses*

²³¹ RICHARD-MOUNET Louis, « Dans les pavillons étrangers », *L'Illustration*, n° 492814, août 1937.

²³² BEDARIDA François, « Sur l'art totalitaire », *Vingtième siècle, Revue d'Histoire*, n° 53, 1997, p.159-162.

tendances. »²³³ Sans faire de commentaire artistique le journal relaie simplement la rhétorique fasciste. L'article s'apparente même à une véritable publicité pour le pavillon. Là où le Figaro reprochait à Hitler son manque d'ouverture artistique et sa volonté caractérisée de contrôler la production des artistes²³⁴, l'article concernant l'art Italien célèbre à l'opposé une production artistique plus riche et libre. « *Pour le moment, l'artiste italien doit chercher dans son art l'harmonisation de son propre monde intérieur, au monde collectif dont il fait partie. Il faut, en plus, que ce compromis esthétique ait un accent fortement national, car ce n'est qu'à travers son caractère le plus national que l'artiste peut atteindre à l'universel. L'artiste italien doit donc, d'une part, créer des œuvres, libres manifestations de son esprit, et d'autre part collaborer par son art même à l'esprit collectif de la société qui l'entourne. On trouve la réalisation de ces idées au pavillon italien.* »

La perception et la réception par le Figaro de l'architecture de Piacentini témoignent de l'intérêt des milieux culturels pour le fascisme. Mussolini qui est plus conciliant en terme d'esthétique fascine au point « *qu'il pourra attirer les sympathies d'un Le Corbusier toujours en quête d'une autorité pour réaliser ses projets.* »²³⁵

La revue *l'Architecture d'Aujourd'hui* témoigne dans l'article qu'elle consacre au pavillon italien en août 1937 de l'intérêt des milieux architecturaux pour le fascisme et son esthétique. Le commentaire assez précis de la revue salue une architecture qui donne une « *impression de grandeur et de force* ». La revue souligne aussi les aspects modernes du bâtiment notamment les portes d'entrées « *en glace trempée* » et la section des arts graphiques.

²³³ Auteur inconnu, « L'art italien et ses tendances », *Le Figaro*, n° 218, vendredi 6 août 1937, Paris, Le Figaro, p. 2.

²³⁴ « Les arts sont une longue suite de recherches originales et de créations individuelles. Lorsque le Führer met en avant l'effort des hommes modernes pour rejoindre l'ivresse physique par une existence harmonieuse et saine, lorsqu'il affirme que jamais l'humanité n'a été plus proche de l'antiquité qu'aujourd'hui, il n'a point tort mais cela n'a rien à faire avec les arts, qui ne peuvent être que l'expression du génie individuel. La vie collective ne compte pas sur le plan éternel, car elle n'est pas créatrice. La création artiste revient toujours à l'individu. Quand le Führer retourne il l'antiquité pour inspirer ses monuments, ce n'est pas un peuple qu'il imite, ce sont quelques génies particuliers. » Guermantes « Les jours se suivent... L'art éternel », *Le Figaro*, n° 201, mardi 20 juillet 1937, Paris, Le Figaro, p. 1.

²³⁵ BOUDON Pierre « L'architecture des années trente ou l'inversion des signes » dans ROBIN Régine (dir.), *Masses et culture de masse dans les années trente*, Paris, les Éd. ouvrières, 1991, collection Mouvement social.

« Dès l'entrée, le pavillon de l'Italie donne une impression de grandeur et de force. Le grand mur de mosaïque grise qui porte à sa base la saillie du monument commémorant l'envol de la croisière du maréchal Balbo, écrase de sa hauteur et de sa nudité la cour où donnent accès les invisibles et légères portes en glaces trempées. Le parti est très simple : deux galeries relient d'une part le bâtiment élevé de plan carré, dominant l'ensemble ; d'autre part, l'atrium d'entrée qui s'y appuie, à un deuxième corps de bâtiment. Au centre, une cour jardin ouverte vers la Seine. » « Le pavillon de l'Italie »
L'Architecture d'aujourd'hui, n° 8, août 1937, p. 24-25.



Figure 38 - La section des arts graphiques au pavillon italien, « Le pavillon de l'Italie »
L'Architecture d'aujourd'hui, n° 8, août 1937, p. 25

Amarré à côté du palais italien, le pavillon de la navigation italienne, une péniche en béton armé, symbolise le côté moderne de l'esthétique Italienne. *L'Architecture d'aujourd'hui* qui lui consacre un article apprécie la forme « très vivante »²³⁶ du pavillon. *L'Humanité* à l'opposé souligne dans ses colonnes le rôle dévastateur des fascistes dans la guerre d'Espagne. Le journal apparaît bien seul dans un corpus de sources qui se montre particulièrement élogieux à l'égard de la participation fasciste. Les médiateurs culturels d'alors n'envisagent pas le virage néoclassique et mégalomane que prendra la même année le régime. La statue équestre du génie du Fascisme, métaphore de l'homme nouveau, annonce pourtant l'esthétique de l'Exposition universelle de 1942 à Rome.

²³⁶ « La navigation italienne », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 9, septembre 1937, p. 44.

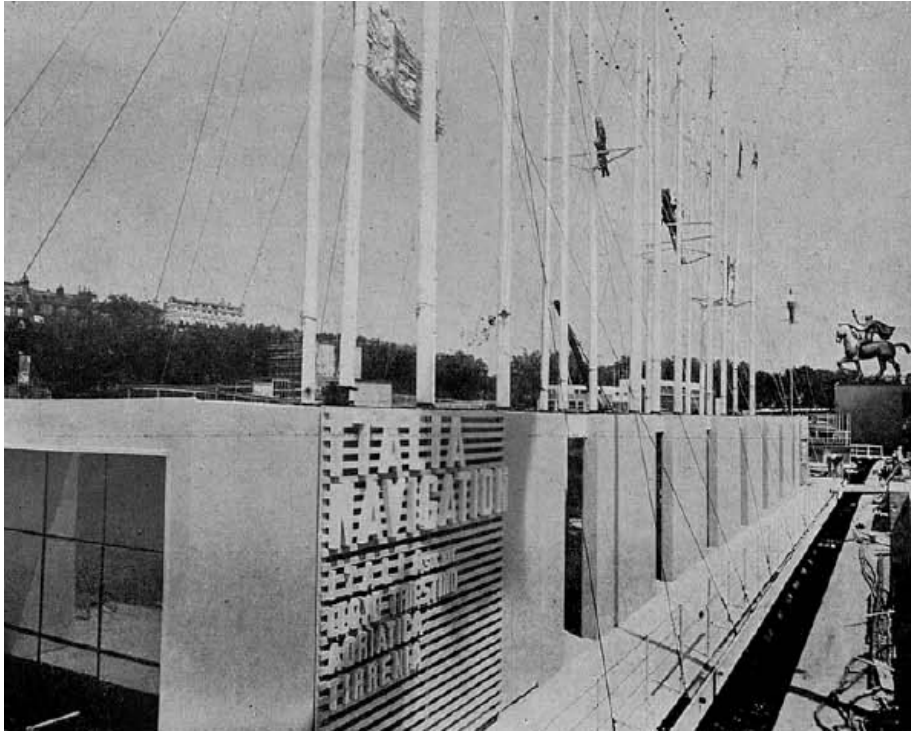


Figure 39 - Le pavillon de la navigation Italienne. « La navigation italienne »
L'Architecture d'aujourd'hui, n° 9, septembre 1937, p. 44.

B. La démonstration soviétique et l'enjeu de la guerre d'Espagne

Le premier janvier 1937, George Dimitrov alors secrétaire général de l'Internationale communiste, énonce dans l'*Humanité*²³⁷ les deux enjeux principaux de la nouvelle année. Dans une Europe marquée par la montée des fascismes, l'URSS se présente comme un « *phare des peuples* », une nation qui « *montre au monde entier la victoire du socialisme* » et qui « *fixe la forme de la société socialiste* », une société « *sans classes antagonistes, sans exploitation, sans crise ni chômage.* » La guerre d'Espagne est un enjeu tout aussi capital aux yeux de Dimitrov qui cite alors Staline : « *La libération de l'Espagne de l'oppression des réactionnaires fascistes n'est pas l'affaire privée des Espagnols, mais la cause commune de toute l'humanité avancée et progressive.* » L'Exposition, par la présence des pavillons soviétique et espagnol, reflète l'actualité et les enjeux énoncés par Dimitrov.

²³⁷DIMITROV George, « Au seuil de 1937 », *L'Humanité*, n° 13895, vendredi 1 janvier 1937, Paris, *L'Humanité*, p. 1.

Le Phare soviétique

En 1925, pour l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels, le pavillon russe de Melnikov déployait au cœur de Paris une esthétique constructiviste et d'avant-garde. Douze ans plus tard, le pavillon communiste est monumental et néoclassique, comme un symbole de l'exclusion des avant-gardes artistiques.

Le pavillon soviétique est l'œuvre de l'architecte russe Boris Iofan. Sa composition monumentale et classique correspond à l'esthétique prônée par le régime stalinien : le réalisme socialiste. Pour Staline, l'art doit être « *national dans son contenu, socialiste dans sa forme.* » En termes d'architecture, les perceptions de Staline se traduisent par le monumentalisme et l'usage de symboles glorifiant l'État et ses héros populaires.

L'architecture de Boris Iofan est exemplaire de la doctrine esthétique promue par Staline et Jdanov le « *grand maître de la culture communiste* »²³⁸ depuis 1934. Le bâtiment est monumental et déploie un symbolisme qui n'a rien à envier à l'esthétique nazie.

Le pavillon se composait d'un « *assemblage de masses en escalier au caractère vaguement élancé* » « *surmonté d'un gigantesque couple* »²³⁹ représentant l'ouvrier au marteau et la kolkhoziennne à la faucille. *L'Architecture d'Aujourd'hui* qui consacre un article au pavillon en août 1937 relaie les ambitions architecturales de Iofan.

« *L'idée architecturale est de présenter « une composition monolithe de la sculpture et de l'architecture, de refléter l'aspiration vers un grand but et la certitude de sa réalisation », d'exprimer « le développement dynamique du pays des Soviets et sa jeunesse pleine de force.* »²⁴⁰

²³⁸ BEDARIDA François, « Sur l'art totalitaire », *Vingtième siècle, Revue d'Histoire*, n° 53, 1997, p.159-162.

²³⁹ CURTIS William J.R., *L'architecture moderne depuis 1900*, Phaidon, 1982, 1987, 1996, 2006.

²⁴⁰ « Le pavillon de l'U.R.S.S. », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 8, août 1937, p. 30.



Figure 40 - Le pavillon de L'URSS, photographie noir et blanc de François Kollar, 1937
Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

Le commentaire de Iofan est symbolique d'une architecture qui tente d'exprimer par un palais la révolution communiste. D'ailleurs, Anatole Kopp dans son ouvrage sur l'architecture stalinienne, note que « *l'architecture du pays socialiste ne fait qu'un avec le socialisme lui même.* »²⁴¹ Le 22 juin 1937 suite au premier congrès des architectes de L'U.R.S.S., *L'Humanité* souligne le rôle éminent de l'architecte en régime socialiste. « *Le socialisme mettant l'architecture au service de tout le peuple, la porte au sommet de la maîtrise. Dans le pays des Soviets l'architecte est un homme d'État, participant actif à l'édification de la société nouvelle.* »²⁴².

Ainsi, l'architecte se doit de présenter sous le meilleur jour possible une puissance dorénavant affirmée dans le « concert des nations ». Le réalisme soviétique impose sa

²⁴¹ KOPP Anatole, *L'architecture de la période stalinienne*, Grenoble, actualités-recherche, Presses Universitaires de Grenoble, 1978.

²⁴² « Le congrès des architectes de l'U.R.S.S. », *L'Humanité*, n° 14066, mardi 22 juin 1937, Paris, *L'Humanité*, p. 4.

rhétorique pompeuse dans toutes les salles du pavillon. Tout est à la gloire de la révolution et de ses grands hommes ! La statue de Staline de Merkourov côtoie celle de Lénine, enfin une sculpture représente les aviateurs soviétiques ayant récemment survolé le Pôle Nord. Le pavillon, outil extraordinaire de propagande, démontre la puissance du pays communiste. La pédagogie très réaliste et pompeuse est pensée et adaptée pour les masses laborieuses. Ainsi, tels les vitraux des églises au Moyen âge qui expriment en iconographie la Bible, de grandes fresques et des tableaux retracent en peinture les grandes étapes de la révolution.²⁴³

L'Humanité, le journal du parti communiste français, relaie strictement la rhétorique soviétique. L'article que Marcel Cachin consacre au pavillon le 9 août 1937 témoigne de l'effort de propagande entrepris par les communistes.

« Le pavillon de l'U.R.S.S, à l'Exposition, est le plus fréquenté de tous. Durant toute la journée, il est rempli d'une foule curieuse, attentive et très sympathique. C'est un véritable fleuve humain qui se renouvelle constamment depuis l'ouverture des portes. L'impression produite sur des dizaines de mille visiteurs par jour est considérable. Toutes les classes de la société défilent dans le palais splendide des Soviets. Et il est loisible à tous de juger sur pièces les progrès de l'industrie, de l'agriculture et de l'éducation dans l'Union des Républiques socialistes. Sans nul doute, tous les Français et les étrangers qui entrent au pavillon de l'U.R.S.S. (quelle que soit leur condition) sont visiblement frappés par la beauté du spectacle qui leur est offert. Et ils ne peuvent manquer d'opposer à cette vision puissante et bien ordonnée les fables absurdes dont sont remplis quotidiennement les journaux du capital. »

CACHIN Marcel, « Au pavillon de l'U.R.S.S. », *L'Humanité*, n° 14113, lundi 9 août 1937, Paris, *L'Humanité*, p. 1.

²⁴³ Deux cartes postales représentant des tableaux du pavillon russe illustrent ainsi l'histoire de la révolution Bolchevique. On retrouve par exemple un tableau de Brodsky qui évoque *Lénine s'adressant aux soldats rouges au moment de leur départ pour le front polonais*. RIVARD Pascal, *L'exposition internationale de Paris 1937 à travers la carte postale*, Amiens, Valade / DB Print, 2007.



