

ARCHITECTURE

**L'ARCHITECTURE
DE PIERRE PATOUT (1879-1965)
L'ORDRE ET L'ÉCHELLE**

Hugo MASSIRE*

RÉSUMÉ : Architecte emblématique du mouvement Art Déco de la France de l'Entre-deux-guerres, Pierre Patout est l'auteur d'une production raffinée témoignant de l'existence d'une voie médiane entre l'historicisme académique et le Mouvement moderne alors émergent. Ami du décorateur Jacques-Émile Ruhlmann, Patout affirme sa polyvalence sur des immeubles de rapports, des villas d'artistes et des pavillons d'expositions. Terminée au début des années 1960, la reconstruction du centre-ville de Tours constitue son œuvre ultime.

ABSTRACT: Iconic architect of the Art Deco movement of the 1920s, Pierre Patout is the author of a refined production testifying the existence of a middle way between academic historicism and the then emerging Modern movement. A friend of decorator Jacques-Émile Ruhlmann, Patout asserts his versatility in apartment buildings, artists' villas and exhibition pavilions. Completed in the early 1960s, the reconstruction of downtown Tours is his ultimate work.

Le nom de Pierre Patout occupe à ce jour une place secondaire – mais toutefois régulière – dans les anthologies d'histoire de l'architecture du XX^e siècle. S'il ne jouit pas aujourd'hui de la renommée accordée à des hommes de sa génération tels qu'Auguste Perret ou Robert Mallet-Stevens, Patout reste considéré comme l'un des solides représentants de l'Art Déco¹,

* Docteur en histoire de l'art de l'université de Tours-François Rabelais.

1. BRÉON Emmanuel et RIVOIRARD Philippe (2013). *1925, quand l'Art Déco séduit le monde*. Cité de l'architecture et du patrimoine/Norma, Paris.

courant qui connut son heure de gloire pendant les Années Folles avant de s'éteindre avec la Seconde Guerre mondiale. L'homme n'a, contrairement à certains de ses contemporains, pas été un théoricien et n'a que modérément usé des médias, quoique ses projets aient été assez généreusement publiés. Le passage de Pierre Patout dans l'historiographie a été entaché, à l'instar de nombre d'autres praticiens de l'Art Déco, des affres dus aux changements de mode et à une lecture morale, ou tout au moins à un changement de paradigmes, quant à l'esprit de sa production. L'attrait pour le luxe de Patout et des artistes de sa génération, teinté d'un certain maniérisme et d'un détachement apparent des préoccupations sociales de leur époque, a pesé négativement dans la réception critique de l'Art Déco au cours des années 1960-1970. Négligé, Patout paraît considéré comme un architecte mondain, décorateur de paquebots et de villas de luxe quand, au même moment, des personnalités d'avant-garde telles que Le Corbusier ou André Lurçat posaient les bases du logement social de l'après-guerre. Cette vision binaire – qui s'est davantage manifestée par le désintérêt ou l'ignorance que par un mépris revendiqué – a été battue en brèche à partir de la fin des années 1970, moment où l'on réinterroge ce qu'a signifié, dans l'architecture française des années 1920, le fait d'être moderne. De fait, le critique d'art Guillaume Janneau, qui avait préfacé, au milieu des années 1930, un petit livre que Pierre Patout avait fait éditer sur son œuvre, écrivait :

Il est moderne en n'étant l'homme d'aucun académisme, ni passéiste, ni systématiquement nouveau. Il est moderne, justement parce qu'il n'est pas moderniste, au sens doctrinaire du terme. Il ne croit pas qu'on fasse œuvre définitive et suprême en altérant les mesures ordinaires et l'échelle humaine des choses. Il lui suffit d'avoir satisfait aux besoins exprimés. Mais au nombre de ces besoins, compte spécialement, pour Pierre Patout, celui de l'ordre, qui est spirituel².

Le passage d'un architecte dans l'histoire est plus fragile qu'on ne le pense. Les œuvres ont beau être construites, elles disparaissent ou s'altèrent avec le temps. D'autres n'ont jamais été que temporaires. Les historiens ont, du reste, besoin d'archives pour comprendre la fabrication du projet et dresser

2. [ANONYME] [vers 1935]. *Pierre Patout, architecte, urbaniste, décorateur*. EDARI, Strasbourg.

un panorama, le plus exhaustif possible même s'il sera toujours incomplet, de la production d'un architecte. Ainsi existe-t-il à Paris, au centre d'archives d'architecture du XX^e siècle, un petit ensemble de documents, en très mauvais état, qui avait été enlevé d'une cave à moitié inondée appartenant à la belle-fille de Pierre Patout³. C'est à partir de ce corpus qu'une historienne de l'art de l'université de Tours, Marie-Luce Fourchet, a patiemment retissé les fils de la vie de l'architecte⁴. Si elle n'a malheureusement pas pu terminer la thèse qu'elle avait largement engagée, et qui aurait sans doute donné lieu à une publication de référence, cet article est, quoi qu'il en soit, fortement redevable à ses recherches.

Pierre Patout naît le 23 avril 1879 à Tonnerre, près d'Auxerre, et grandit dans une famille assez modeste. Son père, Henri Patout, est un employé de chemin de fer devenu ensuite architecte à Rueil-Malmaison, à l'ouest de Paris, où il construit des immeubles de rapport et des habitations à bon marché. Pierre Patout est admis, en avril 1897, à l'École nationale des beaux-arts, dans l'atelier de Jean-Louis Pascal⁵. La formation à l'architecture est à l'époque très différente de celle pratiquée aujourd'hui. Les élèves suivent, bien sûr, des cours théoriques : construction, mathématiques, histoire de l'architecture, mais l'essentiel de leur vie est rythmé par le rendu de projets et la participation à des concours. C'est là que l'ambiance de l'atelier et le caractère du maître, qui oriente et corrige les études de ses élèves, se révèle déterminant : certains patrons d'atelier influencent profondément leurs élèves, quand d'autres vont aider à développer les tempéraments les plus divers, encourager chaque aspirant architecte à trouver sa voie.