Figure 41 - Carte postale du Pavillon d'URSS, H. Chipault
 RIVARD Pascal, *L'Exposition internationale de Paris 1937 à travers la carte postale*, Amiens, Valade / DB Print, 2007

L'architecture de Iofan qui symbolise par sa composition la forme d'un État puissant et moderne est présentée par Marcel Cachin comme le reflet de la réussite de la révolution.

« Mais ce sont surtout les visiteurs ouvriers qui expriment en termes touchants leur admiration et leur joie profonde devant les résultats accumulés devant leurs yeux. Ces travailleurs connaissent les extrêmes difficultés qu'ont connues à leurs débuts les Républiques socialistes. Ils évoquent dans leurs souvenirs les trois années de guerre civile imposées au pouvoir naissant des ouvriers et des paysans. Ils se rappellent le boycottage et les fils de fer barbelés de tous les pays capitalistes, la détresse générale, la famine, la disette de matières premières, le manque de cadres industriels, de machines aussi bien que de techniciens. L'immense pays ravagé par sept ans de guerre impérialiste et d'invasions étrangères était comme une table rase. Heureusement pour lui, un puissant PARTI BOLCHEVIK était là, plein d'espoir et de confiance, jeune, hardi, intelligent discipliné, pourvu d'un plan général de reconstruction économique et sociale et dirigé par Lénine et Staline, les deux plus grands cerveaux du commencement de ce vingtième siècle. Et voilà qu'aujourd'hui, dans une Exposition universelle qui est elle-même une merveille de cette époque, ces jeunes Républiques socialistes ont su construire le pavillon dont l'extérieur comme le contenu attire par-dessus tous les autres l'attention universelle. »
 CACHIN Marcel, « Au pavillon de l'U.R.S.S. », *L'Humanité*, n° 14113, lundi 9 août 1937, Paris, *L'Humanité*, p. 1.

La presse communiste par le regard qu'elle pose sur le pavillon bolchevique construit l'image propagandiste d'une nation phare des peuples. *L'Humanité* consacre la plus grande partie des articles sur l'Exposition à la mise en valeur de la participation soviétique. Les photos du pavillon mais aussi son programme sont régulièrement exposés

parmi les meilleures pages du quotidien. Le pavillon est présenté comme un succès pédagogique et esthétique.

« Et hier, une masse, considérable de visiteurs est venue assister à l'inauguration des cinq premiers pavillons terminés. Celui de l'U.R.S.S. a connu un succès particulier. Là, dans une fraternité significative, se rencontraient et trinquaient cordialement ouvriers techniciens, artistes, ministres et diplomates devant les graphiques, les maquettes, les photomontages, les plans et cette magnifique carte en pierres précieuses qui exprime l'étendue et qui symbolise la richesse de la sixième partie du monde. L'U.R.S.S. a achevé hier de gagner le cœur de Paris. Tous ceux qui ont pris la parole au cours de cette cérémonie ont souligné l'effort des ouvriers français, aux côtés des stakhanovistes, dans la construction du pavillon soviétique.»

VAILLANT COUTURIER Paul, « Première journée : succès ! » *L'Humanité*, n° 14039, mercredi 26 mai 1937, Paris, *L'Humanité*, p. 1.

La presse de droite de manière générale reconnaît le succès d'affluence du pavillon. « *L'autre centre d'attraction de la journée fut incontestablement le pavillon de l'U. R. S. S. vers lequel, leur travail fini, se dirigèrent de nombreux ouvriers des chantiers de l'Exposition* ». ²⁴⁴ Pour autant, la participation soviétique est souvent ignorée et si elle ne l'est pas c'est pour mieux s'en moquer. Le palais de Iofan n'a pourtant rien à envier par son monumentalisme et son discours aux participations fascistes. Les critiques répétées du *Figaro* nous révèlent l'opinion profondément hostile de la droite vis-à-vis du communisme.

Ainsi, Maurice Donnay (de l'Académie française) dans une chronique stigmatisant l'esthétique propagandiste du pavillon et ironise le prétendu « *paradis soviétique*. »

« Dans le domaine des découvertes, l'Expo nous ouvre des perspectives infinies. Lundi dernier, jour à trois francs, pour la première fois je suis allé à l'Expo. Je sortais de l'U.R.S.S. (statistiques, propagande, photos) et j'avais admiré combien, sur ces photos, hommes et femmes, jeunes filles, jeunes hommes, vieillards, enfants, tous ont l'air content. C'est à croire que l'air qu'on respire là-bas contient en grande proportion du protoxyde d'azote ou gaz hilarant, à moins qu'on n'ait conseillé à tous ces gens, comme on sait conseiller au paradis soviétique, de « sourire » devant l'objectif. »

DONNAY Maurice, « Chronique anticipations », *Le Figaro*, n° 291, lundi 18 octobre 1937, Paris, *Le Figaro*, p. 1.

De la même manière, Léon-Paul Fargue (dans sa chronique régulière au *Figaro* « *un flâneur à l'Exposition* ») s'évertue à discréditer l'esthétique socialiste et notamment le couple soviétique de l'ouvrier et de la kolkhoziennne.

« Sans doute, il faut signaler des erreurs de manœuvre, de taille, de mélodie et de proportion dans cet ensemble, si secrètement réussi. Car c'est maintenant qu'elles sautent aux yeux et aux oreilles ainsi, lorsqu'on descend de la tour de la Paix, que Laprade voulut verte comme un tronc

²⁴⁴ « La foule a envahi l'Exposition », *Le Figaro*, n° 147, mardi 22 juin 1937, Paris, *Le Figaro*, p. 4.

habité de ses feuilles, les deux figures du pavillon soviétique, inspirées d'une statue d'Harmodius et d'Aristogiton, toutes deux unies dans un emportement de bouchon de radiateur, pareilles à quelque descendant évolué du plésiosaure, sont-elles aujourd'hui fatigantes et d'un gigantesque un peu inutile. »

FARGUE Léon-Paul, « Un flâneur à l'Exposition - À l'heure où la féerie s'éveille », *Le Figaro*, n° 205, samedi 24 juillet 1937, Paris, Le Figaro, p. 5.

Au fil de ses chroniques, Léon-Paul Fargue arrive même à faire de la statuaire de Vera Mukhina le comble du mauvais goût à l'Exposition.

« Le malaise que provoque en moi mon frère immobile et transparent comme un litre d'huile à friture, je ne saurais le comparer qu'à l'agacement presque affectueux, au fond, car il y a là du talent, que je sens en présence du couple qui se dresse au sommet du pavillon soviétique : cet excrément de mammoth auquel la déesse Raison aurait crié « Debout, les damnés ! » Se décidera-t-il bientôt à se reposer ? »

FARGUE Léon-Paul, « Un flâneur à l'Exposition - À l'heure où la féerie s'éveille », *Le Figaro*, n° 226, samedi 14 août 1937, Paris, Le Figaro, p. 7.

L'évocation répétée dans un registre satirique de la statuaire soviétique est révélatrice de l'opinion hostile de son auteur mais aussi du journal qui apprécie sans doute l'évocation comique d'un symbole communiste.

Le pavillon soviétique constitue donc une œuvre de propagande exceptionnelle au même titre que les pavillons allemand et italien. L'URSS construit son image de « phare des peuples ». L'architecture stalinienne en témoigne, le pavillon de Iofan avec sa statuaire monumentale rayonne sur l'Exposition et reflète le triomphe et la puissance de l'État communiste. La presse de droite se montre particulièrement critique vis-à-vis du pavillon bolchevique. Le ton ironique et la satire courante du Figaro attestent de l'opinion hostile du journal vis-à-vis de l'idéologie communiste. Le journal, chantre de la grande bourgeoisie critique la statuaire de Mukhina une élève Bourdelle.²⁴⁵ Le même Bourdelle est célébré dans le journal pour son allégorie de la France aux musées d'art moderne. Tout cela représente bien le paradoxe d'une exposition où la rhétorique monumentale de la France ressemble à bien des égards aux rhétoriques monumentales totalitaires.

²⁴⁵ « Une statue de Mme Moukhina, élève de Bourdelle. » « Le pavillon de l'U.R.S.S. », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 8, août 1937, p. 30.

La guerre civile espagnole et la propagande républicaine

« 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. »
Inscription sur le mur extérieur du pavillon espagnol.



Figure 42 - Escalier d'entrée de l'exposition, pavillon espagnol, photographie noir et blanc de François Kollar, 1937
Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

Le pavillon espagnol en 1937 tranche radicalement avec le reste de l'Exposition. La rhétorique pacifiste et internationaliste que l'on remarque de manière générale dans tous les pavillons est totalement absente de la réalisation espagnole. La guerre civile détermine l'ensemble d'une composition architecturale composée par les architectes José Luis Sert et Luis Lacasa. Le caractère pédagogique du pavillon est poussé à son paroxysme. Les discours sont gravés aux murs, « *des grands mats d'oriflammes* »²⁴⁶ et l'usage des photomontages attirent l'attention du visiteur. Le pavillon est imaginé comme « *un espace de débat* »²⁴⁷ avec son grand « *patio auditorium* ». La composition doit interpeller un maximum de personnes sur la situation tragique de l'Espagne et révéler au monde entier la barbarie fasciste. Le pavillon est d'avant-garde, ses architectes disciples de Le Corbusier sont considérés comme les représentants du mouvement rationaliste en Espagne. En termes

²⁴⁶ THORNE Martha, « Espagne », dans LEMOINE Bertrand, RIVOIRARD Philippe (dir.), *Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris, Institut Français d'Architecture, 1987, p. 146 à 151.

²⁴⁷ Ibidem.

d'art, *Guernica* de Picasso côtoie le *Paysan catalan en révolte* de Gonzalez mais aussi les œuvres de Calder, de Miro....



Figure 43 - Le pavillon Espagnol, « Le pavillon de l'Espagne »
L'Architecture d'aujourd'hui, n° 8, août 1937, p. 23

L'Architecture d'aujourd'hui, dans l'article qu'elle lui consacre en août 1937, apprécie particulièrement la composition moderne du pavillon. La rédaction note notamment l'adaptation de toute l'architecture au terrain mais aussi l'intégration réussie des arbres environnants.

« Le pavillon de l'Espagne occupe une surface de 1400m² ; son plan s'est adapté au terrain régulier, en pente, où un grand arbre, un des plus beaux exemplaires du parc, a servi d'axe à la composition du plan. Le rez-de-chaussée est entièrement libre et forme un grand portique ouvert sur la cour. Donnant sur cette cour, qui peut être couverte par des vélums actionnés électriquement, les services de la scène et du bar ainsi que les bureaux de renseignements. À côté de l'entrée, un grand mur décoré par Picasso. Une fontaine de mercure, du sculpteur Calder, constitue l'élément de publicité de ce produit, une des bases de la richesse de l'Espagne. »

« Le pavillon de l'Espagne », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 8, août 1937, p. 22-23.

La revue d'architecture nous révèle aussi l'usage par les architectes de matériaux économiques permettant une construction plus rapide. Ce choix s'explique sans doute par le contexte de la guerre et le manque de finance mais aussi tout simplement par le retard des chantiers de l'Exposition.

« La construction n'a été commencée qu'au mois de Mars, d'après un projet fait très rapidement. L'ossature métallique, par exemple, a dû se faire entièrement avec des profils normaux et poutres Grey existants sur la place pour éviter tous retards. Le rez-de-chaussée est construit avec soubassements en moellons et murs en briques ; la voûte et les éléments de la scène en béton armé, ainsi que les escaliers d'entrée et de sortie. »
« Le pavillon de l'Espagne », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 8, août 1937, p. 22-23.

La présentation du pavillon par *l'Humanité* est, quant elle, révélatrice de la campagne menée par le parti communiste en faveur de l'intervention militaire au côté des républicains. L'article qui retrace l'inauguration restitue en entier le discours du représentant espagnol Ossorio Y Gallardo.

*« Le pavillon de la République espagnole, érigé dans les nouveaux jardins du Trocadéro, est clair et gracieux. Son vaste étage, tout de verre et de fer ; desservi par un large escalier extérieur, lui donne une allure bien moderne. Mais là n'est pas son caractère essentiel édifié au milieu de grandes difficultés, ce pavillon est un témoignage de la volonté de l'Espagne immortelle de défendre les foyers de l'intelligence avec la même ardeur qu'elle défend son sol. »*²⁴⁸

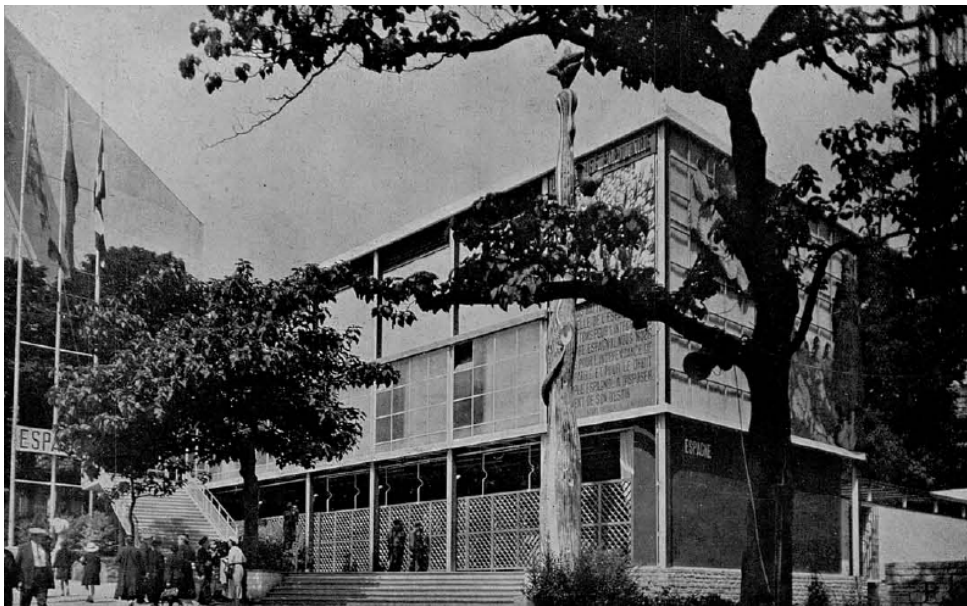


Figure 44 - Le pavillon Espagnol, « Le pavillon de l'Espagne »
L'Architecture d'aujourd'hui, n° 8, août 1937, p. 23

²⁴⁸ « Le pavillon de la République espagnole a été inauguré hier », *L'Humanité*, n° 14087, mardi 13 juillet 1937, Paris, *L'Humanité*, p. 8.