La scolarité de Pierre Patout est rapide et relativement bonne, même s'il ne participe pas au fameux concours du Prix de Rome qui est alors, pour ses récipiendaires, la garantie d'une carrière assurée par les commandes officielles. Quelques exemples des sujets d'exercices donnés aux élèves

3. CARVALHO-CANTO Marcos et Fourchet, Marie-Luce (2010), « L'architecte Pierre Patout (1879-1965), illustre inconnu à (re)découvrir », *Colonne*, n° 26, p. 42-45.

4. FOURCHET Marie-Luce (2007), *Pierre Patout (1879-1965). Architecte, décorateur et urbaniste. Esquisse d'une monographie : état des sources archivistiques et bibliographiques* (mémoire de master 2 d'histoire de l'art, sous la direction de Jean-Baptiste Minnaert). Université François Rabelais, Tours.

5. RICHARD-BAZIRE Anne (2007). *Jean-Louis Pascal (1837-1920) architecte : la tradition de l'École des beaux-arts à l'épreuve du romantisme* (thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Jean-Michel Leniaud). École pratique des hautes études, Paris.

architectes, au tournant du XX^e siècle, ne manqueront pas d'étonner l'observateur actuel : un embarcadère au bord d'un lac ; une tribune dans une salle des fêtes ; une gare de chemin de fer à deux niveaux ; un établissement hippique ; le service de la consultation d'un hôpital, etc. Les jeunes architectes sont ainsi formés sur des programmes de bâtiments civils issus de la commande publique. La construction industrielle et le logement, à moins qu'il ne soit pour un artiste ou un riche collectionneur, n'intervient guère dans le cursus des architectes en devenir.

Pierre Patout est diplômé architecte en novembre 1903. Le début de sa carrière est peu documenté par les quelques archives subsistantes. Ses œuvres de jeunesse sont toutefois publiées par la presse spécialisée : dès 1906, la revue *L'Architecte* fait paraître un projet intitulé «une maison à louer à la campagne», probablement construite en banlieue parisienne (Fig. 1). Les critiques louent la sobriété des façades de Patout, à un moment où les immeubles de rapport de la capitale rivalisent d'éléments tels que des colonnes ou des pilastres utilisés à des seules fins d'ornement. Mêlant la brique et la pierre, la maison



Fig. 1 : Projet de maison à louer à la campagne, Pierre Patout architecte, 1906. Source : *L'Architecte*, 1906, n° 5.

à loyer de Patout paraît rationnelle; l'emploi des matériaux semble lié avec logique aux efforts structurels; les toits à fortes pentes et la variété des types de couverture renvoient, sans excès, aux caractères régionaux de l'architecture normande⁶. On soulignera également la qualité de la présentation : si l'École des beaux-arts a été critiquée pour l'importance accordée au graphisme, Pierre Patout est, sur ce point, un dessinateur remarquable.

Le jeune architecte paraît avoir lié, rapidement après sa sortie de l'École, des relations avec un milieu différent de celui dont il est originaire. En 1907 – il a seulement 28 ans – il transforme le château de Pleignes, non loin de Fontainebleau, en modifiant la distribution intérieure et en ajoutant une nouvelle façade. On y lit, à nouveau, un goût pour la combinaison des différents matériaux; l'emploi de formes architecturales vernaculaires; la différenciation, depuis l'extérieur, des pièces ayant une fonction de représentation de celles ayant une fonction de service. Les premières années de la carrière de Patout rendent déjà compte de son tempérament : il récuse les excès du paraître; il goûte les façades ordonnées, composées avec harmonie; il se désintéresse, aussi, des formules académiques parfois pompeuses dont la ville de Tours possède, avec Victor Laloux, un représentant éclatant⁷.

Patout construit peu après un luxueux sanatorium à Rueil-Malmaison, avec l'architecte Fernand Scalliet, le programme consistant en un centre de repos et de traitement pour de riches pensionnaires présentant des problèmes neurologiques. S'il s'agit, en somme, d'une clinique psychiatrique, les bâtiments empruntent les codes de l'architecture domestique, et non de l'architecture hospitalière. Comme l'écrit Marie-Luce Fourchet, «l'impression recherchée était celle d'une grande demeure bourgeoise et confortable, un sentiment offert par le caractère régionaliste⁸», comme l'affirme le travail très singulier accompli sur la pente des toits et sur l'association des matériaux, et notamment les baies cintrées de bandeaux de briques ou de pierre qui se prolongent ensuite sur le pourtour de la façade (Fig. 2).

Le jeune Pierre Patout est, aux alentours de 1910, probablement attentif aux évolutions constatées en Belgique, en Écosse ou en Autriche, où respectivement Henry van de Velde, les Quatre de Glasgow et les membres de la

6. VIGATO Jean-Claude (1994). *L'architecture régionaliste : France, 1890-1950*. Norma, Paris.

7. MASSIRE Hugo (dir.) (2016). *Victor Laloux, son œuvre tourangelle*. Alan Sutton, Tours.

8. FOURCHET 2007.

Sécession Viennoise cherchent, chacun à leur manière, à unifier l'architecture aux arts décoratifs. Leur volonté est de réaliser des bâtiments qui soient des œuvres d'art totales, affichant une cohérence telle que l'enveloppe extérieure aurait été traitée avec autant de soin que l'élément de détail intérieur. Pierre Patout s'associe donc avec trois anciens condisciples de l'atelier Pascal : Alfred Levard, Georges Hardelay et Noël Noël. Ensemble, ils fondent un cabinet nommé Art et construction, dont la première réalisation est une maison de campagne pour le décorateur et créateur de meubles Jacques-Émile Ruhlmann⁹, qui jouera un rôle important dans la vie de Patout. Cette bâtisse est assez modeste par ses dimensions, mais l'Herbage – c'est son nom – se montre parfaitement confortable puisqu'équipé de l'électricité, d'un garage,



Fig. 2 : Maison de santé à Rueil-Malmaison, Pierre Patout et Fernand Scalliet architectes, 1910. Source : *L'Architecte*, 1910, n° 10.

9. CAMARD Florence (2009). *Jacques-Émile Ruhlmann*. Monelle Hayot, Saint-Rémy-en-l'Eau.

d'une chaufferie et d'un jardin d'hiver servant l'été de terrasse. Patout et ses associés soignent en particulier la pièce principale : l'aspect est rustique, mais les pans de bois sont doublés de carreaux de plâtre avec un vide formant isolant contre le froid.

Après-guerre, le cabinet Art et Construction travaille pour Gabriel Voisin : génial inventeur, il était l'un des pionniers de l'aéronautique industrielle en France et produisait également des voitures haut de gamme. Les quatre associés réalisent ses bureaux et ses magasins immédiatement après la guerre. Gabriel Voisin doit, au seuil des années 1920, reconverter son appareil de production du militaire vers le civil : la demande en avions chutant, il décide de fabriquer des maisons en série. Son idée est pragmatique : le logement est cher parce qu'il est ancré au sol par des fondations et des murs épais. Sa construction est lente, les corps de métier interviennent les uns après les autres, chacun avec ses habitudes et ses propres produits. Pendant ce temps, Ford assemble sur tapis roulant, aux États-Unis, des centaines de milliers d'automobiles chaque année. Ce vœu de produire les maisons comme des voitures – ou comme des avions – sera l'un des grands credo de l'architecture de l'entre-deux-guerres et de Le Corbusier en particulier. Techniquement, l'affaire ne paraît pas plus complexe, et l'on espère que, financièrement, les économies d'échelle et la grande légèreté de la construction permettront d'offrir *in fine* une maison peu chère.

Le Corbusier donne en 1920, dans sa revue *L'Esprit Nouveau*, un commentaire très enthousiaste du projet d'Art et Construction et tentera lui-même une association semblable avec Citroën. «Passez-nous votre commande et nous vous livrerons votre maison dans trois jours», promet le slogan de Gabriel Voisin : terminées en usine, les maisons n'ont qu'à être hissées sur des camions et transportées jusqu'à leur site d'implantation définitive. Ces maisons usinées, transportables et démontables, ne seront jamais fabriquées qu'à quelques exemplaires : la population n'en veut pas, ou n'est en tout cas pas prête, au sortir de la guerre, à une redéfinition si radicale de ce qu'est le foyer, et à la remise en question de l'ancrage d'un habitat à un territoire.

Pierre Patout cesse, au début des années 1920, sa participation à Art et Industrie pour exercer seul et trouver l'opportunité de revendiquer son style propre. Il réalise, au cours de la décennie, plusieurs villas et hôtels particuliers destinés à une clientèle fortunée et qui sont aujourd'hui considérés comme

représentatifs du courant Art Déco. Caractéristique de l'entre-deux-guerres, l'Art Déco est le manifeste d'un goût pour les formes géométriques, l'épuration des surfaces, l'emploi de matériaux précieux, l'interpénétration des arts décoratifs avec l'enveloppe architecturale. Pierre Patout aménage et agrandit, à partir de 1922, l'hôtel particulier de Gabriel Voisin à Neuilly-sur-Seine. L'architecte joue des contrastes, des oppositions de masses, de l'assemblage de lignes saillantes, de creux et de débords. Ce langage clair et monumental séduit, une fois encore, les critiques, à l'exception de quatre curieuses colonnes que Patout place, peut-être suivant le souhait du propriétaire, au milieu du hall.

L'architecte réalise presque au même moment l'une de ses œuvres majeures avec l'hôtel particulier du soyeux François Ducharme, dans lequel on lira, à trente ans d'écart, une parenté de composition avec la bibliothèque municipale de Tours (Fig. 3). Propriétaire d'un terrain dans les beaux quartiers de Paris, à Passy, ce couturier organise un concours entre trois architectes :



Fig. 3 : Hôtel particulier de François Ducharme à Paris, Pierre Patout architecte, 1925. Source : [Anonyme] [vers 1935]. *Pierre Patout, architecte, urbaniste, décorateur.* EDARI, Strasbourg.

Louis Süe, Paul Tournon et Pierre Patout, qui le remporte. La façade dessinée par ce dernier est lisse, symétrique, monumentale, ordonnée autour de trois travées séparées par des pilastres et encadrées par des *oculi*. La référence aux ordres classiques est évidente dans la composition et dans les rapports de proportions, mais cette œuvre n'a, cependant, rien d'académique.