L'article de *l'Humanité* témoigne donc de l'opinion pro républicaine du Journal. La non-intervention étant considérée comme « *indigne de l'antifascisme* », ²⁴⁹ la défense de l'Espagne représente alors plus largement la défense de la France et de l'Union soviétique. ²⁵⁰

« Puis, remerciant le gouvernement français de son « hospitalité généreuse et fraternelle », il dit encore « Nous autres Espagnols, nous aspirons à ce que la France nous comprenne, qu'elle nous rende justice et qu'elle nous aime. Rien ne nous peinerait tant que l'indifférence de sa part envers notre drame. Un dessein historique lie aujourd'hui le sort de nos deux nations et il faudrait être aveugle pour ne pas voir cette perspective si claire l'Espagne vaincue, la France encerclée. Nous courons Espagne et France un risque identique et, ou bien nous nous sauverons toutes les deux, ou nous périrons ensemble. » Mais l'ambassadeur rejette cette dernière et amère hypothèse ; car, déclare-t-il, « ce n'est pas la force qui détermine l'évolution du monde, mais l'esprit. » À la fin de ce magnifique discours, l'assistance, émue, s'est levée et applaudit très longuement. »

« Le pavillon de la République espagnole a été inauguré hier », *L'Humanité*, n° 14087, mardi 13 juillet 1937, Paris, *L'Humanité*, p. 8.

Le Pavillon espagnol, présenté comme moderne, reflète comme en France avec le Front populaire, les « *Progrès réalisés* » « *dans les domaines sociaux* » ²⁵¹. L'enjeu espagnol semble capital pour le journal, l'ampleur des articles que lui consacre la rédaction en témoigne.

La presse de droite n'accorda quasiment aucun reportage à la réalisation espagnole. Par exemple, *Le Figaro*, sans adopter une ligne philo fasciste, perçoit l'Espagne républicaine comme une enclave communiste. Ainsi, sa peur viscérale de la révolution bolchévique la conduit à préférer sans jamais vraiment l'énoncer la réaction franquiste. ²⁵²

La revue *L'Illustration*, quant à elle, reconnaît la modernité architecturale du pavillon avec sa « *structure légère à parois vitrées, très publicitaire*. » Néanmoins, elle ne fait jamais mention de la guerre encore moins de la rhétorique antifasciste du pavillon.

²⁴⁹ « Le gouvernement face à sa majorité », DARD Olivier, *Les années trente*, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 148.

²⁵⁰ « La politique extérieure : le chemin de croix espagnol », BORNE Dominique, DUBIEF Henri, *La crise des années trente (1928-1938)*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 167.

²⁵¹ « Le pavillon de la République espagnole a été inauguré hier » *L'Humanité*, n° 14087, mardi 13 juillet 1937, Paris, *L'Humanité*, p. 8.

²⁵² Paul Claudel dans un article qu'il consacre à la guerre civile espagnole compare ainsi l'Espagne Républicaine à une « *anarchie dirigée* » et le franquisme à « *un soulèvement civico-militaire* » afin de rétablir « *un ordre moral* ». CLAUDEL Paul, « L'anarchie dirigée », *Le Figaro*, n° 239, vendredi 27 août 1937, Paris, *Le Figaro*, p. 1.

L'œuvre architecturale reflète tout de même, selon Jacques Lambert, une « *terre rude* » « où les hommes peinent parfois si durement. »²⁵³

Le pavillon espagnol demeure dans l'histoire grâce à l'étonnante concentration d'œuvres d'art qu'il expose. La perception du pavillon par le monde médiatique témoigne, quant à elle, des dissensions de la société française vis-à-vis de la question espagnole.

Dans cette « *société des nations* »²⁵⁴ qu'est l'Exposition, les pavillons totalitaires trouvent une audience de choix. Sous le couvert de la paix, chaque nation accomplit la démonstration de sa puissance. L'Allemagne est nouvelle, l'Italie impériale, l'URSS affirme, quant à elle, sa stature de phare des peuples.

La représentation nationale exacerbée par le néoclassicisme trouve un écho certain parmi le monde médiatique. L'Allemagne par sa démonstration de force impressionne, son esthétique par contre ne fait pas l'unanimité. L'Italie, si elle tend malgré tout vers un art de régime séduit tout de même un large auditoire composé d'architectes et de journalistes. Le pavillon Russe par son architecture monumentale et sa représentation artistique réaliste recouvre pour la presse communiste les traits de la « société parfaite » d'Union Soviétique.

L'Allemagne, l'Italie et l'URSS terminant sans grèves ni tumultes la construction de leurs pavillons suscitèrent parmi une frange des intellectuels une comparaison peu enviable avec la France. Face à ces représentations d'ordre et de discipline, la France est présentée comme une nation témoin d'une crise morale.

Dans l'enclave artistique et technique de l'Exposition, le pavillon espagnol impose l'actualité aux yeux des visiteurs. Le parti communiste soutient des républicains, tente de susciter une réaction antifasciste. La presse de droite, quant à elle, obsédée par sa peur du communisme, ne voit pas « d'un mauvais œil » une victoire nationaliste.

La France présente en 1937 une architecture rurale, régionale, coloniale. Face à la crise économique, la rationalisation post guerre mondiale, l'arrivée des masses, l'architecture est invoquée comme un facteur de cohésion nationale. La réception et la

²⁵³ LAMBERT Jacques, « Les sections étrangères », *L'Illustration, journal hebdomadaire universelle*, n° 4917, 95^e année, Paris.

²⁵⁴ ORY Pascal, *L'Expo universelle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1989.153 pages.

perception des pavillons nous ont révélé alors l'affirmation dans le débat de deux opinions contradictoires.

La première majoritaire se satisfait du visage identitaire de l'architecture. Le mouvement réunit aussi bien le commissaire de l'Expo Edmond Labbé, son architecte en chef Jacques Greber, le critique d'art Waldemar George ou encore le chroniqueur du Figaro Léon-Paul Fargue. Ce mouvement est assez répandu au sein d'une profession d'architecte qui nous semble de manière générale très conservatrice. Le probable manque de travail suite à la crise et le poids de la grande guerre (associations d'architectes anciens combattants), sont probablement les facteurs principaux de ce conservatisme.

La deuxième opinion particulièrement minoritaire est défendue seulement par les architectes rationalistes et fonctionnalistes. Pour eux, la société moderne se doit de recouvrir une architecture moderne et révolutionnaire. De fait, l'architecte doit rompre avec les codes traditionnels de son métier. Le Corbusier, l'une des figures du mouvement déploie son pavillon à l'annexe Maillot. Un signe d'une mise à l'écart à la fois géographique et doctrinaire.

En 1937, la France du Front populaire est aussi en représentation. Héritant d'une organisation minée par les difficultés, le gouvernement fit de l'Expo le reflet de sa politique : une politique culturelle, mais aussi sociale et pacifiste. L'architecture reflet du rassemblement populaire, suscite alors un débat entre les pros et les anti-Front populaire.

L'Expo, événement mondiale, reflète enfin « *les incertitudes du temps* », ²⁵⁵ face aux représentations exacerbées des totalitarismes, le pavillon espagnol marque au sein de l'enclave pacifiste le retour de l'actualité de la guerre.

²⁵⁵ CARRE Patrice A., « Revenir à l'exposition de 1937 exactement modernes » ? Les techniques de communication », *Vingtième Siècle Revue d'Histoire*, n° 16, octobre-décembre 1987, p. 83-90

Conclusion

L'Exposition : un succès !

Lorsque l'Exposition se termina le 25 novembre 1937, une grande partie du monde médiatique se félicita de la réussite de l'événement.

L'Humanité et le parti communiste envisagèrent même sérieusement de prolonger l'Exposition en 1938. *Le Figaro*, quant à lui, salua par l'intermédiaire de Paul Morand, une Exposition qui pour la première fois « *n'était plus cette ville de papier mâché hâtivement faite pour servir de théâtre à des kermesses, mais une cité de pierre et de marbre, de brique et de beaux bois.* »²⁵⁶ Le chroniqueur termina son article par une phrase énonciatrice de la réussite propagandiste de l'évènement. « *Décidément, les Expositions sont les anges gardiens du parti radical.* »²⁵⁷

La dernière grande Exposition Parisienne

Par son emplacement et sa thématique universelle, l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne représente la dernière grande Exposition parisienne. L'événement reflète la volonté de la France de peser sur l'échiquier politique mondiale et de faire de Paris une capitale universelle pour la culture.

Médiation Culturelle et architecture

Par l'examen approfondi de la perception mais aussi de la réception des architectures de l'Exposition par les médiateurs culturels, nous avons pu étudier la médiation culturelle de l'Exposition.

L'Humanité, soutien du Front populaire, est avant tout le journal du Parti communiste français. Au fil de l'Exposition, le journal emploie une double rhétorique. D'un côté, il soutient de manière inconditionnelle l'événement, en comptabilisant chaque jour le nombre de visiteurs comme étant le signe d'un plébiscite populaire. De l'autre, il

²⁵⁶ MORAND Paul, « Chronique : Automne d'Exposition », *Le Figaro*, n° 303, samedi 30 octobre 1937, Paris, *Le Figaro*, p. 1.

²⁵⁷ *Ibidem*.

sensibilise ses lecteurs sur l'enjeu de la guerre d'Espagne et sur la réussite soviétique. Le quotidien est aussi un remarquable témoin de la politique culturelle du Front populaire. Entre une réintégration patrimoniale et une démocratisation de la culture, le Parti communiste tente de personnifier aux yeux de l'opinion, l'image du « *parti de la France* »²⁵⁸. L'architecture défendue par le quotidien, varie selon ses intérêts, de sorte qu'il glorifie aussi bien le fonctionnalisme espagnol de Sert et Lacasa, que le réalisme socialiste de Iofan.

Le Figaro chantre de la grande bourgeoisie éclairée, est un opposant au Front populaire. La politique de grande plume du journal (avec les Mauriac, Morand, Fargue, Donnay...), révélatrice de sa tradition littéraire, nous expose l'opinion de l'intelligentsia de droite sur l'événement. Le quotidien nous dévoile plus largement l'opinion d'une bourgeoisie qui se veut érudite et dont la démocratisation culturelle exaspère. Le journal apprécie les tendances architecturales régionales, rurales et impériales comme une réponse architecturale française aux problématiques de son temps.

L'Illustration nous donne à voir l'Exposition. Les aquarelles, les sépias, les photos, les graphiques sont autant de supports pour illustrer la gloire de l'événement. Pour autant, la revue n'en est pas moins un opposant au Front populaire. Sa vision de l'Exposition ne témoigne pas des réajustements du rassemblement populaire sur l'événement. De la même manière, elle nous présente l'Exposition seulement dans sa conception originelle, imaginée par le très conservateur conseil municipal de Paris. Ses visions architecturales sont très conformistes. La revue appuie les conceptions régionalistes et identitaires.

Les actualités filmées dépouillées lient l'anecdotique au sensationnel. Les représentations de l'architecture de l'Exposition témoignent du caractère exclusivement privé de ces médias²⁵⁹. La caractéristique des sujets peu propagandistes pour le Front

²⁵⁸ « La nouvelle politique culturelle » dans ORY Pascal, *La belle illusion. Culture et Politique sous le signe du Front populaire : 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, p. 65 à 67.

²⁵⁹ « Médias nouveaux : l'information cinématographique » dans ORY Pascal, *La belle illusion. Culture et Politique sous le signe du Front populaire : 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, p. 559.

populaire trahit la sympathie des trois grandes firmes d'actualités (Gaumont, Pathé et Éclair journal) pour l'opposition.

L'Architecture d'Aujourd'hui, quant à elle, nous permet de relativiser le débat architectural des années trente. De ce fait, les controverses n'opposent pas simplement les tenants du progrès à ceux de la réaction. La revue témoigne plus largement du statut d'architecte pendant les années trente. À sa lecture, on remarque que le débat architectural ne porte pas sur le monumentalisme et l'académisme des palais permanents mais plutôt sur les concours d'architectures, les commandes de l'État et le programme envisagé.

Architecture et Politique

L'architecture de l'Exposition, par les représentations qu'elle véhicule au sein du monde médiatique, met en valeur le rôle prégnant du politique. Dans le contexte de crise économique, l'État devient le principal garant de la commande architecturale.

L'architecture des années trente « entre industrie et nostalgie »²⁶⁰

L'architecture de l'Exposition reflète particulièrement bien les enjeux esthétiques et culturels des années trente. Aucun style ne triomphe véritablement à l'Exposition. Le débat autour de l'architecture des pavillons, nous montre l'interaction au sein d'un même événement, de thématiques opposées. Le classicisme côtoie le modernisme, la métropole / la ruralité, la réaction / le progrès, la région / l'empire, la démocratie / le totalitarisme. L'architecture des années trente témoigne des compromis mais aussi des oppositions d'un mouvement architectural que Jean-Louis Cohen énonce comme étant « *entre industrie et nostalgie* ».

L'image totalitaire

L'historiographie récente a mis en valeur de manière extrêmement claire la volonté radicale des dictatures de fonder un homme nouveau.²⁶¹ L'Exposition architecturale reflète

²⁶⁰ COHEN Jean Louis (dir.), *Années 30. L'architecture et les arts de l'espace. Entre industrie et nostalgie*, Paris, Édition du Patrimoine/ Caisse des Monuments historiques et des sites, 1997.

par les pavillons soviétiques, fascistes et nazis, la soumission à des degrés différents de l'art au pouvoir. L'Allemagne est « régénérée », l'Italie en « renaissance », l'URSS modèle « *la société nouvelle* ». De fait, l'Exposition de 1937 demeure exemplaire de l'esthétique totalitaire qui tente d'avoir une influence prépondérante sur les masses. Les pavillons, cathédrales pour l'homme nouveau²⁶², exaltent la société idéale prônée par « *ses dictatures du génie* »²⁶³.