Le milieu des années 1920 est propice à ce type de commandes, passées tant par des industriels que par des personnalités du monde de la mode ou de la culture, des collectionneurs ou des artistes comme le peintre Alfred Lombard, pour lequel Patout réalise un atelier qui se distingue de ses autres réalisations par un caractère cubiste plus affirmé. On ne rapprochera pas, pourtant, cet immeuble du purisme des villas blanches que Le Corbusier construit à la même époque. Certes il y a un toit-terrasse, une disparition totale de l'ornement extérieur, une géométrisation affirmée. Mais il y a chez Patout un raffinement dans la complexité des volumes, une recherche d'équilibre entre les horizontales et les verticales, et, signature de sa manière de faire, une corniche saillante sur le pourtour de l'édifice. La villa Lombard est caractéristique de ce que l'on nommera plus tard – et un peu abusivement – le style Paquebot, par la parenté formelle que l'on peut observer avec les transatlantiques, qui a parfois été recherchée par les architectes eux-mêmes.

Pierre Patout n'est pas qu'un constructeur de villas ; il traite également le logement collectif et avait, au sein d'Art et Construction, réalisé en 1914 un petit groupe d'immeubles square Desnouettes, au sud de Paris. Plus tardif, puisqu'il date de 1928, l'immeuble de l'avenue de Wagram est une luxueuse pension de voyageurs, construite sur une parcelle d'angle. Patout respecte strictement le règlement d'urbanisme de la ville de Paris, mais choisit de traiter l'angle par une rotonde plutôt que par un pan coupé. Sans être d'avant-garde, ce langage lisse et clair n'en introduit pas moins une novation dans le paysage parisien où l'essentiel de ce qui se construit au cours des années 1920 fait encore appel à un registre post-haussmannien.

Pierre Patout remporte ensuite avec un confrère belge, en 1928, un concours pour la réalisation d'un vaste ensemble de logements, à Auteuil, destinés aux classes moyennes. Le projet, qui n'a été réalisé qu'aux deux-tiers, devait se composer de deux barres de 150 mètres de longueur encadrant un square recouvrant, chose nouvelle, un parking souterrain. Cet ensemble d'une importance majeure dans la carrière de Patout montre comment important, dans ses grandes compositions, l'ordonnement et la prééminence de l'axe.

Très maîtrisées, les élévations sont échelonnées et régulièrement ponctuées de creux et de pleins, tandis que les étages sommitaux couverts par des toits-terrasses forment des retraits successifs. Un autre exemple contemporain, rue Catulle-Mendès (près de la porte de Champerret, dans le XVII^e arrondissement) montre une fois encore l'exercice de l'ordre, la régularité, la symétrie, la recherche d'échelles, l'épuration et la géométrisation des surfaces, et en même temps un raffinement dans les proportions, la gradation des volumes, le choix des ferronneries.

Le célèbre immeuble du boulevard Victor¹⁰ occupe enfin une place particulière dans la production de Pierre Patout, puisque l'architecte est son propre client ; il installera d'ailleurs son appartement, en triplex, à la pointe occidentale de l'édifice (Fig. 4). Celui-ci est situé au sud de la capitale sur un



Fig. 4 : Immeuble de logements boulevard Victor à Paris, Pierre Patout architecte, 1934. Source : Cité de l'architecture et du patrimoine – Centre d'archives d'architecture du XX^e siècle.

10. PANERAI, Philippe (1974). « Nostalgie ? 3 boulevard Victor, Paris XV^e », *AMC Architecture mouvement continuité*, n° 35, p. 53-60.

terrain extrêmement étroit, coincé entre le chemin de fer de petite ceinture et les boulevards des Maréchaux, qui n'offre que 2,40 mètres de largeur à son extrémité ouest. Cette minceur obligera à construire le bâtiment en béton armé, la pierre étant sinon trop épaisse. L'allusion formelle au paquebot est explicite, la silhouette de l'immeuble évoque une puissante étrave surmontée de cheminées. Les fenêtres des étages supérieurs sont reliées entre elles par des bandeaux de teinte sombre : ce renvoi aux coursives des transatlantiques inscrit également l'œuvre de Patout dans le développement des fenêtres en longueur caractéristiques du Mouvement moderne. Il y aura cependant toujours, chez l'architecte, une recherche d'équilibre entre les verticales et les horizontales dans le dessin des élévations.

L'agence de Pierre Patout acquiert, au cours des années 1920-1930, une envergure certaine, notamment grâce à l'apport de jeunes architectes d'abord entrés comme assistants et qui deviendront de véritables collaborateurs promis, après-guerre, à des carrières réussies. C'est le cas de Robert Camelot, qui sera plus tard l'un des co-auteurs du CNIT à La Défense, ou de Louis Simon, qui comptera parmi les principaux architectes chargés de la reconstruction de Royan.

L'urbanisme – alors discipline neuve – est un niveau de projet que Pierre Patout traite moins : en fait, plutôt qu'à des plans de villes entières, il travaille à des ensembles urbains, parfois implantés sur de très vastes périmètres. Il participe ainsi, en 1932, au concours d'idées pour l'aménagement de la Voie triomphale menant de la place de l'Étoile à la forêt de Saint-Germain-en-Laye, et propose un double pont sur la Seine, entre Neuilly et le rond-point de la Défense. Exemple plus concret, il travaille, à partir de 1929, à l'aménagement du front de mer de Saint-Lunaire, sur la côte d'Émeraude. Patout prévoit, dans l'euphorie de la fin des Années Folles, la construction d'un lotissement organisé autour d'un casino et d'un grand hôtel, la station balnéaire espérant devenir un haut-lieu de villégiature. La crise économique conduit à l'abandon du projet, seule la digue-promenade au sud de la plage ayant été construite.

On gardera à l'esprit, face à cette énumération, la grande polyvalence qu'ambitionne Pierre Patout et à laquelle il parvient de fait. L'École des beaux-arts initie, notamment par ses concours, les élèves architectes à la sculpture et à la peinture, et à devenir des artistes pluriels, aussi décorateurs que constructeurs. Pierre Patout, dès 1919, participe aux préparatifs des fêtes

de la Victoire organisées à Paris sur les Champs-Élysées, avec son acolyte Alfred Levard. Mais c'est avec l'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes de 1925 qu'il parvient à une visibilité médiatique qui en fait l'un des architectes qui comptent dans la France de l'époque. L'idée de cette exposition, fondatrice du courant Art Déco, est ancienne, puisqu'elle remonte à 1913. Repoussée du fait des hostilités, elle a pour but de présenter les dernières créations de l'artisanat d'art français, mais également de définir les associations possibles avec l'industrie pour la production en série.

Pierre Patout endosse plusieurs responsabilités dans le cadre de l'exposition. Il en réalise d'abord l'une des portes, place de la Concorde, formée de dix pylônes en béton armé qui font l'objet d'une mise en lumière monumentale à la nuit tombée. Il est aussi en charge, avec son confrère André Ventre, des pavillons et du jardin de la manufacture de céramique de Sèvres. Patout y dessine de gros vases monumentaux où s'exprime son goût pour les contrastes, bien que les critiques regrettent leur échelle excessive et le caractère un peu mièvre du petit jardin. De tels écueils sont courants sur les programmes de pavillons d'exposition, les architectes devant capter l'attention des visiteurs et satisfaire leur désir de surprise à partir d'un espace remarquablement restreint.

Le pavillon du Collectionneur, réalisé en association avec Jacques-Émile Ruhlmann, marque l'un des temps forts de l'Exposition (Fig. 5). Ami intime de Patout, Ruhlmann est un ensemblier, dénomination s'appliquant alors aux artistes capables de concevoir et de faire produire la totalité de la décoration d'un espace architecturé. Lui-même ébéniste d'exception, Ruhlmann fait travailler une cinquantaine d'artistes et d'artisans dans ce pavillon, dont le programme est de proposer ce que pourrait être l'hôtel particulier d'un amateur d'art de 1925. Le thème est révélateur de l'entreprise des artistes qui gravitent autour de Patout : il n'est pas ici question d'un art pour tous, d'une volonté de réformer la société, ni d'un art qui mettrait la joie, la propreté et la beauté à la disposition des plus modestes, mais d'un art destiné à une élite. Ce positionnement vaudra à Ruhlmann de lourds reproches, mais l'ensemblier – à l'instar d'autres maîtres de l'Art Déco – considère qu'il appartient à une minorité fortunée de faire vivre des artistes, ainsi débarrassés des contraintes financières, pour que leurs créations puissent ensuite influencer celles des fabricants du faubourg Saint-Antoine et parvenir ainsi aux classes plus populaires.



Fig. 5 : Pavillon du Collectionneur à l'Exposition de 1925, Pierre Patout architecte et Jacques-Émile Ruhlmann décorateur. Source : Musée des Arts décoratifs.

Pierre Patout s'appuie, pour la composition architecturale du pavillon du Collectionneur, sur le modèle fourni par l'hôtel de Salm de Pierre Rousseau, réalisé en 1784. La symétrie et l'ordonnance classique s'allient avec des lignes blanches remarquablement épurées. Le plan projette clairement à l'extérieur l'organisation interne : le salon central, pièce de représentation, s'avance sur l'extérieur par une rotonde. La distribution hiérarchisée progresse ensuite, par niveaux décroissants, vers les espaces privés. À l'intérieur, le luxe est inouï, le pavillon étant pensé telle une vitrine destinée à encourager et promouvoir la suprématie revendiquée de la France dans l'industrie du luxe. Patout et Ruhlmann réalisent une œuvre d'art totale, décorée de sculptures de François Pompon et d'Antoine Bourdelle, et de peintures de Jean Dupas. L'association et l'amitié entre les deux créateurs se poursuivra jusqu'à la mort prématurée de Ruhlmann en 1933, l'architecte réalisant les bureaux et les ateliers de la société d'ébénisterie.

Pierre Patout tire du reste une large part de sa réputation et de ses revenus de l'aménagement de magasins. L'architecture commerciale des années 1920 offre en effet – Robert Mallet-Stevens en a donné quelques

exemples connus¹¹ – un potentiel intéressant en matière de décoration : Patout en donne la mesure par l'aménagement des différentes succursales du négociant de vins Nicolas. Il est en outre architecte en chef des Galeries Lafayette¹², qui occupent un immense îlot à proximité de la gare Saint-Lazare, à Paris (Fig. 6). Si ce chantier considérable ne sera pas mené à son terme, les plans d'ensemble dressés par Patout montrent une parenté de conception certaine – dans l'utilisation de la lumière sur les façades extérieures et le filage de la métaphore du paquebot – avec les immeubles de logements qu'il réalise au même moment, mais aussi avec ses réalisations pour l'Exposition de 1925. Pierre Patout y exprime aussi toute la qualité de son travail d'architecte d'intérieur : épais et complexes, les grands magasins sont des édifices d'une technicité soutenue, tant sur le plan constructif que sur celui des équipements électriques ou thermiques, et où l'utilisation de la lumière artificielle requiert une finesse particulière.

Le succès populaire du pavillon du collectionneur à l'Exposition de 1925 a conféré à Pierre Patout un rôle de garant du goût français, moderne sans être radical, apte à séduire les clientèles étrangères. La Compagnie générale transatlantique décide ainsi de lui confier en 1926 la décoration du



Fig. 6 : Vue perspective du projet d'agrandissement des Galeries Lafayette à Paris, Pierre Patout architecte, 1935. Source : THUBERT Emmanuel de (1936). *Une œuvre de Pierre Patout, les agrandissements des Galeries Lafayette*. Éditions René Kieffer, Paris.