Le témoin d'une époque

Pour autant, il ne faut pas résumer l'Exposition à l'affrontement symbolique des totalitarismes. L'Exposition des arts et techniques dans la vie moderne nous permet d'approcher plus largement et de manière exceptionnelle la culture française de l'entre-deux guerres. Le débat autour du Centre régional nous démontre les réponses architecturales identitaires d'une société que Danielle Tartakowsky énonce comme étant angoissée par les transformations accélérées du monde industriel²⁶⁴. L'éternité académique des monuments permanents nous dévoile, quant à elle, l'esprit architectural d'un temps. L'Exposition nous révèle enfin une architecture du progrès. Le Front populaire qui fit de l'événement un reflet de son idéologie construit, en palais, les symboles de sa politique culturelle mais aussi de ses préoccupations sociales et pacifistes. La pédagogie du rassemblement populaire rejoint alors la mythologie des Expositions et fait de la science un facteur d'émancipation universelle.

L'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne, 1937, s'avère donc exemplaire des tensions politiques mais aussi culturelles de l'entre-deux guerres. Elle nous démontre les paradoxes d'une société angoissée par l'avenir. L'architecture témoigne alors des « *incertitudes du temps* »²⁶⁵.

²⁶¹ MATARD-BONUCCI Marie-Anne, MILZA Pierre, *L'homme nouveau entre dictatures et totalitarismes (1930-1945)*, Paris, Fayard, 2004.

²⁶² ROBIN Régine (dir.), *Masses et culture de masse dans les années trente*, Paris, les Éd. ouvrières, 1991, Collection Mouvement social.

²⁶³ MICHAUD Éric, *Un art de l'éternité, l'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996.

²⁶⁴ TARTAKOWSKY Danielle, « Parcours » dans ROBIN Régine (dir.), *Masses et culture de masse dans les années trente*, Paris, les Éd. ouvrières, 1991, Collection Mouvement social.

²⁶⁵ CARRE Patrice A., « Revenir à l'exposition de 1937 « exactement modernes » ? Les techniques de communication », *Vingtième Siècle Revue d'Histoire*, n° 16, octobre-décembre 1987, p. 83-90.

« À ce moment, un jeune homme de mes amis, un scientifique, vint vers moi. Nous échangeâmes nos impressions. Cette Exposition, lui dis-je, me semble le dernier cri d'une civilisation qui va disparaître. Erreur me répondit-il. La science, la technique, le progrès ne s'arrêtent pas » DONNAY Maurice, « Chronique anticipations », *Le Figaro*, n° 291, lundi 18 octobre 1937, Paris, *Le Figaro*, p. 1.



Figure 45 - Vue de nuit des bassins du Trocadéro avec en arrière plan le pavillon de la Norvège et de l'Allemagne, photographie noir et blanc de François Kollar, 1937
Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

Sources

SOURCES IMPRIMÉES

LABBÉ Edmond, *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne (1937) : rapport général, Guide officiel*, Paris, 1938

Cote : 11645/1, Bibliothèque Universitaire droit et lettres Grenoble

SPEER Albert, *Au cœur du Troisième Reich*, Paris, Les grandes études contemporaines, Fayard, 1972

Cote : ZB6426, Bibliothèque Universitaire droit et lettres Grenoble

La presse

Le Figaro- Paris : Figaro : 1854-

BRISSON Pierre (Dir.), Consultation sur le catalogue numérique de la Bibliothèque nationale de France, GALLICA

Référence :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb3435551z/date1937.r=le%20figaro.langFR>

Du n° 144 de la 112^e année (24/05/1937) au n° 329 de la 112^e année (25/11/1937)

L'Humanité - Paris, l'Humanité : 1904-

CACHIN Marcel (Dir.), consultation sur le catalogue numérique de la Bibliothèque nationale de France, GALLICA

Référence : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb327877302/date1937.langFR>

Du n° 14037 (24/05/1937) au n° 14221 (25/11/1937)

L'Illustration : journal universel. - Paris : Dubochet, 1843-1944

BASCHET René (Dir.), cote : 120013 Bibliothèque universitaire droit et lettres Grenoble

N° 4917, 29/04/1937, « Exposition 1937 »

N° 4928 bis, 08/1937, « Exposition 1937 »

La presse architecturale

L'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne sur Seine : L'Architecture d'Aujourd'hui, 1930-2007, 2009-²⁶⁶

²⁶⁶ Remarque : Le répertoire numérique de la revue est extrêmement mal classé, sans doute dû à la publication en spirale du bimestriel. Aussi, pour retrouver les articles concernés, j'ai soumis la base de données de *L'architecture d'aujourd'hui*, aux mots clefs : Exposition Internationale 1937. Le résultat est plutôt déconcertant puisqu'on trouve aussi bien des articles que des numéros entiers. Néanmoins, les sources de ce périodique sont fondamentales du fait du point de vue des architectes.

Collection numérique de la bibliothèque de la Cité de l'architecture et du patrimoine
à Paris

Collection numérisée de 1930-1940

Référence : <http://portaildocumentaire.citechaillot.fr/>

Le n° 9 de l'année 1932

Les n°s 4, 8, 9, 10 de l'année 1934

Les n°s 4, 6, 9 de l'année 1935

Le n° 6 de l'année 1936

Les n°s 1, 2, 5-6, 7, 8, 9, 10 de l'année 1937

LES SOURCES AUDIOVISUELLES

Toutes sont issues du site des **archives Gaumont Pathé**.

Soit 73 documents, 2 sources Pathé, 5 actualités Éclair, 63 Gaumont, 3 de particuliers.

Référence : <http://www.gaumontpathearchives.com/index.php>

Archives Gaumont Pathé consultées

	Référence	Sujet	Collection	Durée	Date	Couleurs / Son
1	3528GJ 00005	Mr Albert Lebrun pose la première pierre de l'Exposition internationale de 1937.	Journal d'actualité Gaumont	32 s	12/07/1935	Noir et blanc sonore
2	3530EJ 23953	Le pont du Carrousel en travaux.	Éclair journal	33s	26/07/1935	Noir et blanc sonore
3	3618GJ 00003	Journalistes belges visitent les travaux.	Journal d'actualité Gaumont	22s	01/05/1936	Noir et blanc sonore
4	3647GJ 00008	Le futur et les travaux de l'Exposition internationale de 1937.	Journal d'actualité Gaumont	36s	20/11/1936	Noir et blanc sonore
5	3652EJ 26543	Les travaux de l'Exposition internationale de 1937 et la pose de la 1re pierre du pavillon du cinéma.	Éclair journal	1m32s	23/12/1936	Noir et blanc sonore
6	3652EJ 00005	La pose de la 1re pierre du pavillon du cinéma.	Éclair journal	24s	25/12/1936	Noir et blanc sonore
7	3742GJ 00005	3500 enfants visitent l'Exposition.	Journal d'actualité Gaumont	55s	1937	Noir et blanc sonore
8	3722GJ 00001	Inauguration de l'Exposition	Journal d'actualité Gaumont	2m36s	1937	Noir et blanc sonore
9	3727GJ 00001	Présentation de pavillons (hongrois, outremers, thermalisme)	Journal d'actualité Gaumont	1m58s	1937	Noir et blanc sonore
10	3746GJ 00001	Le roi de Grèce à Paris.	Journal d'actualité Gaumont	1m42s	1937	Noir et blanc sonore
11	3732GJ 00004	Ouverture de la terrasse du pavillon du Portugal.	Journal d'actualité Gaumont	22s	1937	Noir et blanc sonore
12	3712GJ 00009	Pose de la première pierre du pavillon brésilien.	Journal d'actualité Gaumont	28s	1937	Noir et blanc sonore
13	3719GJ 00009	Léo Lagrange inaugure le fronton de pelote Basque au pavillon régionale.	Journal d'actualité Gaumont	26s	1937	Noir et blanc sonore
14	3733GJ 00007	Max Hymans inaugure le pavillon de l'Irak.	Journal d'actualité Gaumont	42s	1937	Noir et blanc sonore
15	3704GJ 00008	Pose de la première pierre du pavillon allemand et présentation du pavillon de la Bretagne.	Journal d'actualité Gaumont	1m10s	1937	Noir et blanc sonore
16	3772GJ 00002	2 inaugurations : pavillon du Pérou ainsi que celui des "couleurs et vernis".	Journal d'actualité Gaumont	48s	1937	Noir et blanc sonore
17	3729GJ 00002	Inaugurations : pavillon de la paix, de	Journal d'actualité	52s	1937	Noir et blanc

		l'enseignement, de la publicité.	Gaumont			sonore
18	3701GJ 00004	Chantiers de l'Exposition : première pierre du pavillon soviétique et des vins de France.	Journal d'actualité Gaumont	53s	1937	Noir et blanc sonore
19	3732GJ 00003	136 Enfants de Coudray visitent l'exposition.	Journal d'actualité Gaumont	26s	1937	Noir et blanc sonore
20	3732GJ 00006	Fête nationale Suisse à l'Exposition.	Journal d'actualité Gaumont	1m1s	1937	Noir et blanc sonore
21	3707GJ 00004	Inauguration du pavillon de la publicité.	Journal d'actualité Gaumont	53s	1937	Noir et blanc sonore
22	3731GJ 00008	La tour en parachutes. (attraction)	Journal d'actualité Gaumont	50s	1937	Noir et blanc sonore
23	3718GJ 00008	Paris en construction.	Journal d'actualité Gaumont	31s	1937	Noir et blanc sonore
24	3728GM 05780	Travaux dans Paris vue aérienne.	Série mauve Actualité Gaumont	1m22s	1937	Noir et blanc
25	3709GJ 00009	Pose de la première pierre du pavillon d'Auvergne.	Journal d'actualité Gaumont	1m1s	1937	Noir et blanc sonore
26	3725GJ 00015	L'équipe suisse remporte la régate de l'Exposition internationale.	Journal d'actualité Gaumont	1m1s	1937	Noir et blanc sonore
27	3744GJ 00005	Le robot moderne.	Journal d'actualité Gaumont	38s	1937	Noir et blanc sonore
28	3728GJ 00004	Les Rockett's girls au Grand Palais.	Journal d'actualité Gaumont	1m26s	1937	Noir et blanc sonore
29	3728GJ 00003	Inauguration du pavillon des USA.	Journal d'actualité Gaumont	20s	1937	Noir et blanc sonore
30	3728GJ 00002	Réception au pavillon portugais.	Journal d'actualité Gaumont	54s	1937	Noir et blanc sonore
31	1937CEL00033	Film amateur sur l'Exposition.	Arthur & Alain Cellier	12m34s	1937	Noir et blanc
32	3723GJ 00009	Inauguration du pavillon Suisse, présentation de l'attraction le village des Lilliputiens.	Journal d'actualité Gaumont	1m21s	1937	Noir et blanc sonore
33	3711GJ 00008	Le pont de Iéna est terminé, vue de l'urbanisme de l'Exposition par maquette.	Journal d'actualité Gaumont	1m13s	1937	Noir et blanc sonore
34	3734GJ 00005	Inauguration du pavillon régional du Dauphiné et de la Savoie.	Journal d'actualité Gaumont	27s	1937	Noir et blanc sonore
35	CM605	Présentation de la future Exposition+ historique.	Actualité Pathé	17m51s	1937	Noir et blanc sonore
36	3730GJ 00005	Réception au pavillon de la marine marchande.	Journal d'actualité Gaumont	1m4s	1937	Noir et blanc sonore
37	3743GJ 00008	La France remporte la finale du tournoi de rugby de l'Exposition internationale devant l'Italie.	Journal d'actualité Gaumont	2m18s	1937	Noir et blanc sonore
38	3734GJ 00006	Le concours d'horticulture est inauguré par M. Labbé.	Journal d'actualité Gaumont	26s	1937	Noir et blanc sonore
39	3734GJ 00007	Réception au pavillon argentin.	Journal d'actualité Gaumont	44s	1937	Noir et blanc sonore
40	3732GJ 00005	Miss France d'Outre-mer au pavillon de la marine marchande.	Journal d'actualité Gaumont	38s	1937	Noir et blanc sonore
41	3728GJ 00001	Nouvelle illumination de la tour Eiffel.	Journal d'actualité Gaumont	35s	1937	Noir et blanc sonore
42	3729GJ 00007	Inauguration du pavillon de l'aéronautique.	Journal d'actualité Gaumont	23s	1937	Noir et blanc sonore
43	3740GJ 00002	Visite du pavillon de la Guyane.	Journal d'actualité Gaumont	32s	1937	Noir et blanc sonore
44	3731GJ 00007	Représentation de guignol à l'Exposition.	Journal d'actualité Gaumont	38s	1937	Noir et blanc sonore
45	3706GJ 00012	Travaux et futures réalisations de l'Exposition internationale.	Journal d'actualité Gaumont	1m41s	1937	Noir et blanc sonore
46	3726GJ 00005	Inaugurations du musée d'art moderne, du pavillon égyptien, du pavillon britannique ainsi	Journal d'actualité Gaumont	1m44s	1937	Noir et blanc sonore