11. CINQUALBRE Olivier (2005). *Robert Mallet-Stevens, l'œuvre complète*. Centre Pompidou, Paris.

12. THUBERT Emmanuel de (1936). *Une œuvre de Pierre Patout, les agrandissements des Galeries Lafayette*. Éditions René Kieffer, Paris.

paquebot *Île-de-France*. Ses navires luxueux sont alors des étendards culturels servant à diffuser, notamment aux États-Unis, les dernières avancées du répertoire de l'art décoratif français : associé aux ingénieurs navals, l'architecte se fait coordonnateur. Dans ce programme atypique, Patout travaille un espace restreint, cloisonné, où les aménagements doivent inviter les passagers au parcours et leur donner l'impression, par l'emploi de glaces, de verres lumineux et de lignes verticales, que les espaces sont plus vastes qu'ils ne le sont en réalité. Plus raffinés encore, l'*Atlantique* en 1930 et surtout le *Normandie* en 1935 apportent une contribution essentielle à l'exportation du style Art Déco en Amérique du Nord. Navire de tous les superlatifs, le *Normandie* voit collaborer trois autres architectes de premier plan aux côtés de Patout, dont Henri Pacon avec qui il réalise les installations des premières classes au niveau inférieur.

La fin des années 1930 voit Pierre Patout parvenir au faîte de sa carrière, malgré le contexte de crise économique qui brime la construction publique comme privée. Il échoue, certes, au concours organisé pour le Palais des musées d'art moderne de la ville de Paris – l'actuel palais de Tokyo – alors que le projet lauréat suscite de vives critiques par son académisme. Il se voit cependant confier avec Louis Simon et Robert Chaume, pour la même Exposition internationale de 1937, le pavillon de la Société des artistes décorateurs à la vigoureuse architecture de travées.

Ultime réalisation enfin, la plus prestigieuse peut-être, le pavillon de la France à l'exposition universelle de New-York de 1939, dont le thème cruellement ironique est « la construction du monde de demain ». Roger-Henri Expert et Pierre Patout, qui ont à eux deux le mieux représenté le raffinement de l'Art Déco en architecture¹³, signent un bâtiment qui est l'apothéose d'une société bientôt plongée dans le chaos. À l'extérieur, le bâtiment est entouré par des jeux d'eau et est largement ouvert par des parois vitrées, elles-mêmes entourées des grandes masses blanches et géométriques chères à Pierre Patout. Les dessins de l'intérieur par Roger-Henri Expert tiennent du bouquet final (Fig. 7). Sur l'escalier monumental se pressent hommes en smoking et dames en robe du soir. Tout en haut, cernée par des colonnes dorées, l'allégorie de la France sculptée par Paul Landowski se détache d'un panneau de laque réalisé par Dunand sur un carton de Dupas. Gabriel Olivier, le commissaire

13. [ANONYME] (1983), *Roger-Henri Expert*. IFA/Éditions du Moniteur, Paris.

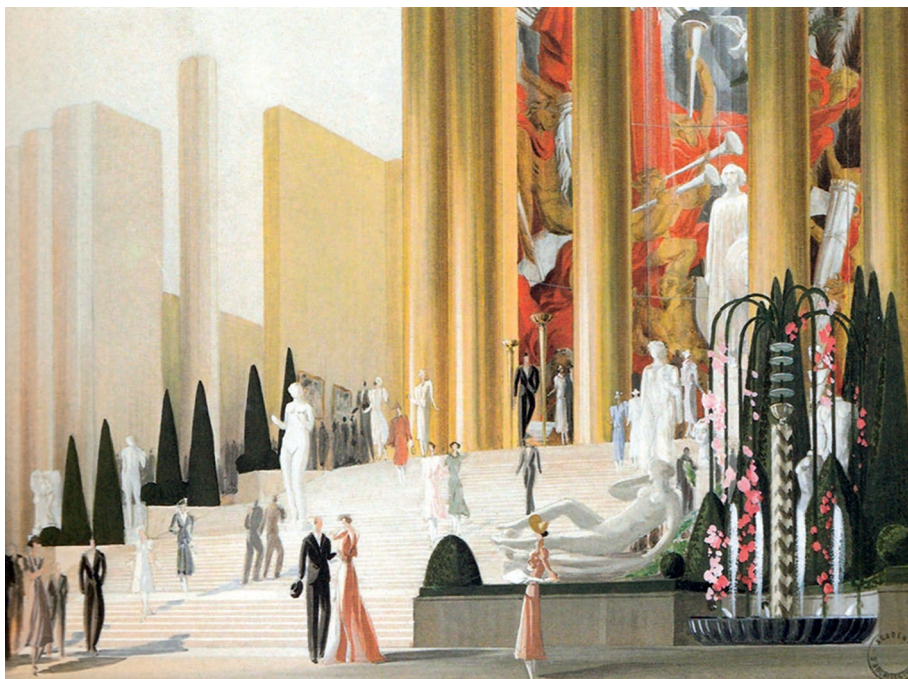


Fig. 7 : Vue perspective du pavillon de la France à l'exposition universelle de New-York, Pierre Patout et Roger-Henri Expert architectes, 1939. Source : Cité de l'architecture et du patrimoine – Centre d'archives d'architecture du XX^e siècle.

français de l'exposition, déclare : «Le monde de demain sera, comme le monde d'hier et le monde d'aujourd'hui, notablement d'inspiration française».

Lorsqu'éclate la guerre, Pierre Patout quitte la capitale pour des raisons familiales et se replie dans une maison qu'il s'aménage à Souzay, petit village ligérien situé entre Saumur et Fontevraud. Le temps s'y étire silencieusement, l'architecte ne construisant plus. On ne connaît pas très bien, encore à ce jour, les raisons ayant poussé le gouvernement à confier à Pierre Patout la reconstruction des quartiers nord de Tours en janvier 1946¹⁴. L'historienne de l'art Marie-Luce Fourchet a émis l'hypothèse de relations ou de liens d'amitié avec

¹⁴. MINNAERT Jean-Baptiste (dir.) (2016). *Tours, métamorphoses d'une ville*. Norma, Paris.

des fonctionnaires du ministère de la Reconstruction qui auraient pu favoriser sa nomination. Son fils Michaël Patout, également architecte, était aussi proche des Forces Françaises de l'Intérieur. Quoiqu'il en soit, on reste aujourd'hui assez surpris de voir un chantier d'une telle importance confié à un homme alors déjà âgé, inactif depuis 1939, et qui ne dispose plus pour outil de travail que de son seul domicile.

Certes, Pierre Patout a déjà traité l'échelle urbaine – à Paris, à Saint-Lunaire – et a montré, au cours de sa carrière, qu'il est l'aise tant dans le logement de masse que dans l'architecture monumentale. Il incarne surtout un bon compromis entre une modernité tempérée et des références puisées, notamment en matière de proportions, dans l'architecture française de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Il s'agit précisément de l'époque à laquelle la rue Nationale et la place Anatole-France ont été bâties par les ingénieurs du Roi. Il n'est enfin ni un théoricien, ni un idéologue, et n'est le chef de file d'aucun courant : aussi la reconstruction de Tours sera, à l'inverse de celles de Maubeuge ou du Havre, une œuvre de modération et de couture, plutôt qu'un chantier d'expérience ou le démonstrateur d'une doctrine.

On connaît mal, faute d'archives, les conditions dans lesquelles Pierre Patout débute ses études, courant 1946. À Tours comme dans la plupart des villes reconstruites, le plan d'urbanisme est disjoint de la mission de l'architecte en chef. C'est Jean Dorian, un Tourangeau, qui est chargé de l'établissement de ce plan, de la définition du tracé des rues ainsi que du zonage, c'est-à-dire de l'affectation fonctionnelle du sol. La mission de Pierre Patout revient à encadrer les études architecturales des différents îlots : il doit ainsi assurer un travail de direction, d'orientation et de correction des études de ses confrères, puisque ce sont au total une quarantaine d'architectes qui travaillent à la reconstruction du quartier de la rue Nationale. Pierre Patout est en outre chargé personnellement de la définition architecturale de la rue Nationale et du front de Loire qui font l'objet d'un ordonnancement. Il intervient enfin, juste après sa désignation, sur la construction de quelques petits immeubles au sud du quartier Velpeau : leur architecture un peu âpre et discrètement régionaliste est caractéristique des premières années de l'après-guerre, dans un contexte de pénurie aiguë de main-d'œuvre et de matériaux.

Le plan de reconstruction du centre-ville de Tours, dû à Jean Dorian, est déjà largement défini lorsque Pierre Patout est nommé architecte en chef. Il s'appuie sur l'élargissement de la rue Nationale, décidé dès 1941, et

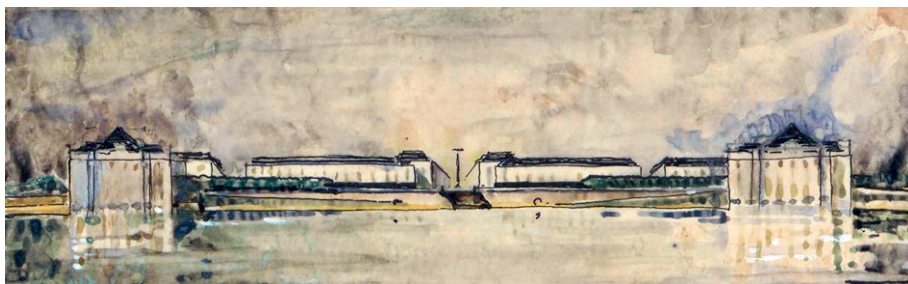


Fig. 8 : Élévation d'ensemble de l'entrée nord du centre-ville de Tours, Pierre Patout architecte, [1946]. Source : Archives municipales de Tours.

l'effacement des rues anciennes : un nouveau réseau de voirie est tracé suivant une trame orthogonale. Ce type de plan, qui est appliqué dans une logique maximaliste à Brest ou au Havre, a les faveurs des autorités, car la rationalisation du sol qu'il permet limite les pertes de surfaces induites par les courbes et facilite d'autant la reconstruction à venir. Le plan hippodamien ménage par ailleurs les effets de perspective, d'ordonnement et de symétrie, et s'inscrit dans une tradition de la grande composition architecturale, pilier de l'enseignement de l'École des beaux-arts.

De nombreux croquis et dessins de Pierre Patout, aujourd'hui conservés aux archives municipales de Tours, précisent les intentions de l'architecte en chef, à défaut d'un témoignage écrit explicitant les choix effectués pour la reconstruction de la rue Nationale. Les premiers plans, courant 1946, montrent tout d'abord le respect, impératif chez Patout, de la symétrie et de la monumentalité de l'entrée de ville qui existait avant-guerre et qui s'inscrit parfaitement dans sa propre conception de l'architecture (Fig. 8). D'emblée sont aussi présents, de part et d'autre du pont, deux pavillons dont le rôle n'est alors pas défini, mais qui font écho aux bâtiments jumeaux qui abritaient avant-guerre, place Anatole-France, la bibliothèque et le musée des Beaux-arts.