		que du palais de l'alimentation.				
47	3732GJ 00014	Championnat de natation de l'Exposition.	Journal d'actualité Gaumont	1m18s	1937	Noir et blanc sonore
48	3724GJ 00009	Inaugurations de nouveaux pavillons (bananes françaises, des œuvres de polices, pont Alexandre III)	Journal d'actualité Gaumont	1m6s	1937	Noir et blanc sonore
49	3742GJ 00004	Fête organisée au pavillon de la Guadeloupe	Journal d'actualité Gaumont	46s	1937	Noir et blanc sonore
50	3718GJ 00007	Essai des fontaines lumineuses sur la Seine	Journal d'actualité Gaumont	32s	1937	Noir et blanc sonore
51	3731GJ 00001	Visite royale au pavillon du Luxembourg	Journal d'actualité Gaumont	55s	1937	Noir et blanc sonore
52	3739GJ 00002	Reportage minute : concours des pâtisseries ainsi que la présentation du pavillon des couleurs et vernis à la presse	Journal d'actualité Gaumont	49s	1937	Noir et blanc sonore
53	3710EJ 26730	Présentation d'une locomotive future attraction du stand des grands réseaux français à l'Exposition internationale	Éclair journal	1m10s	03/03/1937	Noir et blanc sonore
54	3711EJ 26724	Les chantiers de l'Exposition	Éclair journal	57s	10/03/1937	Noir et blanc sonore
55	PJ 1937 394 19	L'ouverture de l'Exposition internationale	Actualité Pathé	2m43s	27/05/1937	Noir et blanc sonore
56	EXTKAN08	Document amateur de Jérôme Kanapa	Jérôme Kanapa	2m35s	01/06/1937	Noir et blanc
57	3748GM 02329	Quelques entrées principales de l'exposition	Série mauve Actualité Gaumont	1m05s	1937	Noir et blanc
58	3743GJ 00006	Course de hors bord à l'exposition	Journal d'actualité Gaumont	41s	1937	Noir et blanc sonore
59	3647GM 02139	Maquette du musée d'art moderne	Série mauve Actualité Gaumont		1937	
60	3700GB 00167	Jets d'eau sur la seine	Gaumont boîtes		1937	
61	3704GM 02168	Maquette du pavillon de la Bretagne	Série mauve Actualité Gaumont		1937	
62	3728GM 05782	Les Rockett's girls au Grand Palais	Série mauve Actualité Gaumont		1937	
63	3707GM 05548	Monsieur Spinasse à l'exposition	Série mauve Actualité Gaumont		1937	
64	3724GM 02256	Monsieur Régnier	Série mauve Actualité Gaumont		1937	
65	3700GM 05730	Inauguration du pavillon de la police	Série mauve Actualité Gaumont		1937	
66	3700GM 02225	Le pavillon de l'Allemagne	Série mauve Actualité Gaumont		1937	
67	3760GM 02236	Illumination du pavillon de l'Allemagne pour l'Exposition internationale	Série mauve Actualité Gaumont		1937	
68	3704GM 02169	Maquette du pavillon Allemand	Série mauve Actualité Gaumont		1937	
69	3700GB 00231	Discours d'hommes politiques au pavillon du Brésil	Gaumont boîtes		1937	
70	3723GM 05739	Village des lilliputiens	Série mauve Actualité Gaumont		1937	
71	3725GJ 00013	Inauguration des pavillons Algérie, Portugal, Luxembourg	Journal d'actualité Gaumont		1937	
72	3618GJ 00003	Des journalistes Belges visitent les travaux de l'exposition	Journal d'actualité Gaumont	22s	1937	Noir et blanc sonore
73	ACHBAU 34	Film amateur sur l'exposition	Henri Baudin	17m5s	01/04/1937	Couleur muet

SOURCES PHOTOGRAPHIQUES

Les archives de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

Catalogue photographique en ligne : Paris, Exposition internationale des arts et techniques de 1937. Sujet : le déroulement du chantier de destruction puis de construction des pavillons pour l'Exposition de 1937. Un fond riche de 1213 notices photographiques.

http://www.mediathèque-patrimoine.culture.gouv.fr/fr/archives_photo/visites_guidees/expo_1937.html

RIVARD Pascal, L'Exposition internationale de Paris 1937 à travers la carte postale, Amiens, Valade / DB Print, 2007

ARTICLES OU OUVRAGES CONSULTÉS SUR INTERNET

Site Internet du pavillon France à l'exposition universelle de Shanghai en 2010, (Consultation en décembre 2010) <<http://www.pavillon-france.fr/?lang=fr>>

Site Internet du Bureau International des Expositions, (consultation de novembre 2010 à mars 2011), < www.bie-paris.org >

Article consulté :

BUREAU INTERNATIONAL DES EXPOSITIONS, *Convention concernant les expositions internationales signée à Paris le 22 novembre 1928, modifiée et complétée par les protocoles des 10 mai 1948, 16 novembre 1966 et 30 novembre 1972, ainsi que par l'amendement du 24 juin 1982 et par l'amendement du 31 mai 1988, 31 mai 1988*, (consultation de novembre 2010 à mars 2011), www.bie-paris.org

Bibliographie

POUR UNE PREMIÈRE APPROCHE DU SUJET

« Expositions universelles », *Le Monde dossiers et documents*, n°399, juillet Août 2010

BOIS Yves-Alain, « EXPOSITIONS UNIVERSELLES », *Encyclopædia Universalis* en ligne

RAGON Michel, « Il y a Cinquante ans », *Connaissance des arts*, n° 424 (Juin 1987)

POUR UNE HISTOIRE CULTURELLE

BASTIEN Hervé, *La France contemporaine, XIXe-XXe siècle, méthode pratique pour la recherche historique*, Paris, Masson, 1995

ORY Pascal, « L'histoire culturelle de la France contemporaine : question et questionnement », *Vingtième siècle, Revue d'Histoire*, n° 16, 1987, p. 67-82

SOULET Jean-François, *L'Histoire immédiate : historiographie, sources et méthodes*, Paris, collection U Histoire, Armand Colin, 2009

HISTOIRE DES INTELLECTUELS

ORY Pascal et SIRINELLI François, *Les intellectuels en France, de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Armand Colin, "coll. U", 1986, 264 p., nouvelle édition, 2002.

HISTOIRE DE L'IMAGE ET DES MÉDIAS

Généralités

Ouvrage collectif, *Les médias. Volume I & II : les données à connaître et maîtriser pour analyser et argumenter sur les grandes problématiques*, Paris, Ellipses, 2010

FERRO Marc, *Les médias et l'Histoire*, Paris, CFPJ éditions, 1991

JEANNENEY Jean-Noël, *Une Histoire des médias des origines à nos jours*, Paris, Seuil, 1996

L'image

BERTIN-MAGHIT Jean Pierre, FLEURY VILATTE Béatrice, *Les institutions de l'image*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2001

DELPORTE Christian, DUPRAT Annie, *L'événement, Images, représentations, mémoire*, Paris, Creaphis, 2003

DELPORTE Christian, GERVEREAU Laurent, MARECHAL Denis (Dir.), *Quelle est la place des images en histoire ?*, Paris, Nouveau monde éditions, 2008.

GERVEREAU Laurent (Dir.), *Peut-on apprendre à voir ?*, Paris, L'Image/École Nationale des Beaux-Arts, 1999.

LES ACTUALITÉS CINÉMATOGRAPHIQUES

Le site Internet des archives Gaumont-Pathé propose une présentation générale de ses archives filmées : <http://www.gaumontpathearchives.com/>

DE LA BRETEQUE François, « Les actualités filmées françaises », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. N°50, avril juin 1996. Pages 137-140.

FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, ouvrage révisé, Paris, Collection Folio Histoire, Gallimard, 1993

HISTOIRE DE LA PRESSE

Ouvrages généraux

CHARLE Christophe, *Le siècle de la presse 1830 - 1939*, Paris, L'univers Historique, le Seuil, 2004

FEYEL Gilles, *La presse en France des origines à 1944 : Histoire politique et matérielle*, Paris, Ellipses, 1999

Article spécialisé

BARTHET Christine, « L'Illustration », *Encyclopædia Universalis* en ligne

Ouvrages spécialisées

BLANDIN Claire (Dir.), *Le Figaro deux siècles d'Histoire*, Paris, Armand Colin, 2007

DELPORTE Christian (Dir.), « *L'Humanité* » de Jaurès à nos jours, Paris, Nouveau monde, 2004

LES REVUES D'ARCHITECTURES ET LA CRITIQUE ARCHITECTURALE

BOIS Yve-Alain, « l'esprit nouveau », *Encyclopædia Universalis* en ligne

DEVILLARD Valérie, JANNIÈRE Hélène, « La critique Architecturale », *Encyclopædia Universalis* en ligne

JANNIÈRE Hélène, « Revues d'Architecture », *Encyclopædia Universalis* en ligne

RAGOT Gilles, « Entretien, Pierre Vago et les débuts de l'Architecture d'Aujourd'hui. 1930 -1940 », *Revue de l'Art*, n°89, 1990

HISTOIRE INTERNATIONALE DES ANNÉES TRENTE

Généralités

BERSTEIN Serge, *Histoire du XXe siècle, tome 1, 1900-1945, la fin du monde européen*, Paris, Hatier, 5e édition, 2001

MILZA Pierre, *Les relations internationales de 1919 à 1939*, Cursus Histoire, Paris, Armand Colin, 3e édition, 2008

GIRAULT René, FRANK Robert, *Histoire des relations internationales contemporaines, tome 2, Turbulente Europe et nouveaux mondes, 1914-1941*, Paris, Armand Colin, 2e édition, 1992

DOCTRINES, IDÉOLOGIES

BROUE Pierre, *Histoire de l'Internationale communiste, 1919-1943*, Paris, Fayard, 1997

CHAPOUTOT Johan, *L'âge des dictatures : fascismes et régimes autoritaires en Europe de l'Ouest, 1919-1945*, Paris, Presses universitaires de France, 2008

MILZA Pierre, *Les fascismes*, Paris, Imprimerie nationale, 1985, ouvrage réédité ensuite.

HISTOIRE DE NATIONS FONDAMENTALES

BERSTEIN Serge, MILZA Pierre, *Le fascisme italien, 1919-1945*, Paris, Seuil, 1980,2002

LECLERE Yvan, *L'hégémonie soviétique : histoire de l'URSS, 1917-1991*, Paris, Presses universitaires de France, 2008

WAHL Alfred, *L'Allemagne de 1918 à 1945*, Paris, Armand Colin, 2003, 2e édition

HISTOIRE DE LA FRANCE DES ANNÉES 30

Instrument de travail

SIRINELLI Jean François (Dir.), *Dictionnaire de la vie politique française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995

Ouvrages généraux

BERSTEIN Serge, *La France des années 30*, cursus Histoire, Paris, A. Colin, 1993, 186 pages, 3e édition mise à jour

BERSTEIN Serge, MILZA Pierre, *Histoire de la France au XXe siècle, tome 2, 1930-1945*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1991

BORNE Dominique, DUBIEF Henri, *La crise des années trente (1928-1938)*, Paris, Le Seuil, 1989

DARD Olivier, *Les années trente*, Paris, Le Livre de Poche, 1999

MICHEL Pierre, *Une autre histoire du XXe siècle : de l'actualité à l'histoire, tome 4, 1930-1940, Les grandes illusions*, Paris, Gallimard, 1999

HISTOIRE DE LA VIE POLITIQUE ET IDÉOLOGIES

BECKER Jean-Jacques, CANDAR Gilles (Dir.), *Histoires des gauches en France, volume II, XXe siècle : à l'épreuve de l'histoire*, Éditions de la Découverte, Paris, 2004.

COURTOIS Stéphane, LAZAR Marc, *Histoire du Parti Communiste Français*, Paris, Presses Universitaires de France, 2e édition mise à jour, 2000

LEBOVICS Herman, *La « Vraie France ». Les enjeux de l'identité culturelle, 1900-1945*, Paris, Belin, 1995

MAYEUR Jean-Marie, *La vie politique sous la Troisième République, 1870-1940*, Paris, Le Seuil, 1984

REMOND René, *Les droites en France*, Paris, Aubier, 1982

WOLIKOW Serge, *Le Front populaire en France*, Bruxelles, Complexes, 1996, 319 pages

Histoire politique internationale

BOUCHE Denise, *Histoire de la colonisation française, tome II*, Paris, Fayard, 1991

DEFRASNE Jean, *Le pacifisme en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994

DUROSELLE Jean Baptiste, *La décadence, 1932-1939*, Paris, Imprimerie Nationale, 1979

VILLEPIN Patrice De, « Plutôt la servitude que la guerre ! Le pacifisme intégral dans les années trente », *Relations Internationales*, n° 53, Printemps 1988

Histoire culturelle

BARROT Olivier, ORY Pascal (Dir.), *Entre deux guerres, la création entre 1919 et 1939*, Paris, Éditions Bourin, 1990

GORGUS Nina, *Le magicien des vitrines le muséologue Georges Henri Rivière*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2003

ORBIN Alain (Dir.), *L'Avènement des loisirs 1850-1960*, Flammarion, " Champs ", 2001.

ORY Pascal, *La belle illusion. Culture et Politique sous le signe du Front populaire : 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, 1033 pages.

RENOLIET Jean-Jacques, *L'UNESCO oubliée, la Société des Nations et la coopération intellectuelle (1919-1946)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999

RIOUX Jean Pierre, *La culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2001

RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François (Dir.), *Histoire culturelle de la France, tome 4, Le temps des masses. Le XXe siècle*, Paris, Le Seuil, 1998

ROBIN Régine (Dir.), *Masses et culture de masse dans les années trente*, Paris : les Éditions ouvrières, 1991, Collection Mouvement social

Histoire urbaine

AGULHON Maurice (Dir.), *Histoire de la France urbaine : La ville de l'âge industriel : le cycle haussmannien, tome VI*, Paris, Éditions du Seuil, 1983

COHEN Évelyne, *Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux-guerres*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999

LES EXPOSITIONS UNIVERSELLES

Ouvrages et sites généraux

ORY Pascal, « Les Expositions universelles, de 1851 à 2010 : huit fonctions de la modernité », conférence Organisé par l'Ambassade de France en Chine, Consulat Général de France à Shanghai, 2010, <http://www.franceshanghai2010.com/spip.php?article1128>

PINOT DE VILLECHENON Florence, *Fêtes géantes. Les Expositions universelles, pour quoi faire ?*, Paris, Éd. Autrement, 2000

PINOT DE VILLECHENON Florence, *Les Expositions universelles*, Paris, Presses universitaires de France, 1992

SCHROEDER-GUDEHUS Brigitte et RASMUSSEN Anne, *Les fastes du progrès. Le guide des Expositions universelles 1851-1992*, Paris, Flammarion, 1992.

Le site officiel du Bureau International des Expositions : <http://www.bie-paris.org/site/index.php>

LES EXPOSITIONS PARISIENNES

AGEORGES Sylvain, *Sur les traces des Expositions universelles 1855-Paris-1937 à la recherche des pavillons et des monuments oubliés*, Paris, Parigramme, 2006, 192 pages

CHALET-BAILHACHE Isabelle (Dir.), *Paris et ses Expositions universelles, architectures, 1855-1937*, Éditions du patrimoine centre des monuments nationaux, Paris, 2008, 101pages

GAILLARD Marc, *Les Expositions universelles de 1855 à 1937*, Paris, Les Presses Franciliennes, 2003, 184 pages

ORY Pascal, *Les Expositions universelles de Paris. Panorama raisonné, avec des aperçus nouveaux et des illustrations des meilleurs auteurs*, Paris, Ramsay, 1982

ORY Pascal, *L'Expo universelle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1989.153 pages

L'EXPOSITION DES ARTS ET TECHNIQUES DANS LA VIE MODERNE PARIS 1937

Articles liés à l'Exposition de 1937

BELTRAN Alain, « La « fée électricité », reine et servante », *Vingtième Siècle Revue d'Histoire*, n° 16, octobre-décembre 1987, p. 90-95.

CARRE Patrice A., « Revenir à l'exposition de 1937 « exactement moderne » ? Les techniques de communication », *Vingtième Siècle Revue d'Histoire*, n° 16, octobre-décembre 1987, p. 83-90

CHAMBELLAND Colette, TARTAKOWSKY, Danielle. « Le Mouvement syndical à l'Exposition internationale de 1937 », *Le Mouvement social*, n° 186, 1999, p. 69-83.

PEER, SHANNY L., « Les Provinces à Paris : le Centre régional à l'Exposition internationale de 1937 », *Le Mouvement social*, n° 186, 1999, p. 45-68.

Ouvrages de référence

LEMOINE Bertrand, RIVOIRARD Philippe (Dir.), *Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris, Institut Français d'Architecture, 1987, 510 pages

ORY Pascal, *Le Palais de Chaillot*, Paris-Arles, Cité de l'architecture et du patrimoine, Aristèas, Actes sud, 2006

L'ARCHITECTURE ET LES ARTS

Instrument de recherche

MIDANT Jean-Paul (Dir.), *Dictionnaire de l'architecture du XXe siècle*, Paris, Hazan, Institut Français d'Architecture, 1996, 987 pages

RAGON Michel, *Dictionnaire des architectes*, Paris, Encyclopædia Universalis, Albin Michel, 1999

Articles généraux

FRAMPTON Kenneth, « Architecture contemporaine - Une architecture plurielle », *Encyclopædia Universalis* en ligne

PICON Antoine, « ARCHITECTURE (Thèmes généraux) Architecture, sciences et techniques », *Encyclopædia Universalis*, automne 1999.

RABREAU Daniel, « Le néoclassicisme, arts », *Encyclopædia Universalis* en ligne

Ouvrages généraux

BENEVOLO Leonardo, *Histoire de l'architecture moderne, tome 2, avant-garde et mouvement moderne*, Paris, Dunod, 1987

CURTIS William J.R., *L'architecture moderne depuis 1900*, Phaidon, 1982, 1987, 1996, 2006

DAUFRESNES Jean Claude, *Fêtes à Paris au XXe siècle. Architectures éphémères de 1919 à 1989*, Hayen, Mardaga, 2001

FRAMPTON Kenneth, *Histoire critique de l'architecture moderne*, Paris, Philippe Sers, 1985

MONNIER Gérard, *L'architecture du XX siècle, que sais-je*, Paris, Presse Universitaire de France, 1996

RAGON Michel, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme moderne, tome 2, La naissance de la cité moderne 1900-1940*, Points Essais, 1986

L'ARCHITECTURE ET L'ART DES ANNÉES 30

ABRAM Joseph, « Auguste Perret », *Encyclopædia Universalis* en ligne

BONY Anne, *Les années 30, Tome 1&2*, Paris, Édition du Regard, 1987

COHEN Jean Louis, « Architectures du Front populaire », *Le Mouvement social*, n° 146, janvier-mars 1989, Les Éditions ouvrières, Paris

COHEN Jean Louis (Dir.), *Années 30. L'architecture et les arts de l'espace. Entre industrie et nostalgie*, Paris, Édition du Patrimoine / Caisse des Monuments historiques et des sites, 1997

LARBORDIERE Jean-Marc, *L'architecture des années 30 à Paris*, Paris, Édition Massin, 2009

LEMOINE Bertrand, RIVOIRARD Philippe, *Paris. L'architecture des années trente*, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, La manufacture, 1987

MONNIER Gérard (Dir.), *L'architecture moderne en France. Tome 1, 1889-1940*, Paris, Picard, 1997

ART, ARCHITECTURE ET POUVOIR AUTORITAIRE

BEDARIDA François, « Sur l'art totalitaire », *Vingtième siècle, Revue d'Histoire*, n° 53, 1997, p. 159-162

BORSI Franco, *L'ordre monumental, Europe 1929-1939*, Paris, Hazan, 1986

CHAPOUTOT Johan, *Le national-socialisme et l'Antiquité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008

GENTILE Emilio, *Fascismo di pietra*, Bari, Editori Laterza, 2007

GUYOT Adelin, RESTELLINI Patrick, *L'art nazi : un art de propagande*, Bruxelles, éditions Complexes, 1983.

MATARD-BONUCCI Marie-Anne, MILZA Pierre, *L'homme nouveau entre dictatures et totalitarismes (1930-1945)*, Paris, Fayard, 2004

MICHAUD Éric, *Un art de l'éternité, l'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996

MILZA Pierre, ROCHE-PEZARD Fanette, *Art et Fascisme*, Paris, éditions complexes, 1989

KOPP Anatole, *L'architecture de la période stalinienne*, Grenoble, actualités-recherche, Presses Universitaires de Grenoble, 1978.

Table des annexes

Annexe 1 « LE PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE A INAUGURÉ HIER L'EXPOSITION DE 1937», <i>Le Figaro</i> , n° 145, mardi 25 mai 1937, Le Figaro, Paris, p. 1 et 4.....	168
Annexe 2 « LE SOLEIL A INAUGURÉ L'EXPOSITION » <i>L'Humanité</i> , n° 14038, mardi 25 mai 1937, Paris, L'Humanité, p. 8.....	174

Annexe 1
**« LE PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE A INAUGURÉ HIER L'EXPOSITION
DE 1937 », *Le Figaro*, n° 145, mardi 25 mai 1937, *Le Figaro*, Paris, p. 1 et 4**

LE PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE A INAUGURE HIER L'EXPOSITION DE 1937

5 Des miracles réalisés en 48 heures ont permis aux visiteurs officiels d'entrevoir les magnificences de cette œuvre

LA PROMENADE NAUTIQUE DU CORTÈGE OFFICIEL

10 La cérémonie d'inauguration de l'Exposition s'est déroulée dans l'atmosphère de correction, qui correspondait aux vœux de tous. Ni des déceptions trop légitimes, ni des enthousiasmes qui eussent été déplacés, ne se firent jour, et les participants au cortège officiel consentirent de bonne grâce à admirer l'effort réalisé, les promesses évidentes, le tout panaché d'un grand coup de soleil. L'état particulièrement flatteur du Trocadéro, son aspect architectural nouveau, la perspective de ses jardins –avant-hier encore en ébauche– prouvaient de quelles miraculeuses réussites l'ouvrier est capable, dans un temps record, quand il ne cède pas aux meneurs. G. S.

15 Le départ de L'Élysée

Dès le début de l'après-midi, une foule nombreuse se dirige vers les bords de la Seine. M. Albert Lebrun va inaugurer officiellement l'Exposition, qui sera prête dans un mois environ. À 15 h. 10, MM. Blum, Bastid et Labbé viennent chercher le chef de l'État à L'Élysée. Un cortège se forme qui, encadré, par deux pelotons de la garde à cheval, gagne le quai de Tokio par le Faubourg-Saint-Honoré, l'avenue Montaigne et l'Alma. Les voitures s'arrêtent devant les musées d'Art Moderne. Au pied du double édifice, MM. Paul Léon, commissaire général adjoint ; Pierre Mortier, délégué général à la propagande ; Raymond Escholier et Heron de Villefosse, conservateurs ; Dondel, Aubert, Viard et Dastugue, architectes, reçoivent le Président de la République. M. Albert Lebrun visite rapidement ce monument qui, avec le Trocadéro, survivra à l'Exposition. Il admire les grandes sculptures de Janniot, de Drivier, de Guéniot, de Dejean. Un ouvrier et une ouvrière offrent un bouquet tricolore au chef de l'État. M. Lebrun remercie et embrasse l'ouvrière, Le cortège automobile se reforme et se dirige vers le Trocadéro.

20

25

Au Trocadéro

30 Le 5^e régiment d'infanterie coloniale est rangé derrière son colonel et son drapeau, en demi-cercle autour du Signal de la Paix. La haute tour n'a pas été revêtue entièrement de ses lauriers verts. Pour masquer la carcasse dénudée, on a tendu, dans la partie supérieure, une draperie aux trois couleurs. Le vent léger qui s'engouffre sous cette draperie la gonfle et lui donne l'aspect d'un chapiteau tricolore. Un ouvrier, planté sur le sommet, prend ainsi l'apparence d'un génie trop lointain pour qu'on puisse juger s'il est bienfaisant ou maléfique.

35 À 15 heures 35, le chef de l'État descend de voiture, les clairons sonnent Aux champs, les troupes présentent les armes. M. Léon Blum marche aux côtés du Président, suivi des présidents des Chambres et des

ministres. Sur la terrasse qui sépare les deux ailes du, palais, les commissaires, les membres des corps constitués, les généraux en grand uniforme, les invités en jaquette et chapeau luisant, se rangent au passage du cortège. M. Lebrun s'entretient familièrement avec le général Gouraud qui l'accompagne pendant quelques mètres pour lui donner le recul indispensable à la perspective. Le Président, visiblement, est surpris par ce triomphe du camouflage. De longues banderoles couvrent les trouées sans fenêtres, dissimulent les échafaudages hâtivement enlevés. Des oriflammes flottent aux bras géants des grues qu'ils transforment en vergues. Des panneaux masquent les pavillons inachevés. Un bouquet de drapeaux s'épanouit au-dessus de la porte d'honneur, mêlant là croix gammée aux étoiles d'Amérique, les couleurs de France à celles de tous les pays qui ont accepté son invitation. M. Albert Lebrun, guidé par M. Labbé, descend ensuite les quelques marches qui le conduisent au belvédère d'où la vue s'étend sur les miroirs d'eau du Trocadéro, sur le pont d'Iéna, les pavillons étrangers, le Champ de Mars. Il semble qu'un magicien ait touché de sa baguette le sol raviné qui moutonnait, il y a deux jours, au pied de la colline de Chaillot, pour en faire sortir les parterres, les bassins, les sources. Les jets d'eau chantent, chargés de paillettes, entre leurs rideaux de petits arbustes en quinconce. Le gazon gras se chauffe au soleil. Les blanches statues goûtent l'euphorie d'un éden. On ne peut ici que s'émerveiller devant ce miracle d'improvisation. Approuvons donc M. Lebrun qui fit sortir de leur abri souterrain où sa venue les avait jetés les derniers ouvriers qui mirent en action les machines hydrauliques et les félicita avec chaleur. Grâce à eux, cette visite inaugurale débutait dans la satisfaction. On pouvait déborder son orgueil et faire bon visage devant les hôtes étrangers.

55 L'embarquement

On passe ensuite d'un pas assez rapide devant les pavillons étrangers qui bordent les jardins. Ces pavillons ne couvrent pas toujours la marchandise. Quelques-uns sont encore à l'état de promesse. L'Espagne notamment n'offre qu'une paroi en trompe-l'œil. On remarque cependant l'élégant élan du pavillon de la Norvège et la noble façade de marbre de celui de la Roumanie où tranchent « l'azur, le soleil et le sang » des emblèmes nationaux. Le groupe décoratif des Soviets brandit son marteau d'argent et sa faucille vers l'aigle d'or de l'Allemagne, qui lui fait vis-à-vis. On admire au passage, sans s'arrêter une minute, escorté d'une nuée de photographes et d'agents motocyclistes casqués de cuir bouilli.

Une « saucisse motorisée » promené son outre verte, en larges cercles, dans le ciel cru. Son bourdonnement s'unit aux accents de la Marche lorraine, que la musique de l'Air fait retentir au loin. Les chevaux du pont d'Iéna s'harmonisent, d'une façon, inattendue, avec le décor.

Nous, voici sur la rive gauche

Là encore on a « truqué » avec art. Une forêt de mâts fait flotter les couleurs sous la Tour Eiffel, fermant, l'horizon des, chantiers. Les petits trains électriques qui parcourront l'Exposition, mis bout à bout, tressent une chaîne d'aluminium que souligne un liséré de peinture vive. Les gardes mobiles font la haie devant cette fragile muraille et le cortège se scinde pour embarquer dans les vedettes qui sont rangées à droite et à gauche du pont. Des vedettes fort confortables, d'ailleurs, modernes d'aspect sous leur tente orange que perce comme une bosse un réservoir métallique, profilé selon les dernières règles de l'aérodynamisme. Les moteurs vrombissent. Quelques ratés font croire aux Imaginatifs que les artilleurs ouvrent enfin la série des

cent un coups de canon que l'on avait promis à leurs oreilles. Mais non la poudre ne parlera pas. On inaugure
75 à petit bruit.