Outre la tête de pont, Patout est en charge de la discipline d'architecture de la rue Nationale. Cet axe rectiligne présente un dénivelé de quelques mètres entre la Loire et la place Jean-Jaurès, que les ingénieurs du XVIII^e siècle avaient gommé grâce à un ingénieux ordonnancement architectural. L'architecte propose, selon ses propres termes, d'écluser la pente grâce à un système de

placettes ponctuant la rue. Cette solution a l'avantage de s'inscrire parfaitement dans la lignée des grandes compositions urbaines de l'Ancien Régime, fondées sur l'ordre, le rythme, la répétition, qui sont autant de signes de pouvoir et d'harmonie. Les études de Patout s'étendent jusqu'à l'hôtel de ville, puisque la reconstruction au nouvel alignement de la partie non sinistrée de la rue Nationale apparaît alors logique à long terme. L'exercice atteint ses limites : l'architecte reconfigure un site à l'état de table rase sur la base de déterminants certes sensibles, mais avant tout dictés par des considérations esthétiques. Une véritable réflexion urbanistique, d'essence pluridisciplinaire, aurait impliqué que la forme architecturale réponde à un diagnostic fonctionnel et humain, à un programme et à une mise en cohérence des moyens avec les besoins.

Les nombreuses esquisses de Pierre Patout montrent, quoi qu'il en soit, la profondeur des invariants de son architecture : celui d'un retour à l'ordre, celui d'un modernisme tempéré et subtil, comme le révèle l'examen de la composition des façades de la rue Nationale. Les commerces en rez-de-chaussée sont dotés, pour certains, d'un entresol dont la hauteur variable permet d'intégrer discrètement la pente de la rue. Les boutiques sont coiffées d'une forte corniche servant d'appui à une terrasse plaçant les façades des logements en retrait d'alignement. Les élévations s'allègent en un mouvement évanescents : au garde-corps plein du premier étage succèdent, au deuxième, des balcons ajourés reliés par un bandeau soulignant le nez de plancher, tandis que le troisième étage n'est plus percé que de simples fenêtres étirées en hauteur. Les pavillons d'angle, coiffés de toits à quatre pans, présentent sur leur face principale un balcon filant dont la sous-face est caissonnée, et une travée centrale légèrement creusée.

Il faudrait une autre contribution pour évoquer l'ensemble des avatars de la Reconstruction, et notamment les longs et difficiles arbitrages concernant les îlots entourant l'église Saint-Julien et l'école des Beaux-arts. Le ministère décide finalement de stopper l'ordonnancement architectural au sud de la rue Colbert et de réaliser au-delà des magasins en rez-de-chaussée. Parfois improprement qualifiés de ponts promenades, ils sont conçus par Pierre Patout comme des jardins suspendus et sont confiés à son ancien collaborateur Robert Chaume.

Les deux pavillons de la tête de pont, que Patout voulait baignant contre la Loire, sont enfin la pièce maîtresse – paradoxalement inachevée – de la reconstruction de Tours. Leurs volumes, comme le montrent les premiers

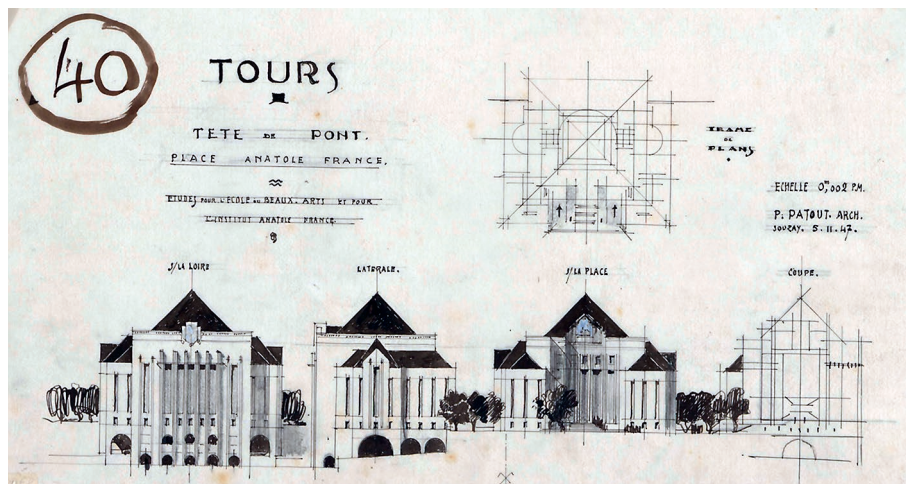


Fig. 9 : Étude d'ensemble pour les pavillons jumeaux de la place Anatole-France à Tours, Pierre Patout architecte, 1947. Source : Archives municipales de Tours.

dessins de 1947, ont connu maintes variations, mais ont été conçus bien avant leur définition programmatique (Fig. 9). Le ministre de la Reconstruction devra vaincre les réticences locales, nombreuses, pour faire admettre d'y loger la bibliothèque municipale. Il faudra aussi faire plier la Commission nationale des sites, qui manifeste des années durant son hostilité au projet. Finalement mise en chantier en 1953, la bibliothèque est exécutée par Jean Dorian et son frère Charles, qui ont bien des difficultés à exploiter le volume défini par l'architecte en chef. Le second pavillon devait accueillir, là aussi au chausse-pied, un palais des congrès qui ne sera jamais financé, laissant l'entrée de ville de Tours unijambiste – en tout cas, jusqu'à nos jours. Pierre Patout confie en 1959, alors que Jean Royer est élu maire de Tours, les responsabilités qui lui restent à ses confrères locaux. C'est sans festivité aucune que le dernier ilot de la Reconstruction est terminé, en 1962, alors qu'est lancé le grand chantier de l'aménagement de la vallée du Cher. Deux époques se chevauchent ainsi. Pierre Patout s'éteint à son domicile de Souzay, en 1965.