L'envers des décors

Quatre vedettes de la marine militaire ouvrent le sillage mousseux où s'engagent l'embarcation portant la marque du chef de l'État et les sept bateaux qui lui font escorte. Les acclamations de la foule massée sur les rives et des ouvriers mis en repos pour l'après-midi et perchés sur les charpentes des pavillons,
80 saluent le passage de la petite flotte. On gagne lentement l'île des Cygnes, mais lorsque l'on frôle, la plateforme « symbolique » de la Corse, ce jeu de construction abandonné en désordre au ras des eaux par leur enfant- capricieux, d'un même mouvement les pilotes poussent la manette des gaz. La proue des vedettes se soulève ; on va ceinturer, à bonne vitesse, le centre des colonies. C'est que ce que découvrent ici les visiteurs flottants constitue l'envers des décors. On s'est hâté de mettre en état les façades. Mais derrière elles que de
85 toits sans tuiles, que de flancs pelés par larges plaques, que de charpentes qui attendent encore leur revêtement. Aussi fait-on une ovation aux musiciens indigènes qui pincet la guitare et poussent de longues plaintes modulées sur la terrasse blanche –et terminée !– du pavillon du Maroc. Déjà, dans un tourbillon d'écume, les vedettes virent autour de la statue de la Liberté et, par l'autre bras du fleuve s'engagent sous le pont de Grenelle, où quelques gardes mobiles surveillent la chaussée déserte. Répondons au passage aux
90 saluts des Tunisiens drapés dans leur gandoura, qui agitent leurs manches derrière leurs fenêtres finement ouvrees.

Enfin, l'Exposition

Brusquement, tandis que s'amortit l'élan de notre vedette, nous découvrons l'Exposition. L'Exposition, dans son atmosphère vibrante et joyeuse, dans sa lumière, dans sa chair vivante !

95 Le pavillon de la Belgique est débordant de plantes, de fleurs. On y sent palpiter une présence. La pierre s'est animée. La fête commence. Et quelle surprise joyeuse que ces jeunes filles en costumes des cantons bleus, rouges, jaunes, verts, souriantes sous leurs bonnets enrubannés, qui agitent des petits drapeaux et applaudissent joyeusement sur le balcon du pavillon de la Suisse. Il y a des chansons, des guirlandes, des bancs verts où déjà des gens se reposent On n'en croit pas ses yeux.

100 Pourtant, à l'Italie aussi, on a arboré les bannières bleues sur un pavillon terminé. Des groupes d'ouvriers endimanchés saluent à la romaine sur la selle du cheval géant. Les baies, par éclairs, laissent apercevoir des tentures, des marbres, des ors. Nous recevons des bouffées de clameurs, des rafales de musique. Conservons ces images-là sous nos paupières pendant les quelques minutes durant lesquelles les bateaux se dirigent vers le débarcadère ! Détournons nos yeux du squelette de fer du pavillon de l'Hygiène,
105 qui pourrait être celui de la vie au grand air ! Oublions les taches blanches qui couvrent le visage coloré du pavillon du Tourisme ! Entre la haie des troupes qui s'échelonnent des quais au seuil du Grand Palais, devant la magnifique fresque des spahis marocains, droits sur leurs étriers, qui se détache sur la tendre verdure des Champs Élysées, hâtons-nous vers l'immense nef où se succéderont les discours et les cantates. Emportons cette sensation intacte, reçue comme une promesse, du seul échantillon authentique de l'Exposition.

110 Qu'elle nous vienne des nations qui ont accepté notre hospitalité doit émouvoir notre courtoisie plus que notre amour-propre. Les premiers mots éloquents de la journée seront ceux-ci, dans quelques minutes, sur les lèvres de M. Labbé.

-La chrysalide va devenir papillon !

115 Nous, n'avons vu, aujourd'hui, que le bout de son aile. Laissons-le secouer sa poussière. Au grand soleil.

Au Grand Palais

120 La cérémonie inaugurale proprement dite de l'Exposition se déroule au Grand Palais. Environ six mille personnes ont répondu à l'invitation du commissariat général. La façade extérieure du palais est décorée de longues oriflammes tricolores. L'intérieur a reçu un aménagement spécial. Sur le parterre, des chaises bleues ont été disposées en trois travées, la trouée centrale étant réservée aux membres du Parlement. Au fond, sous la coupole centrale, la tribune présidentielle est dressée devant un immense panneau beige. Trois colonnes bleue, blanche et rouge s'élèvent. De chaque côté de cette estrade, deux autres tribunes : celle de droite destinée aux bureaux du Conseil municipal, du Conseil général, du Sénat et de la Chambre ; celle de gauche aux membres du corps diplomatique et aux commissaires généraux des puissances étrangères. De part et d'autre, des emplacements réservés, des plantes vertes et des hortensias bleus et rouges aux couleurs éclatantes sont disposés, tranchant heureusement sur le fond rouge ou beige des tapis.

130 Autour de la coupole, les balcons d'angles, sont décorés des emblèmes des cinquante-sept nations participant à l'Exposition. Vu de la galerie supérieure, le parterre donne l'aspect d'une vaste et irrégulière mosaïque dans laquelle les taches sombres des jaquettes contrastent étrangement avec les couleurs vives des toilettes féminines. Dans chaque allée ménagée, des gardes républicains font la haie. Les teintes chamarrées des uniformes aux multiples décorations, des bicornes à plumes blanches ou noires, des toques des magistrats s'avivent sous les rayons dorés d'un soleil déclinant.

16 heures 30, la plupart des invités sont à leur place. Au dehors, la circulation déviée depuis deux heures de l'après-midi est complètement arrêtée.

135 À 16 heures 45 précises, les commandements « Présentez armes ! » et « Sabre au clair ! » retentissent, tandis que les clairons de la garde jouent la sonnerie « Aux champs ». Précédant le chef de l'État, l'escorte officielle fait son entrée, précédée de Blum, Dormoy, Bastid, Chautemps et Moutet. Quelques instants plus tard, M. Albert Lebrun, entouré de MM. Janneney, président du Sénat, et Herriot, président de la Chambre. Micheletti, de l'Opéra-comique, entonne la Marseillaise, reprise au refrain par les chœurs de l'Opéra et par les trompettes de la Garde.

Les premiers discours

M. Léon Labbé prend le premier la parole. Il remercie d'abord ses « collaborateurs à quelque degré qu'ils appartiennent », de leur inlassable dévouement. Puis il dégage la leçon de l'Exposition, c'est une grande leçon d'union.

145 *Union entre les peuples, dit-il, issus cependant de civilisations différentes qui en venant à nos côtés nous apportent une magnifique leçon de solidarité, suivant la belle définition qu'en donnait en 1878 un grand*

poète. Victor Hugo. *Union aussi entre nous, enfants d'une France, qui se montrera aux hôtes qu'elle appelle à lui rendre visite sous les traits et avec le visage d'une nation unie forte, accueillante et pacifique, ces traits et ce visage qui demeurent vraiment les siens quand on écarte certaines apparences superficielles et trompeuses.*

150

Il retrace ensuite toute la portée économique de la manifestation de 1937 et conclut en démontrant qu'elle doit être une œuvre de paix et une manifestation de l'humanisme contemporain.

À M Labbé succède, au micro, le général Piccio, sénateur, commissaire général pour le gouvernement Italien et doyen des commissaires étrangers. En leur nom, il apporte au chef de l'État « l'hommage des nations et des hommes », ainsi que la bienvenue du travail humain lui-même dans le folklore de tous les peuples, qui « a apporté ses œuvres et ses rêves, ses prodiges et ses promesses, son orgueil et sa foi ».

155

Félicité par M. Lebrun et M. Blum, le général regagne sa place. M. Bastid, ministre du commerce, prend à son tour la parole pour tracer la haute portée sociale de l'Exposition.

160

« Le temps est passé dit-il, où l'art n'avait d'autre but que lui-même et où sa perfection se mesurait à son hermétisme. Nul n'oserait répéter Aujourd'hui, avec le poète latin : *odi profanum vulgus et arceo* ».

Il conclut en souhaitant qu'elle représente le « Panthéon » pacifique de nos génies nationaux.

« Je déclare l'Exposition solennellement ouverte. »

Après un intermède de la Société des Concerts du Conservatoire, M. Albert Lebrun s'approche du micro. La presque totalité des assistants se lève et écoute, debout, son allocution.

165

« *Au nom de la République française, déclare-t-il, je remercie les nations qui ont bien voulu, répondant à l'appel qui leur était adressé, prendre part à l'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne, et ainsi rendre à la France et à la Ville de Paris un hommage auquel elles sont infiniment sensibles.* »

170

Il salue les représentants de ces nations et remercie ceux qui, à un titre quelconque, ont collaboré à l'édification de cette œuvre et il conclut :

« *Puisse le grand rassemblement de cette année enseigner une fois de plus aux hommes qu'il n'est, pour le monde, de dignité de vie que dans une compréhension mutuelle des besoins, des aspirations, du génie de chaque peuple, de prospérité que dans un échange toujours plus intense des produits et des idées, de bonheur que dans une saine pratique de concorde et de paix internationales.* »

175

« *C'est sous les auspices de ces vœux et de ces espérances que je déclare solennellement inaugurée l'Exposition des Arts et Techniques de 1937.* »

M. Lebrun, suivi des personnalités de sa tribune, se rend au Palais de la découverte, situé dans la coupole de l'avenue Victor-Emmanuel-III. Il assiste à l'éclatement d'une étincelle de deux mètres entre des boules de cuivre et regagne sa voiture, rentrant à l'Élysée.

180

Une déclaration de M. Bastid

À l'issue de l'inauguration de l'Exposition de l'Exposition. M. Bastid, ministre du commerce, a déclaré au représentant d'une agence télégraphique :

185 « En cette minute solennelle, une seule chose compte l'union de tous les Français autour de cette splendide manifestation du génie national, et leur volonté inébranlable de recevoir dans une atmosphère détendue, accueillante et sereine, les visiteurs qui accourent de tous les points de l'horizon. »

Les illuminations de la soirée

190 À peine les « lampions » de l'inauguration étaient-ils éteints que Paris, voulant fêter la nouvelle venue, née sous le signe de lumière, a brillamment illuminé, hier soir, ses monuments. Et le public parisien, friand, de ce spectacle réservé ordinairement à la soirée du dimanche, s'est longuement promené, notamment à la Concorde, où la porte monumentale jetait ses premiers feux.

Annexe 2
**« LE SOLEIL A INAUGURÉ L'EXPOSITION » *L'Humanité*, n° 14038, mardi 25
mai 1937, Paris, *L'Humanité*, p. 8**

5 L'Exposition, chaude cité nouvelle dans le grand Paris, a reçu hier la visite présidentielle. Cent un coups de canon ont annoncé son inauguration solennelle.

La sobre et imposante cérémonie c'est déroulée au milieu d'une vive affluence, dans un enthousiasme incessant, parmi les clairs pavillons qu'un soleil détachait vigoureusement sur le ciel.

La visite des musées

10 À 15 h 30, l'auto présidentielle, précédée d'un détachement de gardes républicains, vient stopper devant le musée des Arts modernes. Le président de la République et le président du Conseil sont accueillis, dès le seuil, par les membres du gouvernement. Le cortège monte le bel emmarchement, traverse le patio et s'arrête devant les deux importants piédroits sculptés, contre lesquels les deux ailes du musée viennent se retourner. Le président de la République marque un vif intérêt aux bas reliefs de Jeanniot représentant les neuf Muses. Puis le cortège passe sur la terrasse supérieure où un élégant portique relie les deux corps du
15 bâtiment. Pendant de toute la hauteur de la colonnade, une légère draperie tricolore flotte doucement. Au-devant de la balustrade, une magnifique statue d'or de Bourdelle étincelle sous le riant soleil.

Le président de la République se rend au nouveau Trocadéro. Sur la terrasse supérieure, entre les deux corps de bâtiment d'une ordonnance calme, le cortège officiel s'épanouit pour mieux dominer le magnifique panorama de l'Exposition. Les ailes du musée, recourbées légèrement, enserrant des bassins aux
20 sources jaillissantes. À gauche, on découvre le pavillon yougoslave, le pavillon tout en verre du Danemark, les deux grandes faces triangulaires du pavillon norvégien, le pavillon de l'Espagne voilé d'un grand drapeau républicain, puis, à l'extrémité la tour massive du pavillon allemand. En vis-à-vis, le pavillon de Roumanie, à la grande arcade centrale, puis celui, ocre rouge, de l'Égypte, et plus bas, la masse imposante du pavillon soviétique, sur lequel le couple d'acier semble s'élancer dans la voie lumineuse du soleil.

25 La promenade sur la Seine

Le cortège traverse le pont d'Iéna et découvre dans l'arcade métallique de la Tour Eiffel une nouvelle perspective de pavillons. Le pavillon belge, à l'extrémité gauche du pont, expose une façade circulaire, rouge et largement vitrée. Un grand escalier, signalé par un haut mât de cuivre au bout duquel flotte le drapeau belge, donne accès à d'élégants embarcadères. Les vedettes blanches, aux tentes orange, se
30 balancent mollement. Sur les passerelles, entre deux haies de buis, s'avancent les personnalités. Nous reconnaissons plus aisément dans les groupes de tête, aux côtés du président de la République et de L Blum, le président Herriot, M. Paul Bastid, ministre du commerce, M. Rucart, ministre de la justice, M. Jeanneney, président du Sénat, et nos camarades Marrane, président du conseil général, et Vaillant-Couturier, président de la commission parlementaire de l'Exposition. Le cortège s'est réparti dans les huit vedettes alignées. La
35 musique de la Flotte, joue une marche entraînante et, sur la passerelle du pavillon suisse, de gracieuses jeunes filles en costumes des cantons agitent de petits drapeaux rouges à croix blanche.

Quelques barques, où des marins se tiennent droits, se sont détachées du quai. La vedette présidentielle et son escorte partent à leur tour. La rive quittée, les embarcations vont contourner l'île des Cygnes. Le pavillon de l'Angleterre, si vivement achevé au cours de ces dernières semaines, dont la façade est revêtue d'un immense drapeau, est vite dépassé. Des pavillons blancs sur pilotis se succèdent, avec minarets et dômes, toits pointus, figures totémiques, façades zébrées. Sur le pavillon du Maroc dans une loggia, des indigènes en costumes jouent de leurs instruments. Des figures apparaissent dans les fenêtres en ogive, et derrière les claustras voilés. Sur les rives, nombreux sont les spectateurs, ils détaillent attentivement les occupants des vedettes si proches. Notre camarade Vaillant-Couturier, accoudé à la balustrade, est bien vite reconnu, les applaudissements se propagent comme une traînée de poudre... La foule rend ainsi hommage à notre grand Parti, qui a tant fait pour la réussite de l'Exposition et pour en hâter l'ouverture.

L'île des Cygnes

Après le domaine colonial, le Centre régional apparaît déjà dans l'arche du pont de Poissy, avec ses toits de tuiles en pente douce et ses grands murs blancs de Provence. L'embarcadère est bientôt dépassé et après le pavillon suisse, avec ses arabesques suggestives apparaît le pavillon italien, puis les divers pavillons de l'activité française : tourisme, eaux et forêts, yachting, etc. Les visiteurs peuvent encore admirer la grande fresque du pavillon du travail avant que les vedettes aillent se ranger, devant le débarcadère, vers 16 h 30. Elles sont saluées par le grand pavois du *Santa-Maria*, un des terre-neuvas de Paimpol.

Arrivée au Grand Palais

Les personnalités officielles longent la rive sous l'ombre fraîche d'une galerie et remontent aux sons d'une musique militaire jusqu'au pont Alexandre III. L'avenue est barrée par une file de chasseurs d'Afrique avec leurs amples manteaux blancs et le cortège oblique et pénètre dans le Grand-Palais, sous la voûte tendue d'un vélum que tamise la lumière, éclatante du dehors, une assistance nombreuse prend place. Les gorges lumineuses du berceau dispensent une clarté rose. Sur une estrade, les membres du gouvernement vont s'installer.

La musique ouvre la cérémonie dès que M. Lebrun a pris place à la tribune d'honneur. La *Marseillaise* chantée, les artistes du Conservatoire exécutent quelques œuvres réputées, puis des discours sont prononcés par M. Édouard Labbé ; commissaire général de l'Exposition par M. Piccio, doyen des commissaires généraux étrangers ; par M. Paul Bastid, ministre du commerce, et par le président de la République. Quand M. Lebrun eut prononcé la phrase rituelle : « L'Exposition est ouverte » les applaudissements éclatèrent de toutes parts.

Dans une belle allocution, M. Labbé a présenté cette grande œuvre, et rendu hommage à tous ses collaborateurs.

Il a déclaré, notamment :

« Dépassant le cadre de nos frontières, l'Exposition doit être, aussi, et surtout, une œuvre de paix. N'est-ce pas, d'ailleurs, le fait de toutes les Expositions, qui doivent être pour le genre humain, ce qu'étaient les Jeux olympiques pour les Hellènes, une réunion de famille où l'on abjurait ses haines étroites et des rivalités aveugles et où les esprits se retrempaient dans de communes sympathies. »

Souvent applaudi dans le déroulement de son discours, le commissaire général conclut de la sorte :

75 « Quand nous disons progrès, nous entendons bien associer les arts et les techniques. Ce serait faire
preuve d'un idéalisme excessif que de vouloir soutenir que nos vraies fins sont seulement dans la pensée,
dans les nobles émotions du beau et du bien. Car ces, fins supposent d'abord l'affranchissement des misères
physiques. La marche de l'humanité n'est pas sûre si la faim et le froid continuent à tenailler le plus grand
nombre, si le bien-être n'est pas commun, si là première étape n'est pas franchie pour tous, qui est d'avoir
80 satisfait aux exigences de la vie animale et d'acquérir ainsi le loisir d'être un homme. Et c'est pourquoi, en
travaillant pour le progrès national, les techniques travaillent aussi pour l'idéal le plus élevé. »

Table des illustrations (dans le texte)

Figure 1 - Les agrandissements successifs de l'Exposition internationale de Paris 1937	33
Figure 2 - Le Pavillon de la Tchécoslovaquie (à gauche) et le Pavillon des États-Unis (à droite) ..	37
Figure 3 - La colline du Trocadéro vue de la tour Eiffel.....	38
Figure 4 - Le champ de Mars et la tour Eiffel, carte postale colorisée, H. Chipault.....	39
Figure 5 - La Voie Triomphale de la Lumière et de la Radio aménagée sur le Pont Alexandre III, de nuit.....	40
Figure 6 - Parc des Attractions : le Perballum.....	41
Figure 7 - Le petit train électrique de l'Exposition, H. Chipault.....	42
Figure 8 - La tour Eiffel de nuit	43
Figure 9 - Schéma et plan de l'Exposition internationale de Paris 1937.....	44
Figure 10 - Le vieux Trocadéro.....	46
Figure 11 - Caricature de l'ancien Trocadéro par Jean Effel	47
Figure 12 - L'aile droite du Palais de Chaillot de nos jours et la façade du Palais des Nations, Genève, de nos jours.....	49
Figure 13 - Les fontaines du Trocadéro et le Palais de Chaillot	53
Figure 14 - Le Palais de Tokyo, dessin de Decaris	56
Figure 15 - La une de la revue <i>L'Illustration</i> , 14 août 1937, n° 4928.....	59
Figure 16 - L'ancien musée des Travaux Publics, le Palais d'Iéna aujourd'hui	61
Figure 17 - Plan du président de la République sur l'esplanade du Trocadéro, au deuxième plan on découvre la nouvelle perspective monumentale	67
Figure 18 - Albert Lebrun au Trocadéro pendant l'inauguration de l'exposition	68
Figure 19 - Visite inaugurale de l'exposition, le cortège officiel dans la cour du Palais de Tokyo .	69
Figure 20 - Les Palais des Nations vus du pont des Invalides en 1900.....	70
Figure 21 - Soldats français avec en arrière plan à droite le pavillon Britannique lors de l'inauguration	78
Figure 22 - Carte postale représentant le Centre rural, H. Chipault.....	85
Figure 23 - L'entrée du Centre rural	86
Figure 24 - Le Palais de l'artisanat,.....	89
Figure 25 - Centre régional - vue d'ensemble, H Chipault	92
Figure 26 - Carte postale du pavillon du Lyonnais, H. Chipault.....	98
Figure 27 - La France d'Outre-mer - Le pavillon de l'Algérie (dessin de Decaris).....	101
Figure 28 - « Le motif central de la section indochinoise », dessin de Sabrié	103
Figure 29 - La tour de la Paix, vue de nuit	111
Figure 30 - Le pavillon de l'Hygiène, photo de Papillon.....	115
Figure 31 - Le pavillon du Travail	116
Figure 32 - La machine électrostatique géante, Palais de la Découverte, dessin de Boutterin	120

Figure 33 - Le Pavillon allemand (Speer Albert), photographie noir et blanc de François Kollar, 1937	124
Figure 34 - Le hall d'exposition du pavillon allemand, photographie noir et blanc de Pierre Jahan et René Viollet, 1937.....	126
Figure 35 - Le pavillon allemand et les sculptures de Joseph Thorak, photographie noir et blanc de François Kollar, 1937	129
Figure 36 - Le pavillon de l'Italie (Marcello Piacentini), sépia d'André Maire	132
Figure 37 - Le génie du fascisme (statue équestre ornant le pavillon d'Italie), photographie noir et blanc de Pierre Jahan et René Viollet, 1937	133
Figure 38 - La section des arts graphiques au pavillon italien, « Le pavillon de l'Italie ».....	136
Figure 39 - Le pavillon de la navigation Italienne. « La navigation italienne ».....	137
Figure 40 - Le pavillon de L'URSS, photographie noir et blanc de François Kollar, 1937.....	139
Figure 41 - Carte postale du Pavillon d'URSS, H. Chipault.....	141
Figure 42 - Escalier d'entrée de l'exposition, pavillon espagnol, photographie noir et blanc de François Kollar, 1937	144
Figure 43 - Le pavillon Espagnol, « Le pavillon de l'Espagne »	145
Figure 44 - Le pavillon Espagnol, « Le pavillon de l'Espagne »	146
Figure 45 - Vue de nuit des bassins du Trocadéro avec en arrière plan le pavillon de la Norvège et de l'Allemagne, photographie noir et blanc de François Kollar, 1937.....	154

Table des matières

Remerciements	4
Sommaire	5
Introduction	6
PARTIE 1 - L'EXPOSITION EN CONSTRUCTION	22
<u>CHAPITRE I - FONDATIONS ET STRUCTURE.....</u>	<u>23</u>
A. Les grandes étapes préliminaires à l'organisation	23
L'origine	23
Le renouveau.....	26
B. Le programme	27
L'Exposition en débat dans l'Architecture d'Aujourd'hui	28
Le projet final.....	30
C. L'emplacement traditionnel des Expositions parisiennes	31
D. Une visite de l'Exposition	36
<u>CHAPITRE II - LA FAÇADE : LES PAVILLONS PERMANENTS, L'IMAGE D'UNE PATRIE MÈRE DES ARTS.....</u>	<u>45</u>
A. Le Palais de Chaillot.....	45
« Le mal aimé ».....	45
Les architectes.....	48
Chaillot en débat	49
B. Les musées d'art moderne	54
Un projet : des controverses	54
Le Palais « aux lignes pures »	58
C. Le musée des Travaux Publics.....	60
Le musée oublié.....	60
Le bilan d'un débat	61
<u>CHAPITRE III - UNE ARCHITECTURE EN PRATIQUE : L'ÉVÉNEMENT MÉDIATIQUE DE L'INAUGURATION ..</u>	<u>64</u>
A. Une inauguration filmée	64
L'environnement musical	65
L'image.....	66
Le commentaire audio.....	70
B. Le Figaro : la construction d'une opposition	72
Ô retard ! Ô désespoir !.....	73
« Enfin l'Exposition »	75
C. L'Humanité un soutien de l'Exposition.....	77
« Le miracle du travail »	77
La fête du Front populaire.....	79
PARTIE 2 - NATIONS ET REPRÉSENTATIONS.....	83
<u>CHAPITRE IV - ALLÉGORIES FRANÇAISE : DES VISIONS CONSERVATRICES ?.....</u>	<u>84</u>
A. Une France rurale et artisanale	84
Le Centre rural	84
Le Centre artisanal	88
B. Le Centre régional : « clou » d'une Exposition parisienne ?	91
Le régionalisme en 1937.....	93
Régionalisme et Architecture.....	94
C. Une île aux formes d'empire, l'île des Cygnes	99
Une cité lacustre.....	99
Représentation coloniale.....	100
<u>CHAPITRE V - L'EXPOSITION DU FRONT POPULAIRE</u>	<u>106</u>
A. Inflexions politiques	106

S'approprier l'exposition	106
Démocratiser la culture	107
B. Constructions.....	110
La paix	110
L'Hygiène, la Solidarité et l'Enseignement	114
Le Travail.....	116
C. Rayonnement.....	118
Une ambiance populaire.....	118
Une Exposition moderne.....	119
<u>CHAPITRE VI –LE CONCERT DES NATIONS</u>	<u>123</u>
A. La parade Fasciste	123
Le troisième Reich au cœur de la capitale.....	124
La participation Italienne	131
B. La démonstration soviétique et l'enjeu de la guerre d'Espagne.....	137
Le Phare soviétique.....	138
La guerre civile espagnole et la propagande républicaine.....	144
Conclusion.....	150
L'Exposition : un succès !.....	150
La dernière grande Exposition Parisienne.....	150
Médiation Culturelle et architecture.....	150
Architecture et Politique	152
L'architecture des années trente « entre industrie et nostalgie »	152
L'image totalitaire.....	152
Le témoin d'une époque.....	153
Sources	155
Bibliographie.....	160
Table des annexes.....	167
Table des illustrations (dans le texte)	177
Table des matières	179

RÉSUMÉ

L'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne, Paris 1937, subsiste dans l'histoire comme la dernière grande Exposition parisienne. Notre mémoire s'intéresse plus spécifiquement à l'architecture déployée pendant la manifestation. Les palais, qu'ils soient permanents ou éphémères, révèlent au regard de la médiation culturelle, un intérêt historique indéniable. Par l'intermédiaire des intellectuels, des chroniqueurs, journalistes, architectes, critiques d'art, urbanistes et des officiels, nous retraçons l'événement de sa genèse, en 1929, à son crépuscule, le 25 novembre 1937.

Le prisme parfois déformant de la manifestation nous permet d'envisager les représentations d'une époque et sa vision du futur. L'utopie expositionnaire mêle sur plus de cent hectares au cœur de la capitale, le Front populaire et le totalitarisme, la région et la nation, les campagnes et l'empire, la science et l'attraction.

Dans le contexte de la montée des périls, l'Exposition nous offre un témoignage unique de la politique sociale, pacifiste et culturelle du Front populaire. Dans le sillage du rassemblement, l'étude du quotidien *L'Humanité* nous permet d'aborder la ligne politique et culturelle du Parti communiste français. *Le Figaro*, chantre d'une bourgeoisie qui se veut éclairée, témoigne quant à lui de l'opposition du journal face à la politique du rassemblement populaire. L'analyse s'appuie aussi sur un corpus de sources élargi (les revues *L'Illustration* et *L'Architecture d'Aujourd'hui*, actualités filmées), qui nous offre l'opportunité de déconstruire les représentations véhiculées par le monde médiatique.

Au final, l'Exposition d'architecture reflète, par l'intermédiaire du Palais de Chaillot, l'esthétique néoclassique choisie par ses organisateurs ; d'un autre côté, sur l'annexe de la porte Maillot, Le Corbusier déploie un pavillon en toile manifeste de l'Esprit nouveau. Les débats autour de l'architecture témoignent des compromis mais aussi des oppositions d'un mouvement architectural que Jean Louis Cohen présente à juste titre, comme étant « entre industrie et nostalgie ».

MOTS CLÉS : Exposition internationale, 1937, Architecture, Front populaire, Culture, Totalitarismes, années trente, médiation culturelle

Couverture : aquarelle d'A. Brenet, « Sur la rive gauche de la Seine », *L'Illustration : journal universel*, n° 4917, 29 mai 1937.